

*В. А. Разумный*

**О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ОБОБЩЕНИЯ**

ИЗДАТЕЛЬСТВО СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
Москва 1960

## ***Содержание***

Введение.....	3
Правда жизни—основа художественности.....	19
«Наивные реалисты».....	19
против эстетствующих снобов.....	19
Что же такое жизненная правда в искусстве?.....	22
Идея и образ.....	36
Искусство и эстетический идеал.....	45
О роли идеала в искусстве.....	45
Идеал и «проза жизни».....	49
Идеал и личность художника.....	53
О творческом характере искусства.....	59
Ничего лишнего.....	59
Споры о новом и его критерий.....	67
Живые традиции.....	77

## Введение

**«Чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и «опосредствования». Мы никогда не достигнем этого полностью, но требование всесторонности предостережет нас от ошибок и от омертвления».**

В. И. Ленин

Есть вопросы, которые всегда, в любую эпоху волнуют умы. Над их решением бьются ученые, выдвигающие все новые концепции и теории, порой решительно опрокидывающие все то, что было высказано в этой области их предшественниками. Зачастую такие вопросы оказываются предметом общего интереса, и тогда споры о них выходят за рамки профессиональных дискуссий, привлекая к себе внимание представителей самых различных общественных слоев.

Скептики, сомневающиеся в познавательной силе человеческого разума, склонны называть эти вопросы «вечными» и не поддающимися объяснению и решению. Но скептицизм не властен, остановить искания человеческого ума, продолжающего биться над разрешением самых сложных вопросов. К этому его побуждают практические запросы нового времени. И эти постоянные искания, порождаемые живой современностью, обогащают человечество, дают реальное приращение научного, объективного знания.

Одним из таких «вечных» вопросов является вопрос о природе искусства, об его сущности. С той отдаленной от нас тысячелетиями поры, когда возникли и оформились первые элементы научного знания, и до наших дней представители различных течений общественной мысли спорят о природе искусства, об его сущности. Это — наглядное свидетельство огромного общественного значения искусства, той важной роли, которую оно играет в жизни людей.

Как правило, наибольшую остроту споры о сущности искусства приобретают в периоды интенсивного художественного развития, отмирания старой и рождения новой художественной культуры, в период активизации художественного прогресса. Можно привести многочисленные примеры, подтверждающие эту закономерность.

Здесь можно сослаться на эпоху расцвета в истории древнегреческого общества (V—IV вв. до н. э.). Бурный взлет художественного гения небольшого народа дал миру такие непреходящие ценности, до сих пор сохраняющие свою эстетическую прелесть и волнующие сердца людей, как трагедию Эсхила, Софокла, Еврипида, лирику Пиндара и Анакреонта, комедию Аристофана, скульптуру Мирона, Фидия и Подиклета, архитектурные ансамбли древних Афин. На этой благодатной основе развивается греческая эстетика, одной из главных проблем которой становится вопрос о сущности искусства, об его предназначении. И уже тогда формируются различные взгляды на искусство, выражающие интересы противоборствующих общественных сил. Так, для идеолога рабовладельческой аристократии Платона искусство — мир иллюзии, уводящий человека от познания божественной идеи. Для Аристотеля, выражавшего интересы средних слоев рабовладельцев, сущность искусства — в воспроизведении действительности, в той «радости узнавания», которую дает человеку это воспроизведение.

« Другой пример — первая треть XIX в. в России. Этот период — яркий образец переломного этапа в художественной культуре. Дворянский классицизм, давший в конце XVIII в. сатиру Г. Р. Державина и И. А. Крылова, трагедию Я. Б. Княжнина «Вадим

Новгородский», скульптуру М. И. Козловского, историческую живопись А. П. Лосенко, к этому времени исчерпал себя, превратившись в бездушный, догматический, оторванный от почвы реальности академизм. Ему противостоит художественное движение романтизма в двух его основных формах — консервативной (поэзия В. А. Жуковского) и революционной (поэзия декабристов, ранние произведения А. С. Пушкина). Тогда же начинает формироваться новое, реалистическое искусство (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь;— в литературе; М. И. Глинка — в музыке; М. С. Щепкин— в театре.) Бессмертные творения этих великих русских художников являются новым, гигантским шагом в эстетической культуре всего человечества.

Отражением сложной, противоречивой художественной жизни русского общества тех лет стали различные концепции искусства — классицистическая, романтическая и реалистическая. Как разнятся они друг от друга в понимании сущности искусства! Для представителей классицизма смысл искусства — в воплощении некоего абстрактного идеала эстетического совершенства, в «облагораживании» природы; для романтиков же он — в бегстве от действительности, в утверждении утопического идеала, который они ищут или в будущем (революционный романтизм) или в далеком средневековом прошлом (консервативный романтизм).

Реалисты же провозгласили важнейшей существенной особенностью искусства воспроизведение действительности такой, какая она есть, без классицистических и романтических прикрас.

Подобные примеры легко умножить. Но, пожалуй, нет необходимости в дальнейших исторических экскурсах. Разве мы сами не являемся современниками великого, переломного этапа в художественной культуре человечества, знаменующего становление искусства будущего? Мы — очевидцы бурного расцвета социалистического реализма, искусства жизненной правды и коммунистического идеала. Об этом искусстве мы с полным основанием можем говорить, как об эстетическом завоевании мирового значения. В то же время на наших глазах происходит процесс деградации искусства, выражающего буржуазные идеалы.

Многогранный, сложный процесс развития художественной культуры современного человечества, борьбы нового и старого в ней отражается в форме столкновения непримиримых теоретических концепций и в области эстетики, в первую очередь по вопросу о сущности искусства. Прогрессивным и единственно плодотворным путем ее объяснения и углубленного исследования является тот путь, который открывает перед учеными марксистско-ленинская концепция искусства как особой формы общественного сознания.

Известно, что К. Маркс и Ф. Энгельс в своих трудах по политической экономии, философии, истории, в своих письмах уделяли большое внимание вопросам эстетики. В этих трудах нашли освещение такие важнейшие, коренные вопросы эстетической науки, как проблема эстетического освоения действительности человеком, сущность и социальная природа искусства, его происхождение и закономерности развития.

Большое внимание К. Маркс и Ф. Энгельс уделяли вопросу о классовом характере искусства, об его идейности, тенденциозности. Глубокое исследование классических образцов мирового искусства и ростков нового, только что нарождавшегося искусства пролетариата привело их к выводу о классовом характере искусства в классовом обществе. В тот период, когда идеологи буржуазии все чаще и чаще стали утверждать, что искусство есть область чистой, «незаинтересованной» красоты, что художник должен стоять вне житейских тревог и битв, Маркс и Энгельс доказали, что все подлинно прекрасное в искусстве прошлого рождалось под воздействием главнейших тенденций эпохи. «Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте и Сервантес, а главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически-

тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все сплошь тенденциозны»<sup>1</sup>.

К. Маркс и Ф. Энгельс пристально следили за творчеством художников, выступавших с позиций революционного народа,— Гейне, Веерта, Фрейлиграта, поэтов Парижской коммуны, поддерживали их, помогали им критическими замечаниями и советами. В их произведениях они усматривали ростки того нового искусства, которое рождается революционной борьбой пролетариата и которому принадлежит будущее. Расцвет этого искусства начался в новую историческую эпоху пролетарских революций и победы социализма сначала в одной стране — России, а затем и в ряде других стран Европы и Азии. Творческое обобщение нового опыта, определение задач нового искусства было дано в трудах продолжателя дела К. Маркса и Ф. Энгельса, вождя революционного пролетариата В. И. Ленина, поднявшего марксистско-ленинскую эстетику на высочайшую ступень. Величайшим вкладом в сокровищницу марксизма явились ленинские принципы партийности, народности и реализма социалистического искусства, выкованные в ходе революционной борьбы и положенные в основу политики партии в области искусства. Развернутое обоснование и конкретизацию этих принципов мы находим в важнейших документах Коммунистической партии по вопросам искусства: «О пролеткультах», «О перестройке литературно-художественных организаций», «О журналах «Звезда» и «Ленинград»», в Приветствиях ЦК КПСС съездам писателей, художников, композиторов, архитекторов и др.

Принципиальное значение для дальнейшего развития советского искусства имеют выступления Н. С. Хрущева, особенно «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». В этих выступлениях обоснована неразрывная, органическая взаимосвязь партийности и народности в искусстве социалистического реализма, а также определена главная линия его развития, которая «состоит в том, чтобы литература и искусство были всегда неразрывно связаны с жизнью народа, правдиво отображали богатство и многообразие нашей социалистической действительности, ярко и убедительно показывали великую преобразовательную деятельность советского народа, благородство его стремлений и целей, высокие моральные качества. Высшее общественное назначение литературы и искусства — поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма»<sup>2</sup>.

Сторонники идеалистической эстетики, подвизающиеся в капиталистических странах, ополчаясь на принципы марксистско-ленинской эстетики, всячески стремясь оградить умы художников от ее влияния, пытаются выработать свою, «новую» теорию искусства, которая могла бы увлечь художников, а точнее, отвлечь их от высоких задач подлинного искусства. Они то и дело поражают мир широковещательными декларациями о рождении «новых» эстетических концепций, простое перечисление которых заняло бы не одну страницу. Они даже спорят между собой. Но эти «споры», «разногласия» буржуазных эстетиков лишь дымовая завеса, за которой скрывается обветшавшая старая конструкция идеализма, отрывающего искусство от политики, морали, философии<sup>3</sup>.

Эклектика и субъективизм — вот истинное лицо всех эстетических теорий современных идеалистов. И не случайно стройное, цельное и объективно-истинное учение марксизма об искусстве вызывает у них нескрываемое раздражение, более того — плохо маскируемую ненависть. Они приписывают эстетикам-марксистам «догматизм», приверженность «единым принципам», упрекают их теоретические работы в «консерватизме», в «традиционализме», в игнорировании нового в искусстве и прочих грехах.

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», в двух томах, т. I, М., 1957, стр. 9.

<sup>2</sup> Н. С. Хрущев, За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа, М., 1957, стр. 20.

<sup>3</sup> Некоторое представление (отнюдь не полное) об иллюзии «многообразия» эстетических концепций в современной буржуазной эстетике читатель может получить, ознакомившись с антологией, составленной американским профессором М. Рейдером, «Современная книга по эстетике», М., 1957.

Советская эстетика всегда руководствовалась и руководствуется едиными научными принципами марксистско-ленинской методологии. Именно эти принципы и лежат в основе марксистской эстетической науки, дающей объективно-истинное объяснение искусства, его сущности. И это объяснение — своеобразный теоретический итог тысячелетней мыслительной работы, ее высший синтез. Что же общего может быть между верностью научным принципам, подтвержденным практикой, и догматизмом, консерватизмом и т. д.?

Но, разумеется, марксистско-ленинская эстетика — не свод раз и навсегда установленных формул. Она развивается и обогащается в тесной связи с действительностью, с живой практикой искусства. За примерами, подтверждающими эту аксиоматическую истину, не надо ходить далеко: стоит хотя бы вспомнить движение эстетической мысли в СССР за последнее время. Сейчас начинается новый этап развития искусства социалистического реализма в нашей стране. Советские художники принимают активное участие в строительстве коммунизма. Они все чаще создают подлинно художественные произведения, яркие и своеобразные образы современников, способствующие делу коммунистического воспитания. Неизмеримо расширился диапазон их творческих интересов. Об этом свидетельствует проблематика советского искусства последних лет, в которой отражаются все стороны жизни нашего современника, от больших исторических событий до личных переживаний. Деятели советского искусства упорно ищут новых, еще неизведанных путей, отмечая все старое, отжившее, окостеневшее.

Их творческие поиски активно поддерживаются Коммунистической партией. Придавая огромное значение общественно-преобразующей, воспитательной роли искусства в жизни нашего общества, партия уделяет большое внимание развитию марксистско-ленинской эстетики. Она обогащает ее новыми выводами и положениями, отвечающими коренным интересам искусства социалистического реализма.

Именно Коммунистическая партия подняла советских художников на борьбу против чуждых социалистическому искусству эстетических влияний, против рецидивов формализма и аполитичности в их творчестве. В партийных документах по идеологическим вопросам были всесторонне обоснованы и развиты на основе нового художественного опыта мысли о социальной природе искусства, об его месте и роли в жизни социалистического общества.

Коммунистическая партия поддерживает все подлинно прогрессивное и высокохудожественное в творческой практике мастеров советского искусства. Вместе с тем она страстно выступает против снижения эстетического качества художественных произведений, против серости и примитивизма. Именно Коммунистическая партия своевременно раскритиковала порочную практику «бесконфликтного» искусства. Она призвала советских художников бороться не только против эстетско-формалистических тенденций, но и «против натуралистического псевдореализма, подменяющего подлинное искусство больших чувств и идей ремесленническим фотографизмом, против фальшивой и напыщенной помпезности и других явлений, чуждых искусству социалистического реализма»<sup>1</sup>.

Документы Коммунистической партии по вопросам искусства — не только яркое свидетельство ее заботы о расцвете художественной культуры нашего народа, но и образец творческого марксизма, обогащающего науку об искусстве новыми теоретическими выводами на базе живого опыта социалистического реализма.

Марксистско-ленинское учение об искусстве как особой форме общественного сознания является незыблемым фундаментом нашей эстетики, всей теоретической работы в области искусствознания. Но само собой разумеется, что единство исходных методологических марксистских позиций отнюдь не исключает борьбы мнений по вопросу об определении искусства, об его существенных признаках и т. д.

<sup>1</sup> «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», Сборник документов, М., 1958, стр. 61.

Эта борьба мнений убедительно показывает, как сложно протекают процессы становления нового в советском искусстве. Характерно, что в дискуссиях самих художников, затрагивающих творческие проблемы отдельных видов искусства, споры о новаторстве, о художественности, об эстетическом качестве произведений закономерно приводят к большому разговору о природе искусства, о его сущности.

Так, на состоявшемся в 1959 г. в Ленинграде Всероссийском совещании поэтов по проблеме «Поэт и современность» в столкновении мнений о новом в современной поэзии закономерно был поставлен другой, более широкий вопрос — о самой природе художественного отражения жизни. Не случайно Леонид Соболев, подводя итоги совещания, писал именно об этом на страницах «Правды»: «Идут ведь порой споры и о том, как отображать самую жизнь человека, которая является предметом поэзии. Ведь поэзия по самому ее существу и должна видеть в малом великое, в частном — общее. И очень было бы хорошо договориться о том, как в чувстве одного человека выразить величие целой эпохи. Но надо договориться об этом точно: неясности в этом сложном вопросе могут привести к опоэтизации мещанина, того ненавистного Горькому международного мещанина всех эпох, который висел грузом на ногах у людей великих, зовущих к борьбе, и который давил людей, готовых на подвиг»<sup>1</sup>.

В том же 1959 г. советская театральная общественность взволнованно обсуждала и на страницах газет, журналов, и на X съезде Всероссийского театрального общества проблему новаторства в творческой практике советских художников. И не случайно каждый, выступавший в этих обсуждениях, будь то Н. П. Охлопков, ратовавший за условность, или же Г. А. Товстоногов, отстаивавший традиции театра, воспроизводящего жизнь в формах самой жизни, неизбежно подходили к вопросу об определении искусства.

Продолжительное время мастера советского изобразительного искусства обсуждают действительно животрепещущую проблему — проблему современного стиля в живописи, графике, скульптуре. Свообразным итогом, отнюдь не завершившим эти дебаты, были две полемические статьи: Б. В. Иогансона «В защиту реалистической живописи»<sup>2</sup> и Ю. М. Нагибина «Об одной несостоявшейся дискуссии»<sup>3</sup>. Не вдаваясь в подробности этой полемики (речь о ней пойдет ниже) отметим, что и Б. В. Иогансон, отстаивающий принцип жизненного правдоподобия как краеугольный камень реализма, и Ю. М. Нагибин, ратуящий за лаконичность и экспрессивность формы в современном изобразительном искусстве, закономерно подходят к необходимости дать более полное определение искусства.

Следовательно, споры об искусстве при единстве исходных методологических предпосылок его определения — назревшая потребность времени, они способствуют развитию теории и практики советского искусства.

Как известно, правильное определение предмета исследования требует охвата его существенных (но отнюдь не любых) признаков<sup>4</sup>.

У нас же порою определение искусства проводится по принципу сочетания всех, в том числе и несущественных признаков и свойств, имеющихся у художественных произведений.

В этом отношении характерна статья «Искусство как форма общественного сознания», опубликованная в книге «Вопросы марксистско-ленинской эстетики»<sup>5</sup>. В параграфе, посвященном специфике искусства и его роли в общественной жизни, перечисляется ряд особенностей, которыми, по мнению автора статьи, определяется специфика искусства. К числу этих особенностей искусства он относит: познавательную роль искусства, выражение в нем способности человека к художественному творчеству, воспитательную

<sup>1</sup> Л. Соболев, Поэт и современность, «Правда», 13 декабря 1959 г.

<sup>2</sup> «Советская культура», 16 июля 1959 г.

<sup>3</sup> «Литературная газета», 8 октября 1959 г.

<sup>4</sup> Еще древние мыслители остроумно отметили, к чему приводит обобщение несущественных признаков. Можно определить человека как животное на двух ногах и без перьев. Но ведь тогда его не отличить от ощипанного петуха.

<sup>5</sup> «Вопросы марксистско-ленинской эстетики», М., 1956, стр. 31—57.

роль художественных образов, отображение общественного бытия, отражение действительности в конкретных образах, «проявление преимущественного внимания к общественному человеку, его деятельности, его внутреннему миру», отображение «не только бытия, но и сознания своей эпохи...»

Ясно, что большинство из этих признаков относится отнюдь не только к искусству, а потому не может быть включено в его определение.

Другой распространенной тенденцией является, на наш взгляд, тавтологичность определений.

Обратимся для примера к некоторым распространенным справочным изданиям. В Большой советской энциклопедии в статье «Искусство» мы читаем: «Специфическая особенность искусства состоит в том, что оно отражает действительность в художественных *образах*». В «Кратком философском словаре» сказано: «Характерная особенность искусства — отражение, воспроизведение действительности в форме художественных, чувственно воспринимаемых образов». В «Словаре русского языка» (составитель С. И. Ожегов) говорится об искусстве как «творческом отражении, воспроизведении действительности в художественных образах». Число аналогичных определений легко умножить. Они бытуют и в специальной литературе. Так, в содержательном исследовании А. Д. Авдеева «Происхождение театра» говорится, что, «отражая действительность наравне со всеми прочими формами общественного сознания, искусство отражает ее не в понятиях, как, например, наука, а в художественных образах, в живых картинах».

Достаточно ли эти определения? Попробуем в этом разобраться. Конечно, образность — общий признак искусства, и он по-разному проявляется во всех его видах. Подчеркивая это, представители эстетической мысли обращают внимание на то, что художник отражает жизнь и выражает свои представления о ней не в формулах и отвлеченных понятиях, а в живых, индивидуальных образах, непосредственно действующих на нас, на наши чувства и воображение. Для отдельных видов искусства характерно образное воспроизведение действительности в формах самой этой действительности. Таковы, например, изобразительные искусства: скульптура, графика, живопись. Живые, наглядные, конкретные образы мы видим также на экране кинематографа и на подмостках театра.

В других видах искусства нет наглядного, воплощенного в какой-либо природный материал (краску, металл, человеческое тело) образа. Мы открываем роман и фактически видим только условные значки — буквы, в сочетании обозначающие определенные слова. Но вот мы начинаем читать, и в нашем воображении возникают как реальные образы героев. Они оживают, вырисовываясь все ярче и отчетливее, все более изобразительно. Так слово, выражающее определенное понятие, становится средством пластического, образного отражения жизни. Аналогичные образы могут возникнуть и при прослушивании программной музыки. Вспомним хотя бы Седьмую симфонию Д. Шостаковича, необычайно рельефно воплощающую два контрастирующих образа — вражеского нашествия и поднявшегося на борьбу народа.

В музыке, а также в некоторых формах литературы, существуют произведения, не вызывающие наглядных образов. Они порождают в нашей душе тонкие и неуловимые чувства, настроения, переживания, которые сопровождаются теми или иными образными ассоциациями.

Таково, например, чудесное стихотворение А. Кольцова «Мир музыки». Оно — не только убедительная иллюстрация для понимания того, что в искусстве бывают образы особого свойства, неизобразительные, но и яркое поэтическое раскрытие особенностей создания таких образов в другом виде искусства — музыке.



**«В стройных звуках льются песни  
Гармонической волной;  
По душе волшебной ходят  
И проходят с быстротой.**

**Полечу я вслед за ними;  
Погружуся в них душой;  
В очарованном забвеньи  
Позабуду мир земной.**

**Сколько звуков, сколько песен  
Раздалось вновь во мне!  
Сколько образов чудесных  
Оживилось в вышине!**

**Между них она, молодая,  
Заблестала красотой!  
Чистой пламенной любовью  
Озарился мир земной...**

**Улетайте ж в небо, звуки,  
Сокрывайтесь вдали!  
Здесь я с нею, здесь я счастлив,  
Любо жить мне на земле!»<sup>1</sup>**

Такие образы в эстетике принято называть выразительными, т. е. выражающими определенное душевное состояние (радость, грусть, горе и т. д.), создающими образ этих состояний.

Итак, действительно, общая особенность искусства — отражение жизни в образах. Но ведь образы, напоминающие те, которые создаются художником, существуют и вне искусства.

Например, любая фотография — образ действительности. Но можно ли сказать, что поэтому любая фотография — искусство? Конечно, нет. Еще один пример. Нередко в медицинских учебниках для иллюстрации характера заболевания рассказывается о том или ином его случае. Эти описания дают конкретный образ отдельного больного, но, очевидно, не являются искусством.

Следовательно, мало сказать, что искусство есть отражение жизни в образах. Ведь образы в искусстве обладают особым качеством, которое заставляет называть их художественными. Поэтому определение искусства как отражения жизни в форме особых художественных образов будет достаточным лишь тогда, когда мы сможем сказать, что же делает какой-либо образ художественным. Вот, кстати, почему в приведенном выше определении из Большой советской энциклопедии есть многозначительная концовка «см.», отсылающая нас к статье «Образ художественный». Правда, здесь-то и начинается тавтология, ибо в этой статье мы читаем, что образ — это «специфическая для искусства форма отражения действительности». Круг замкнулся. Мы узнали, что искусство... есть искусство.

Чтобы выйти из тупика тавтологии, нужно, очевидно, выделить какие-то признаки искусства как образного или, точнее, художественно-образного отражения жизни, которые характерны для него, т. е. выражают его природу, его своеобразие в ряду других форм общественного сознания.

<sup>1</sup>А. Кольцов, Стихотворения, М., 1948, стр. 210

Выделение таких признаков затрудняется необычайным разнообразием изучаемого предмета. Ведь эти признаки должны иметь общеэстетическое значение, т. е. характеризовать искусство в целом, все его виды и исторические формы, будь то настенная живопись Альтамиры или произведения импрессионистов, музыка Бетховена или афинский Акрополь, «Махабхарата» или «Война и мир», оды Анакреонта или танец Улановой.

К сожалению, очень часто в определении искусства допускается и такая крайность: частные эстетические принципы, существенные для отдельного вида искусства или же какой-либо его исторической формы, возводятся в достоинство универсальных, всеобщих. Таково, например, определение искусства по особому предмету отражения, каковым провозглашается человек. Спору нет — в литературе, театре, кино, а также в целом ряде других видов искусства человек, его дела и чувства являются основным содержанием художественных произведений<sup>1</sup>. Ну, а как быть с архитектурой, с научно-популярным кинематографом, с анималистической и пейзажной живописью, с прикладным искусством? Вряд ли без серьезных натяжек можно утверждать, что их содержанием является «человеческая сущность». Понимая это, сторонники подобных концепций пытаются втиснуть реальные факты в прокрустово ложе умозрительных схем, отрицая принадлежность тех или иных художественных форм к области искусства.

Нельзя не вспомнить в этой связи мудрое высказывание В. Г. Белинского об отношении эстетики к искусству, высказывание, имеющее принципиальное значение для исследовательской работы. Он писал в статье «Сочинения Державина»: «Задача истинной эстетики состоит не в том, чтоб решить, *чем должно быть искусство*, а в том, *что такое искусство*. Другими словами: эстетика не должна рассуждать об искусстве, как о чем-то предполагаемом, как о каком-то идеале, который может осуществиться только по ее теории: нет, она должна рассматривать искусство, как предмет, который существовал давно прежде ее и существованию которого она сама обязана своим существованием»<sup>2</sup>.

Избежав ошибочного применения частных принципов в качестве всеобщих, мы можем столкнуться с другим, не менее сложным вопросом.

Как мы постараемся показать ниже, у всех видов искусства есть значительное число общих признаков, свойств. Трудность состоит в том, чтобы выявить, какие же из этих признаков являются существенными, наиболее полно выражающими сокровенный смысл искусства.

Как же определить искусство? Многие исследователи пытались и пытаются выделить один, главный, наиболее важный признак искусства. Некоторые считают таким признаком единичность, конкретность художественного образа в отличие от абстрактности понятия в науке. То, что искусство обладает именно этим отличительным свойством, не вызывает сомнения. Ясно также, что благодаря этому свойству искусство приобретает такую особенность, как общедоступность. Художественные произведения не требуют профессионализации в качестве обязательного предварительного условия их понимания. Чтобы понять законы кибернетики, надо знать математическую логику, т. е. быть специалистом в этой области. Спектакль же понимает любой человек, даже совсем неискушенный в законах построения сценического образа.

Не случайно, поэтому с древнейших времен и до наших дней ученые часто стремятся использовать художественную форму для пропаганды, популяризации выводов науки. Классические диалоги Платона, известная поэма Лукреция Кара «О природе вещей» являются своеобразным энциклопедическим сводом научных представлений античного мира.

<sup>1</sup> Попутно обратим внимание, что этот факт не объясняет нам источник художественности произведений этих форм искусства. Каждый знает, что жизнь человека отражают как прекрасные (художественные), так и посредственные и даже плохие по своим эстетическим качествам произведения. И Островский и Кукольник писали о человеке, но сколь разителен идейно-художественный уровень, сколь несоизмеримо качество творений, вышедших из-под их пера!

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. 2, М., 1948, стр. 484.

Вот небольшой отрывок из поэмы Лукреция Кара, в котором объясняется происхождение огня на земле:

**«Во избежанье с твоей стороны молчаливых вопросов,  
Знай же, что смертным огонь принесен на землю впервые  
Молнией был. От нее и расходится всякое пламя.  
Видим, ведь, много вещей, огнем небесным объятых,**

**Блещут, ударом с небес пораженные, вспыхнув от жара.  
Но и от ветра, когда, раскачавшись, деревья ветвями  
Сильно шатаясь, начнут налегать одно на другое,  
Мощное трение их исторгает огонь, и порою,  
Вспыхнувши, вдруг заблестит и взнесется горячее пламя,  
Если взаимно они и стволами и сучьями трутся.  
То и другое могло огонь доставить для смертных»<sup>1</sup>**

Даже если судить по этому небольшому (и отнюдь не наиболее художественному) отрывку, нельзя не признать в нем бесспорных поэтических достоинств. Поэма Лукреция Кара «О природе вещей» одновременно произведение и философской мысли и поэтического дарования. Примечательно, что Лукреций не просто воплощает научные идеи в художественные формы, но и смотрит на мир глазами поэта. «Аристотель, отказавший Эмпедоклу в праве почитаться поэтом по признаку одной лишь внешней формы, наверное, не отказал бы в этом праве Лукрецию. И действительно: вся строгость и точность философских идей, выработанных развитием античного атомистического материализма от Левкиппа до Эпикура, не ослабляет мощи их поэтического воплощения в поэме Лукреция»<sup>2</sup>.

А разве не так же обстоит дело и в научно-популярной кинематографии, которая не только смогла использовать могучие, ни с чем не сравнимые по действенности и впечатляющей силе выразительные средства кинематографа для доходчивого изложения сложнейших научных знаний, но и создала произведения высокого искусства. Кому из нас не памятли такие фильмы, как «В глубинах моря», «В песках Средней Азии», «Сила жизни», «Лесная быль» А. М. Згуриди, «Закон великой любви», «Звериной тропой», «История одного кольца» Б. Г. Долина, «Солнечное племя» А. В. Винницкого, в которых популяризация принципов дарвинизма, осуществляемая средствами искусства, способна потрясти зрителя *эмоционально*.

Популяризации научных данных биологии посвящен и такой замечательный фильм, как «Развитие рефлекторной деятельности в онтогенезе» (режиссер С. Райбурт). Этот фильм получил мировое признание как образец использования выразительных средств кино для рассказа о возникновении тончайшего механизма рефлекторной деятельности. Как и в предыдущем фильме, рассказ осуществляется через единичные, наглядные образы, фиксирующие разные стадии развития организма, но искусства — нет. Есть хороший образец учебного фильма.

Таким образом, оказывается, что единичность, конкретность образа, воплощающего общую идею, сама по себе еще не обуславливает его художественность. Понимая это, некоторые авторы выдвигают иную точку зрения, согласно которой художественным является лишь тот единичный, конкретный образ, который создан творческой фантазией, воображением художника.

Но такое утверждение не является правильным... Кому неизвестно, например, как ученые порою используют для доказательства своих исходных положений те или иные наглядные образы, выдуманные специально для иллюстрации к теме. Как сложно, например, объяснить слушателям основные положения теории элементарных частиц. Здесь нередко

<sup>1</sup> Лукреций, О природе вещей, М., 1937, стр. 208.

<sup>2</sup> В. Асмус, Поэма Лукреция «О природе вещей», в кн. Лукреций, О природе вещей, стр. 7.

на помощь приходит создаваемая воображением ученого пространственная планетарная модель, фактически крайне далекая от реальной картины микрокосмоса. Вряд ли кто-нибудь решится назвать такую модель произведением искусства.

Провозглашение фантазии коренным признаком искусства открывает путь субъективистскому истолкованию художественного творчества. Лучший пример тому — фрейдистская эстетика, являющаяся наиболее распространенным направлением реакционной буржуазной эстетики. Именно в ней черпают аргументы многие направления современного декадентства.

Напомним, что Фрейд в «Психологических этюдах» выделяет в области психики человека три уровня, ступени, отдела: *Ego*, *Super-ego*, *id*. *Ego* — область мышления, *Super-ego* — совесть и *id* — область темных, неосознанных инстинктов. Каждая из этих взаимосвязанных областей находит свое выражение в искусстве, но решающее значение имеет именно *id*, которое является источником вдохновения и фантазии.

Схема Фрейда пришлась по душе тем, кто ведет поход против реализма в искусстве, против высокой общественной миссии художника-гражданина, против рационального, познавательного начала в художественном творчестве. Показательно, что один из апостолов современной иррационалистической эстетики Герберт Рид в своих построениях исходит именно из фрейдистской концепции. Как же ставится и решается им проблема определения искусства? Г. Рид в статье «Искусство и бессознательное», пишет: «Для любого чувствующего человека всегда был очевидным и доказанным факт, что искусство едино: в сохранившихся доисторических надписях в пещерах, в негритянском фетише, в византийской мозаике, готических соборах или в живописи Ренессанса оно заключалось в основных элементах, которые придают произведению искусства его эстетическую ценность, в наличии идентичного явления. Однако как согласовать внешнее разнообразие таких объектов в какой-нибудь общей теории искусства?»<sup>1</sup>. Отвечая на этот вопрос, Герберт Рид утверждает вслед за Фрейдом, что такое согласование возможно благодаря коренному свойству художественного творчества — «способности материализовать инстинктивную жизнь наиболее глубоких уровней психики»<sup>2</sup>. Так гипертрофия одного признака искусства приводит к теоретическому обоснованию его отрыва от жизни народа. Творчество, реализующее эту концепцию искусства, лишается объективно-истинного значения художественного познания жизни. Примером этому могут служить чудовищные произведения сюрреалистов.

Здравый смысл и эстетическое чувство нормального человека решительно отказываются принять в качестве искусства шизофренические «откровения» художников, фиксирующих любые феномены фантазии. Об их антихудожественности свидетельствует вся история искусства, в которой фантазия и разум всегда идут рядом, оплодотворяя друг друга.

Но, быть может, тайна художественного творчества в том, что рожденные фантазией образы становятся искусством тогда, когда на первый план выдвигается мастерство их воплощения? Ведь не случайно слово «искусство» на многих языках обозначает не только профессиональную художественную деятельность, но и мастерство, умение в широком смысле.

И действительно, искусство как вид духовной деятельности, как особая форма общественного сознания является вместе с тем особым родом предметной деятельности человека, требующим навыка, профессиональной сноровки, выучки. Какие бы поэтические образы, сюжеты, картины ни возникали, например, в голове писателя, они не станут произведениями искусства до тех пор, пока не найдут соответствующего выражения в слове. Наверняка, многие пытались в молодости писать стихи. Зачастую эти стихи, прекрасно звучащие в воображении, на бумаге оказывались обыденными, серыми и невыразительными. А те же мысли и чувства преобразуются поэтом в звучные, образные, глубоко эмоциональные стихи. Чувствовать себя художником и быть художником не одно и то же.

<sup>1</sup> «Современная книга по эстетике», стр. 205.

<sup>2</sup> Там же, стр. 208..

Художник подобен волшебнику, преобразующему мир; все, к чему он ни прикоснется, расцветает, как цветок. В его руках обычный гранит оказывается тонким средством передачи человеческих переживаний, а краски вдруг оживают на холсте то утренней зарей, то вечерней росой. Танцовщик или танцовщица умеют рассказать на языке хореографии о тончайших движениях души. Под пером писателя обычное слово, стертое, как старая монета, становится поэтичным и выразительным.

Кажется, что искомый ответ найден: главное в искусстве—форма, создаваемая талантливым мастером.

Однако этот вывод преждевременен. Он легко опровергается самой жизнью. Как часто, например, мы сталкиваемся с произведениями, в которых, казалось бы, художником учтены все хорошо известные ему законы формы, но нет чего-то, что сделало бы эти произведения искусством.

Бывают, например, стихи, в которых соблюдены все законы поэтической формы, все принципы стихосложения, найдены звучные, красивые рифмы и т. д. Однако эти стихи никак не могут быть отнесены к настоящему искусству. Приведем в качестве примера стихотворение поэта «чистого искусства» — Игоря Северянина «Квадрат квадратов», написанное до революции. Оно любопытно тем, что его можно читать... в любом направлении: снизу вверх или же сверху вниз, справа налево или слева направо.

**Никогда ни о чем не хочу говорить...  
О поверь! — я устал, я совсем изнемог...  
Был года палачом,— палачу не парить...  
Точно зверь, заплутал меж поэм и тревог...**

**Ни о чем никогда говорить не хочу...  
Я устал... О, поверь! изнемог я совсем...  
Палачом был года — не парить палачу...  
Заплутал, точно зверь, меж тревог и поэм...**

**Не хочу говорить никогда ни о чем...  
Я совсем изнемог... О, поверь! я устал...  
Палачу не парить!.. был года палачом...  
Меж поэм и тревог, точно зверь, заплутал...**

**Говорить не хочу ни о чем никогда!..  
Изнемог я совсем, я устал, о, поверь!..  
Не парить палачу!.. палачом был года!..  
Меж тревог и поэм заплутал, точно зверь!..<sup>1</sup>**

Все эти словесные ухищрения не доставляют нам наслаждения, не волнуют, не пробуждают в душе благородных порывов, т. е. не вызывают тех чувств, которые всегда рождает подлинное поэтическое произведение.

Другой пример. У некоторых картин живописцев мы невольно останавливаемся, пораженные гармонией красок, своеобразием и смелостью колорита. Но проходит минута, другая, и картина тускнеет, становится простым красочным ковром, а затем вызывает чувство неудовлетворенности и даже раздражение. В таких произведениях есть изощренность формы, а искусства, способного потрясти, нет и в помине.

Сторонники «чистого искусства» усматривают в форме тот признак, который, по их мнению, наиболее адекватно выражает природу искусства, его «чистую», «незамутненную идеологией» суть. Показательно, что со времен Канта, провозгласившего абсолютное эстетическое значение формы, подобная концепция обосновывается всеми формали-

<sup>1</sup> Я. Северянин, Громокипящий кубок, Поэзы, Му «18 стр. 122.

стическими, субъективистскими направлениями эстетики. Ее, например, выдвигал автор нашумевшего в свое время труда «О музыкально-прекрасном» — один из теоретиков реакционной буржуазной эстетики Э. Ганслик, утверждавший, что «прекрасное, строго говоря, не имеет никакой цели, поскольку оно не что иное, как только форма, которая... кроме себя самой, не имеет никакой цели»<sup>1</sup>. Исходя из этого постулата «чистого искусства», он разработал «теорию» музыки как бессодержательной игры форм. Эта «теория» и поныне находится на вооружении музыкального формализма, ее аргументами пробавляется так называемая «конкретная» музыка, додекафонная музыка и т. д.

Абсолютизация формы характерна и для современных формалистических теорий. Обратим внимание на аргументацию одного из них — Клайв Бэлла. Подчеркивая эмоциональность восприятия произведений искусства (которую, конечно, нелепо было бы отрицать), он усматривает ее источник не в объективной истинности, жизненной достоверности образов, а в «значимой форме». Так, Клайв Бэлл в статье «Значимая форма» заявляет, что «должно иметься какое-то одно качество, без которого не может быть произведения искусства, обладая которым хотя бы в самой малой степени ни одно произведение искусства не может быть ничтожным. Каково же это качество? Какое качество присуще всем предметам, вызывающим у нас эстетическое чувство? Какое качество обще и св. Софии, и цветным стеклам Шартрского собора, и мексиканской статуэтке, и персидской чаше, китайскому ковру, фреске Джотто в Падуе и шедеврам Пуссена, Пиеро делла Франческа и Сезанна? Ответ» по-видимому, возможен только один; значимая форма. В каждом из этих предметов линии и краски, скомбинированные особым образом, определенные формы и соотношения форм возбуждают у нас эстетические эмоции. Эти соотношения и комбинации линий и цветов, эти эстетически волнующие формы я называю «значимой формой», и «значимая форма» есть единственное качество, общее всем произведениям изобразительного искусства»<sup>2</sup>.

Но, быть может, Бэлл имеет в виду содержательную форму, конкретный предметный облик, выражающий общественно-интересное содержание? Нет, он утверждает, что «значимая форма» — это комбинация линий и красок, которая производит на индивидуум эстетическое впечатление. Короче, слово «значимая» призвано служить ширмой апологетике бессодержательности искусства; оно ограничивает искусство рамками «чистой формы», имеющей цель лишь в себе самой.

Провозглашение «чистой формы» коренным признаком, началом начал искусства имеет отчетливо выраженный смысл — противопоставление искусства как особой творческой деятельности познанию. Такое сознательное извращение значения и задач искусства, отрицание его роли в познании действительности направлено против социальной обусловленности творчества, против принципов реализма. Так, известный католический философ Жак Маритен пишет: «Искусство как таковое состоит не в подражании, а в созидании, в составлении или построении, притом в соответствии с законами той самой вещи, которую надо осуществить (корабль, дом, ковер, красочная картина или вытесанная каменная глыба). Этот необходимый элемент в его общем представлении преобладает над всеми остальными, и требовать от искусства в качестве основной цели изображения действительности — значит разрушать его... Ясно, что если бы искусство было *средством познания*, оно было бы намного ниже геометрии»<sup>3</sup>.

Мысль о несовместимости искусства и познания подхватили современные ревизионисты. В нашей печати был своевременно вскрыт смысл их высказываний, направленных против реализма в искусстве, против искусства больших социальных идей.

Говоря о попытках объявить форму главным признаком художественности, надо отметить, что подобные взгляды высказывались и некоторыми советскими авторами. Укажем, в частности, на раскритикованную нашей печатью статью В. Тасалова «Об эстетическом освоении действительности», опубликованную в сборнике «Вопросы

<sup>1</sup> См. «Современная книга по эстетике», стр. 314—315

<sup>2</sup> «Современная книга по эстетике», стр. 349.

<sup>3</sup> «Современная книга по эстетике», стр. 90.

эстетики» № 1, 1958 г. В этой статье, не лишенной интересных наблюдений, В. Тасалов категорически утверждает, что коренной недостаток всей нашей эстетики состоит в том, что она рассматривает искусство только как «отражение», «подражание», «познание», тогда как искусство, по его мнению, есть «проявление» прежде всего предметного, трудового творчества человека. В итоге В. Тасалов солидаризируется с выводом, что фактором, обуславливающим художественность произведения, является не содержание, а только форма и мастерство художника. Мысль о содержательности как основе художественности он считает порочной, ибо она якобы основана на игнорировании «специфически эстетических достоинств произведения».

Само собой разумеется, можно и нужно внимательно изучать компоненты формы, законы формальной выразительности и т.д. Однако нельзя абсолютизировать теоретические выводы, полученные в процессе этого изучения, и распространять их на искусство в целом, создавая на базе этих выводов эстетическую концепцию.

Исходя из определяющего значения содержания в искусстве, многие наши исследователи справедливо стремятся подчеркнуть его своеобразие.

Однако это своеобразие некоторые советские авторы в последнее время начали истолковывать в духе *абсолютной специфичности*. Они пытаются утверждать, что эстетическое (или, по их терминологии, «эстетические качества») есть единственное содержание творчества художника. С этим, конечно, нельзя согласиться, оставаясь на позициях диалектико-материалистической концепции искусства как особой формы общественного сознания.

Марксистско-ленинская эстетика требует изучать наряду со специфическим то общее, что характеризует содержание искусства и других форм идеологии. Эта традиция характерна и для прогрессивной эстетической мысли прошлого, в особенности для русской революционно-демократической эстетики. Думается, что нет необходимости ссылаться здесь на труды мыслителей, отрицавших «абсолютную идею красоты», «вечную красоту», «идеал красоты» как фундаментальную основу художественного содержания. Нам хотелось бы в этой связи остановиться лишь на трактате Л. Н. Толстого «Что такое искусство?».

Л. Н. Толстой одним из первых высказал мысль о том, что декадентская концепция искусства есть закономерный вывод из идей тех эстетиков, которые полагают, что содержанием искусства является красота. Л. Н. Толстой подчеркивает, что ответ на вопрос «что такое красота?» отнюдь не так прост, как предполагают некоторые. «Как это бывает во всяком деле, чем не яснее, запутаннее понятие, которое передается словом, тем с большим апломбом и самоуверенностью употребляют люди это слово, делая вид, будто то, что подразумевается под этим словом, так просто и ясно, что не стоит и говорить о том, что собственно оно значит»<sup>1</sup>. Стремясь найти удовлетворительный ответ, Л. Н. Толстой рассматривает свыше шестидесяти (!) высказываний эстетиков о красоте и все их объявляет далекими от истины, подчеркивая, что в конечном счете они сводятся к отождествлению красоты и наслаждения. Он — и это свидетельствует о теоретической мудрости гениального художника — обобщает их, выделяя основные тенденции субъективного и объективного идеализма. Отмечая, что «красота, или то, что нам нравится», не может служить основанием искусства, Л. Н. Толстой утверждает: «Люди поймут смысл искусства только тогда, когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, т. е. наслаждение. Признание целью искусства красоты или известного рода наслаждения, получаемого от искусства, не только не содействует определению того, что есть искусство, но, напротив, переводя вопрос в область совершенно чуждую искусству — в метафизические, психологические, физиологические и даже исторические рассуждения о том, почему такое-то произведение нравится одним, а такое не нравится или нравится другим, делает это определение невозможным»<sup>2</sup>.

Переходя к позитивному определению искусства, Л. Н. Толстой выделяет не только то, что отличает его от науки (ибо «наука и искусство так же тесно связаны между собой, как

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. XXX, М., 1951, стр. 37.

<sup>2</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. XXX, стр. 61.

легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать»)), морали и прочих идеологических форм, но и то, что *объединяет*, роднит его с ними. Этот признак — способность искусства передавать другим людям чувства и тем самым служить средством общения между людьми. Конечно, искусство передает не только чувства, но и мысли (что неоднократно подчеркивал и сам Л. Н. Толстой). Но в данном случае важен принцип определения, избранный художником: учет не только особенного содержания искусства, но также и того общего, что свойственно всем формам человеческого сознания.

Обратимся к практике, к живому материалу художественно-прекрасного. Какова структура содержания произведения искусства, бесспорно являющегося прекрасным? Здесь, конечно, лучше всего апеллировать к классическим и в какой-то мере общепризнанным образцам. Рассмотрим с этой точки зрения роман Л. Н. Толстого «Война и мир». Оговоримся, что наша цель — не анализ содержания этого бессмертного произведения, а лишь выделение его основных компонентов. А их столько, что, право, затрудняешься: какие из них выбрать как основные. Здесь и картины жизни русского общества: от гостини Анны Павловны до имения Ростовых; и эпический рассказ о нашествии Наполеона на Россию; и история судеб героев повествования: Наташи Ростовской, Пьера Безухова, Андрея Болконского. Каждый из образов романа поднят до таких вершин типизации, что выражает собой какую-то из существенных сторон жизни общества того времени и, более того, из жизни человека вообще. Психология людей, их нравственные отношения, религиозные и политические воззрения — все это объемлет образный строй произведения. Его содержание включает в себя такую массу познавательных, научных, исторических сведений, что не устаешь поражаться и восхищаться энциклопедизмом ума писателя, которому в равной мере доступны и факты Бородинского сражения и закулисные стороны русской дипломатии, быт французской армии и труды историков. И, наконец, все образы опозитизированы идеалом, который утверждает Л. Н. Толстой, его отношением к смыслу и предназначению жизни. Но как многообразно воплощен этот идеал—в образе Наташи и в образе Платона Каратаева, в развитии характера Пьера и в авторских отступлениях четвертого тома по поводу исторического процесса!

Спрашивается, можно ли, оставаясь на почве фактов, утверждать, что содержанием «Войны и мира» являются, употребляя терминологию некоторых наших исследователей, «эстетические качества действительности»?

Не вернее ли будет признать, что какого-то особого, отличного от науки, морали, политики и других форм общественного сознания, содержания у искусства нет и быть не может? И не вернее ли признать вслед за Белинским характерным для искусства *особый способ обобщения жизни*?

Возможны возражения против подобного подхода к со-, держанию искусства. Некоторые исследователи склонны признавать структурность (т. е. сложность, многоплановость) содержания лишь таких форм, как роман, драма, фильм, дающих развернутую картину жизни. Они отрицают структурность содержания не программной музыки, лирики и т. д. Однако если более глубоко проанализировать эти формы художественного творчества, то и в них можно обнаружить сложную структуру содержания. Обратимся опять-таки к фактам. Мировой поэзии известен такой образец *необычайно* краткой поэтической формы (содержащей всего 17 слотов), как японское «хокку». Вот некоторые, *подлинно художественные* «хокку»:

**«Вот листок упал,  
Вот другой летит листок  
В вихре ледяном...»<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> «Японская поэзия», М., 1934, стр. 129



**«За колосок ячменя  
Я схватился, ища опоры...  
Как труден разлуки миг!»<sup>1</sup>**

Казалось бы, о какой структурности содержания столь каноничной формы может идти речь. Однако даже и в этом, так сказать, крайнем случае содержание несводимо к одному эстетическому компоненту — красоте переживания. Оно *гораздо* сложнее, хотя в силу условности в *полной* мере *доступно* только знатоку. Приведем еще одно «хокку»:

**«Как вишни расцвели!  
Они с коня согнали  
И князя-гордеца»<sup>2</sup>**

Большой специалист в области восточных литератур Н. Конрад подчеркивает, что это «хокку» имеет в виду общеизвестный в Японии обычай любоваться цветущими вишнями. «Кроме того,— пишет он,— надо помнить, что в ту пору знатные феодалы путешествовали не в одиночку, а в сопровождении пышного кортежа. «Хокку» вызывает представление о том, как кавалькада останавливается, раздетый князь и дружинники в доспехах сходят с коней и все стоя любоваются розовым облаком цветущей вишни — в ту пору, когда писалось «хокку», такая картина была привычной. Вместе с тем это стихотворение показывает, как в эту крошечную форму можно вместить серьезную мысль, взглянув на привычный факт под особым углом зрения»<sup>3</sup>.

Нет, не удастся свести содержание искусства к тощей абстракции «красоты», эстетического. Художественное творчество объемлет бескрайний мир действительности, опозитивированный авторским отношением. Все, что волнует общественного человека, оно делает (как справедливо заметил Плеханов) своим содержанием.

Из всего, что было сказано выше, вытекает один, на наш взгляд, крайне важный вывод: определение искусства не может базироваться на признании одного, пусть даже существенного его признака. Подобная методология характерна для тех направлений эстетики, которые (подобно модернистской эстетике) используют односторонность определения для включения в область искусства явлений, лежащих вне его сферы.

Общая концепция искусства, которая складывалась веками в борьбе материалистической эстетики против идеализма за искусство жизненной правды, объясняет природу искусства, его сущность не каким-либо одним признаком, а рядом таких признаков, взятых во взаимосвязи и характеризующих искусство как особую форму обобщения, познания жизни.

Отметим, что выделение существенных признаков искусства всегда осложняется тем, что художественный образ, представляющий собой «зерно» искусства, концентрирующий его смысл, эстетически многогранен. Он обладает целым рядом свойств, признаков, характеристик, как тех, о которых говорилось выше, так и многих других. Он всегда выражает исторические особенности художественного мышления эпохи, методов, стилей, порожденных ею, а также специфику вида и жанра искусства.

Но это затруднение преодолевается, на наш взгляд, в том случае, если признать вслед за прогрессивной эстетикой прошлого существенными признаками художественного обобщения: а) образное отражение правды жизни; б) выражение идейно-эстетической оценки жизни или идеала; в) творчество по законам красоты.

<sup>1</sup> «Японская поэзия», М., 1934, стр. 111

<sup>2</sup> Там же, стр. 166.

<sup>3</sup> Там же, стр. 9.

Раскрыть действительный смысл этих положений, реальное содержание признаков художественного обобщения и их внутреннюю взаимосвязь возможно только с позиций марксистско-ленинской теории. Дальнейшее изложение и является попыткой автора применить принципы этой теории к исследованию природы художественного обобщения.

## Правда жизни—основа художественности

### **«Наивные реалисты»**

#### **против эстетствующих снобов**

Поучительно задуматься над тем, что выделяет каждый из нас в качестве основного признака художественной красоты, и непосредственно-эмоционально, восторгаясь тем или иным художественным произведением, и логически, оценивая творения искусства с точки зрения их эстетических достоинств.

Пойдите в зрительный зал театра, где идет спектакль— все равно, классического или современного репертуара,— и попутайтесь внимательно понаблюдать за реакцией зрителей. Все, что далеко от жизни, от правды человеческих характеров и чувств, оставляет их равнодушными. Но, как только в зал падает свет жизненной правды, зритель застывает, пораженный происходящим, задумавшись над вопросами, выдвинутыми жизнью и решаемыми на сцене. Он испытывает ту эстетическую радость, которую Аристотель крайне удачно назвал радостью узнавания. А с каким недоумением смотрит посетитель картинной галереи на ребусы абстрактного искусства, стараясь что-либо понять в этой бессмыслице, получить в картине какую-нибудь «зацепку» для своего воображения, всегда основывающегося на жизненном опыте. И совсем по-иному воспринимается то или иное произведение искусства, когда жизненная достоверность изображения сочетается у художника с мастерством проникновения в человеческий характер, в смысл жизни вообще.

Могут возразить, что такое мнение «наивного реалиста»— читателя, зрителя, слушателя, которые всегда ищут в любом, хотя бы и самом древнем, произведении правду жизни,— не является аргументом.

Особенно часто это возражение звучит в устах тех, кто рассматривает искусство как игру «чистых форм», как особый условный язык, понятный только посвященным. Мы уже упоминали точку зрения Бэлла на искусство как на «значимую форму». Развивая ее, он, естественно, обрушивается на «наивный реализм» восприятия обычного человека, которое всегда требует жизненной достоверности, правдивости образов. Подобное естественное, здоровое отношение к искусству (не благодаря ли ему пустуют залы музеев, где выставлены «шедевры» абстрактной живописи?) претит формалисту. Бэлл пишет: «У зрителя тенденция искать за формой жизненные переживания — всегда признак недостатка восприимчивости. Это значит, что его эстетические эмоции слабы или, во всяком случае, несовершенны. Перед произведением искусства теряются те, кто мало восприимчив или совсем невосприимчив к чистой форме. Такие люди глухи на концерте. Они знают, что здесь происходит что-то величественное, но у них не хватает силы понять его...

Находясь перед полотном, они инстинктивно сводят его формы к тому миру, из которого пришли? сами. Они обращаются с сотворенной формой так, как будто это подражание, с картиной — как с фотографией. Вместо того чтобы унестись в потоке искусства в новый мир эстетического переживания, они круто заворачивают за угол и прямехонько направляются домой, в мир человеческих интересов»<sup>1</sup>. Сталкиваясь с проявлениями подобного эстетического снобизма по отношению к эстетическим запросам народа, еще и еще раз ощущаешь мудрость великих мастеров, всегда подчеркивавших значение искусства как средства общения людей.

<sup>1</sup> «Современная книга по эстетике», стр. 356.

Да, именно «мир человеческих интересов» волнует в искусстве любого человека, ибо в воплощении этого мира, правды о нем—сокровенный смысл искусства.

Но, может быть, специалисты в области искусства, теоретики, критики стоят на какой-то иной, чем «наивные реалисты», точке зрения? Рассмотрение ряда высказываний ученых об эстетическом значении художественных произведений, разных по эпохе, методу, стилю, форме, показывает, что это не так. Что же выделяется, подчеркивается исследователями в первую очередь?

Учеными открыты многочисленные произведения искусства первобытного общества, относящиеся к эпохе палеолита. Восторгаясь этими произведениями первых «художников», ученые подчеркивают, что во всем — будь то ритуальные статуэтки или наскальные изображения, танцы или песни — проявляется удивительное чувство жизненной правды. Так, немецкий искусствовед Герберт Кюн, отмечая прелесть живописного изображения зверей на стенах пещер-стоянок первобытного человека, пишет: «Живопись изображает зверей, на которых охотился человек, зверей в момент движения,—когда они пасутся, спешат, бегут, режут, умирают. Это искусство достигает такого совершенства, такой высоты, по сравнению с которой все позднейшее искусство того же стиля,.., кажется лишь воспоминанием о нем, лишь слабым его повторением. В нем нет стилизации, оно полностью сенсорно. Художник хочет изобразить зверя, за которым он охотился, во всей правде его бытия, таким, каким он есть в действительности. В этих изображениях нет ничего мистического, ничего религиозного или магического — все таинственное чуждо этим людям; для них вещи существуют, реально существуют и за ними ничего не скрывается»<sup>1</sup>.

Одной из начальных форм театрального искусства, спецификой которого является перевоплощение человека в иной образ, были так называемые поминальные обряды. Что же характерно для них? Для них характерно стремление создать образы, максимально приближенные к жизни. Об этой стороне раннего, театрального искусства очень хорошо и убедительно пишет А. Д. Авдеев в своей книге «Происхождение театра». А. Д. Авдеев отмечает, что, «изображая своего умершего родственника, человек не ограничивался надеванием маски и костюма, он всем своим поведением старался как можно точнее передать характерные особенности изображаемого: передавались отдельные характерные черты и физические недостатки, изображались особенности его отношения к окружающим, использовались типичные для него и принадлежащие ему детали костюма и украшения, делались попытки передать его психологическую характеристику»<sup>2</sup>.

Известно, что многие римские драматурги создавали свои пьесы при помощи приема, получившего название контаминации. Суть этого приема — в соединении ряда сцен греческих драматических поэтов в новое произведение. Конечно, отсюда — традиционность образов, а также сюжетных схем. Казалось бы, что такое художественное решение делает пьесы далекими от римской жизни. Однако замечательные римские драматурги, такие, как Плавт, Теренций, не выходя за рамки традиций, создавали пьесы, волновавшие сограждан. Исследователь античной литературы Ф. А. Петровский пишет по этому поводу: «Несмотря на то, что действие комедий Плавта происходит, как это было обязательно для «комедии плаща», в каком-нибудь греческом городе, несмотря на то, что его действующие лица носят греческие имена, все-таки сквозь греческие «плащи» у Плавта постоянно сквозит римская одежда, не говоря уже о том, что порою Плавт вводит в свои комедии чисто римские подробности, которых никак не могло быть в греческих комедиях»<sup>3</sup>.

Условность живописи классицизма, ее идеализирующий действительность характер признаются всеми теоретиками изобразительного искусства. Но что же подчеркивают они, анализируя произведения великих представителей классицизма? Характерно, что, разбирая достоинства тех или иных произведений, исследователи в их оценке прежде всего исходят из жизненной достоверности, правдивости образов, созданных

<sup>1</sup> Герберт Кюн, Искусство первобытных народов, М.—Л., 1933, стр. 23.

<sup>2</sup> А. Д. Авдеев, Происхождение театра, Л.—М., 1959, стр. 100

<sup>3</sup> «История римской литературы», т. I, М, 1959, стр. 72—73.

художниками классицизма. Вот что пишет о картине Н. Пуссена «Пейзаж с евангелистом Матфеем» исследователь творчества художника В. Н. Вольская: «Природа кажется охваченной эпическим покоем. Ни дуновение ветра, ни шелест листьев, ни плеск воды не смеют нарушить этой торжественной тишины. Мягкие изгибы реки медленно уводят глаз в лесную глубину. Им вторят чередующиеся с обеих сторон выступы отлогого берега и затем постепенно растворяющиеся в световой среде голубые холмы у горизонта. Группы деревьев, образующие кулисы, отодвинуты художником далеко вглубь. Благодаря этому приему достигается впечатление особой пространственности. Природа, изображенная Пуссеном, не идеализирована, в обычном смысле этого слова. В этом пейзаже нет ничего нарочито красивого, но все в нем дышит подлинно-музыкальной гармонией, все пронизано глубочайшей умиротворенностью, которая необходима художнику, как вода человеку, умирающему от жажды»<sup>1</sup>.

И произведения искусства эпохи палеолита, и так называемые поминальные обряды, и живопись Н. Пуссена — все это художественные формы, которые не могут быть безоговорочно отнесены к формам реализма, как искусства, сознательно базирующегося на принципе жизненной правды. И тем более показателен тот факт, что при определении художественных достоинств таких произведений исследователи «в первую очередь акцентируют внимание на жизненной достоверности,» правдивости их.

В науке об искусстве обусловленность художественной красоты жизненной правдивостью образа стала чем-то само собой разумеющимся, аксиоматическим. И не случайно, конечно, что даже самые откровенные противники реалистического искусства, «теоретики» таких крайних форм разложения буржуазной культуры, как сюрреализм и абстракционизм, используют в своих работах термин «правда».

И это в какой-то мере настораживает. Действительно, не странным ли является то, что за правду, за истину, за верность законам природы в искусстве ратуют и теоретики классицизма, и романтики, и модернисты, и реалисты?<sup>2</sup> Что это за всепримиряющий признак художественно-прекрасного, с которым как будто бы согласны все, даже откровенные и непримиримые идейные противники?

<sup>1</sup> Б. Я. Вольская, Пуссен, М., 1946, стр. 127.

<sup>2</sup> Реализм. Н. А. Добролюбов: «Признавая за литературою главное значение разъяснения жизненных явлений, мы требуем от нее одного качества, без которого в ней не может быть никаких достоинств, именно — *правды*. Надо, чтобы факты, из которых исходит автор и которые он представляет нам, были переданы верно. Как скоро этого нет, литературное произведение теряет всякое значение, оно становится даже вредным, потому что служит не к просветлению человеческого сознания, а напротив, еще к большему помрачению» (Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в трех томах, т. 3, М., 1952, стр. 172).

*Классицизм. Ж.-Л. Давид*: «Только сильные души, обладающие чувством истинного, великого, которое дает изучение природы, смогут дать новый толчок искусствам, направляя их на принципы истинного, прекрасного» (см. «Мастера искусства об искусстве», т. II, М., 1933, стр. 160).

*Романтизм. Виктор Гюго*: «Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам. Собьем старую штукатурку, скрывающую фасад искусства! Нет ни правил, ни образцов; или, вернее, нет иных правил, кроме общих законов природы, господствующих над всем искусством, и частных законов для каждого произведения, вытекающих из требований, присущих каждому сюжету» (В. Гюго., Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 14, М., 1956, стр. 105—т 106).

*Модернизм. Теннесси Уильяме*: «В наши дни каждому должно быть ясно, что фотографичность не нужна искусству, что правда, жизнь или действительность органичны и что передать их или дать представление о их сущности можно только путем их видоизменения, путем придания им новой формы, а не копирования их внешнего облика» (см. Дж. Гаснер, форма и идея в современном театре, М., 1959, стр. 203).

## **Что же такое жизненная правда в искусстве?**

Когда мы говорим, что все направления в эстетике ратуют за правду в искусстве, то нельзя забывать, что «правда», о которой пространно пишут, например, «теоретики» сюрреализма,— это нечто противоположное тому, что подразумевается под правдой в эстетике реализма. Ведь, правда, с точки зрения последней — обобщение существенных сторон самой действительности, жизни. Для сюрреалистов же источник искусства — не в объективной действительности, а в субъективной сфере иррационального, подсознательного; правда для них — не отражение реального мира, а отражение «сверхреальной» области галлюцинаций, неосознанных инстинктов. Сюрреалист рассматривает творчество как «диктовку мысли, выключающей всякий контроль разума, всякое эстетическое и моральное предубеждение».

Но, быть может, существует две «правды»? Быть может, ложность концепций антиреализма недоказуема, ибо они базируются на своем, «особом» понимании правды, в равной мере имеющей право на существование? Заявлять подобное можно лишь с позиций абсолютного релятивизма, предавая забвению марксистско-ленинскую теорию отражения, которая дает возможность установить единственно научное, объективно верное понимание правды.

Напомним в этой связи, что согласно теории отражения правдивое познание жизни является результатом особого ее обобщения. Для такого познания, например, недостаточно непосредственного восприятия тех или иных жизненных явлений. Первое впечатление о человеке еще не раскроет нам, кто он — добрый или злодей, представителем какого класса он является и т. д. Вот почему простая фотография, фиксирующая факт, не всегда дает правду о нем.

В процессе познания происходит выделение и обобщение главного, существенного в познаваемом явлении. Результатом такого обобщения являются понятия, законы и т. д.

Художественный образ, так же как и понятие, раскрывает главное, существенное в отдельных, конкретных фактах. «Секрет» этой особенности образа в том, что художник, создавая его, обобщает жизненные явления, отвлекаясь от одних, как от второстепенных, выделяя другие, наиболее важные. В этой способности выделять из массы отдельных фактов наиболее важные, существенные, помогающие раскрыть закономерность, лежащую в их основе,— общность искусства и науки, которую упорно пытаются отрицать идеалисты.

Конечно, всякое художественное произведение является обобщением. Но не всякое обобщение дает нам правду жизни. Крайне важно подчеркнуть, что научное значение (т. е. значение правдивого познания) имеют лишь те образы, в которых обобщены наиболее важные, существенные для характеристики явлений или процессов факты. Это можно проиллюстрировать одной мудрой индийской сказкой. В ней рассказывается о четырех слепых, встретивших на дороге слона и решивших узнать, что такое слон. Один слепой ощупал хобот, другому под руку попала нога, третьему брюхо, а четвертому — хвост. Слепцы заспорили — каков же слон в действительности. Один из них, ощупав хобот, сказал:

«— Он похож на толстую змею, которая свернулась кольцом!

Слепой, что ощупал ногу слона, сказал:

— Нет, ошибаешься! Он похож на столб. Слепой, что ощупал слоновое брюхо, сказал:

— Оба вы говорите неправду! Слон похож на громадную бочку для воды!

А тот, что ощупал хвост, заявил:

— Все вы ошибаетесь! Вовсе он не такой, как вы говорите. Слон похож на корабельный канат.

Так эти четверо слепцов, ошибаясь сами, обманывали друг друга, А ведь каждый из них говорил правду. Кто сколько узнал, тот о том и рассказал».

Примерно так же обстоит дело и в искусстве. Всякое произведение искусства имеет своим источником жизнь. Но правдиво отражает ее лишь то, в котором обобщены наиболее важные, характерные стороны жизни.

Художник создает индивидуальные образы, рассказывая о событии, характере человека, об его переживаниях, о красоте природных явлений. Эти образы (все равно, изображают ли они реальные явления или представляют собой плоды фантазии художника) воспринимаются нами как конкретные факты, как сама жизнь. Но в действительности в них заключено нечто большее, чем изображение факта или выражение чувств отдельного человека.

Вспомните такой замечательный фильм, как «Чрезвычайное происшествие». В его основе — реальный факт мужественного поведения советских моряков, захваченных чанкайшистскими бандитами. Но разве только об этом факте и об этих отдельных героях узнаете вы из фильма? Конечно, нет! Через этот факт, через эти образы художники рассказали о возвышенном духовном облике советского человека, о тех прекрасных моральных качествах, которые свойственны каждому гражданину нового, социалистического мира.

Следовательно, художник через индивидуальное рассказывает об общем (об общих чертах людей определенной социальной группы, более того, определенного типа человеческого поведения вообще). Такое обобщение через индивидуальное называется типизацией.

Благодаря типизации художник раскрывает правду, смысл жизненных явлений, внутренние закономерности, лежащие в их основе. Именно поэтому создаваемые им образы общеинтересны: они волнуют не только самого художника, но и всех людей, каждый из которых узнает в них нечто знакомое или близкое. Рассказывая о характерах и судьбах своих героев, художник говорит о гораздо более широком круге общественных явлений: о политических отношениях классов, о великих социальных битвах людей и т. д.

Именно таким образом понимаемая жизненная правдивость художественного обобщения и является первым и неотъемлемым условием всего подлинно прекрасного в искусстве. Следует отметить, что формирование этого существенного признака художественного обобщения ознаменовало собой становление искусства как особой формы общественного сознания.

Известно, что на заре человеческого общества искусство было непосредственно вплетено в материально-производственную деятельность. Именно практическая деятельность человека (как это блестяще доказал Г. В. Плеханов в «Письмах без адреса»), а не стремление к красоте и не игра, вызвала к жизни искусство. Образное творчество человека было порождено практическими нуждами, удовлетворение которых было бы невысказано без жизненной достоверности образов.

Много гипотез высказано о происхождении первобытного искусства. Но все *серьезные исследователи сходятся* на одном: и наскальные фрески, и графические изображения на стенах пещер не были еще живописью и графикой в современном смысле слова. Вернее предположить, что образное изображение имело значение пиктографического письма или же своеобразного «наглядного пособия» для подрастающего поколения. Ведь не случайно многие первобытные «фрески» имеют отчетливо выраженные следы от удара копьем. Образы-изображения, возникавшие из потребности в передаче определенных сведений, знаний, в этих условиях по необходимости должны были обладать одним качеством — жизненной достоверностью, правдивостью. А это значит, что первобытные «художники» приобрели уже не только навык воспроизведения природных форм, но и способность отбора и обобщения наиболее характерных, типичных признаков явлений одного ряда, в частности животных. В дальнейшем связь образов-изображений с утилитарной деятельностью становится менее непосредственной, но способность обобщений через единый облик остается как великое завоевание человека.

Подобный процесс мы наблюдаем и у истоков другого вида искусства — театра. Нам представляется наиболее убедительной точка зрения на происхождение театра, которая выводит его из тех форм подражательной деятельности человека, которые непосредственно связаны с практикой. Одной из таких форм является охотничья маскировка. Исследователи, наблюдавшие жизнь народов, остававшихся до XX века на крайне низкой ступени общественного развития, аналогичной первобытному состоянию человеческого коллектива, единодушно отмечали удивительную способность людей маскироваться под животных. Так, В. Элленбергер в книге «Трагический конец бушменов» пишет: «Охотясь на пугливых и осторожных зверей, бушмены обычно прибегали к полному переодеванию, облачались в шкуру антилопы... или в шкуру зебры или перевоплощались в страусов; в последнем случае они продвигались вперед, имитируя неуклюжую походку этих гигантских птиц. Они ловко действовали палкой с привязанной к ней головой страуса, весьма реалистично подражая движениям этой птицы, когда она клюет или подымает голову, осматриваясь»<sup>1</sup>. Конечно, это еще не искусство. Однако эта маскировка связана с преобразованием в образ иного существа. Со временем изменились трудовые процессы деятельности человека, отпала необходимость в такой форме охоты, но не исчезла приобретенная способность воспроизводить, посредством действия общие, характерные черты животных, а затем и людей.

Могучим средством образного мышления оказалось и слово. В устных рассказах древний человек сохранял и сообщал накопленные сведения своим потомкам. Из поколения в поколение передавались факты из жизни лучших охотников, мудрых вождей, т. е. реальных героев племени. Постепенно затуманивалась связь рассказов с прообразом. Они все больше и больше приобретали обобщающее значение. В этих рассказах концентрировался результат нового опыта человека, его наблюдений, его стремления объяснить жизнь. Так создавались мифы — первые произведения устного художественного творчества. Многие дошедшие до нас мифы представляют собой подлинные жемчужины народного творчества. Таковы, например, поэтические мифы древней Греции, не раз впоследствии вдохновлявшие великих художников, мифологические произведения других народов.

Если же говорить о происхождении искусства в целом, как особой формы общественного сознания, то «днем его рождения» следует считать тот период, когда от создания «образов», необходимых в процессе практической, материальной деятельности, человек переходит к образному объяснению, истолкованию смысла жизни, к выражению через образ своих мыслей и чувств. В эру «художественного производства как такового»<sup>2</sup> он переносит из прошлого удивительную способность отражения общего через частное. И не случайно, конечно, мыслители древнего мира, начиная с Аристотеля, подчеркивают познавательное значение произведений искусства, способность художников через единичный, конкретный образ раскрывать общее, типическое, существенное в явлениях. Примечательно, что уже с древних времен мыслители, говоря о сущности искусства, отмечали его принципиальное отличие от чисто механического, хотя бы и достоверного, воспроизведения жизни. Искусство может дать и действительно дает нечто большее, чем простую копию, зафиксированный факт. Оно дает жизненную правду, истину о действительности.

Очевидно, что *критерий жизненной правды художественного обобщения — в верности художественного образа действительности*. Но это правильное положение является крайне общим и нуждается в конкретизации применительно к своеобразию искусства. Здесь перед исследователем сразу же встает проблема формы и содержания.

Можно ли искать критерий правдивости художественного образа по линии соответствия его формы формам действительности? Для ответа на этот сложный вопрос напомним, что искусство возникает в процессе практической деятельности, когда человек в силу объективной потребности стремится к *правде подражания*. Индеец, подкрадывающийся к стаду бизонов в бизоньей шкуре, решает задачу пластического воспроизведения этого,

<sup>1</sup>В. Элленбергер, Трагический конец бушменов, М, 1956, стр. 145.

<sup>2</sup>«К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», в двух томах, т. I, стр. 134.



конкретного зверя, а не бизона вообще. Рассказчик, повествуя о подвигах соплеменника, воссоздает картину его *индивидуальных* поступков.

Дальнейшая эволюция искусства осуществляется диалектически. Подражательный элемент отступает на второй план: подражание формам действительности все более и более из цели превращается в средство. Вырабатывается своеобразный, условный язык искусства, приемы и формы, которых порою не знает сама действительность. И эти художественные приемы и формы в итоге дают человеку возможность достичь при помощи образов искусства *правды отражения жизни*, обобщения через частный, индивидуальный облик общего и закономерного в том или ином ряде жизненных явлений. Здесь-то и начинает действовать диалектическое «отойти, чтобы вернее попасть», о котором говорил применительно к познанию В. И. Ленин, подводящее нас к проблеме правды и правдоподобия в искусстве.

Художественный образ никогда не утрачивает полностью связь с формами действительной жизни<sup>1</sup>. Такова уж особенность человеческой фантазии: даже самые причудливые ее порождения имеют природную, земную основу. Ничего абсолютно отличного от природных форм и качеств фантазия, оставаясь на почве конкретности, единичности, создать не может. Наиболее очевидно это в изобразительных искусствах: дымковская игрушка и статуя Озириса, кошмарные видения Гойи и фантазмагория «Герники» Пикассо, Врублевский Демон и иллюстрации Доре к «Божественной комедии» созданы на основе своеобразной перекомбинации форм реальной действительности. Менее отчетливо эта закономерная связь фантазии художника с предметными формами проявляется в так называемых выразительных искусствах. Самым условным из них, бесспорно, является музыка, язык которой и, более того, материал для воплощения образов — музыкальный звук как будто бы всецело созданы воображением человека и не имеют аналогов в действительности. Однако теоретики музыки (в частности, академик Б. В. Асафьев) подметили, что в основе музыки лежит интонационная природа человеческой речи, т. е. форма, характерная для реальной действительности.

Связь образа с формами жизни имеет и негативное подтверждение: отказ от этой связи, возведенный в принцип некоторыми направлениями формализма (наиболее последовательно — абстракционизмом), означает вырождение искусства. Когда-то Василий Кандинский, предтеча современных «беспредметников», радостно писал как о «художественном открытии», что мир искусства отделялся в его «я» от мира природы, «пока, наконец, оба мира не приобрели полную независимость друг от друга». Он, по собственному признанию, добился «выключения предметности из живописи». И что же произошло? Посмотрим на любое из произведений В. Кандинского, на любую из его «композиций» и сравним ее с каракулями абстракциониста наших дней. Можно смело учредить баснословную по сумме премию для того, кто отличит, где Кандинский, а где «современный художник»: она останется неврученной. Так «свобода от форм жизни», «свобода выражения» оборачивается стандартной безликостью этого «искусства».

Мы особо подчеркиваем это, ибо в настоящее время в буржуазном искусстве имеет место тенденция к отказу от идеи *реалистичности формы*. Так, весьма широкое распространение среди деятелей искусства получила точка зрения, согласно которой единственным критерием реализма, жизненной правды является художественная убедительность безотносительно к принципу организации формы. Этот крайне расплывчатый

<sup>1</sup> Крайне важно, конечно, отметить, что, говоря о формах действительной жизни, мы понимаем их не только как формы реальных вещей, как предметность. Еще Н. Г. Чернышевский, определяя искусство как воспроизведение интересных для человека явлений, подчеркивал широту этого понятия. Он писал: «Под действительною жизнью, конечно, понимаются не только отношения человека к предметам и существам объективного мира, но и внутренняя жизнь [его]; иногда человек живет мечтами,— тогда мечты имеют для него (до некоторой степени и на некоторое время) значение чего-то объективного; еще чаще человек живет в мире своего чувства; эти состояния, если достигают интересности, также воспроизводятся искусством» (Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, М., 1950, стр. 156).

критерий практически исключает сколь либо объективный подход к оценке художественных произведений, открывая широкий простор вкусовщине и субъективизму. О крайней недостаточности критерия «художественной убедительности» можно судить, в частности, по статье Клода Руа «Сила надежды», опубликованной в книге «Picasso. La guerre et la paix». В этой статье Клод Руа пытается оценить творчество такого большого мастера, как Пикассо. Он пишет: «Пикассо способен изобразить улыбку кота совсем без кота. О, художники, которым нужно, чтобы действительность была *реальной*, как дебилая баба! Как мало питаете вы доверия к человеку, к его лицу, к природе, к ее облику! Чтобы уловить сходство, вам нужны тяжелая артиллерия, обозы, целый поезд, экипажи. В таком случае *сходство* — это значит чрезмерно много, мяса вокруг чрезмерного количества костей, чрезмерно много краски, точности, чрезмерно много всего. Чтобы убить воробья, этим охотникам нужны 75-миллиметровые пушки. Мне кажется, однако, что великие *реалисты*, от пещерных рисунков до Курбе, от египтян до Хокусая, от примитивистов до Гойи, выбирали менее грубый и варварский путь. Реализм в искусстве — это не только эстетическое понятие; он не определяется приемами мастерства, навыками копииста; это не подражание действительности, обман зрения. Реализм является также — и мне хочется это подчеркнуть — *по преимуществу* этическим понятием. Реализм — это прежде всего выбор художником такого объекта, который является главным, основным для окружающих его людей. Если художник — человек каменного века, он говорит об охоте, р дичи, о том, что жизненно важно для его племени. Если он человек средневековья, он говорит об евангелии, о церкви, о святых. Гойя повествует о войне и о борьбе своего народа. Импрессионисты рассказывают нам о своих странах, о пейзажах, о небе, о своих женщинах и детях»<sup>1</sup>.

Очевидно, что в подобных рассуждениях (а примеры их легко умножить) полностью снимается проблема реалистической формы.

Все это в конечном счете приводит к теоретическому обоснованию отрыва искусства от единственного, вечного и неиссякаемого источника всего подлинно поэтического — жизни. Свидетельство тому — позиция тех теоретиков, которые выступают против использования художником реалистически интерпретируемых форм жизни. Например, некоторые теоретики польского изобразительного искусства под флагом борьбы за реалистическую выразительность выступали против реалистической предметности искусства. Критикуя реалистов за «натурализм», «фотографизм» и др., они подхватили модную теперь на Западе теорию деформации. Согласно этой теории в современном изобразительном искусстве истинно художественная выразительность возможна лишь на пути деформации, преобразования предметного, вещного мира, всегда, как известно, бывшего для художников-реалистов неисчерпаемым источником образных форм.

Нет нужды говорить, что есть деформация и деформация: есть творческое преобразование художником предметных форм во имя наиболее выразительного, эмоционально-действенного выявления жизненной правды и есть нарочитый «взрыв» форм действительности вне связи с задачей образного познания жизни. Ревизионисты сознательно затушевывают эту очевидную разницу реализма и антиреализма в решении проблемы взаимосвязи предметности и выразительности в процессе художественного обобщения. Так, Ежи Чвертня в 1956 г. недвусмысленно писал по этому поводу: «Кажется, надо... сказать, что нет деформации реалистической или нереалистической и нет никаких нереалистических форм, так как реализм это не вопрос какой-нибудь конкретной формы, а просто вопрос восприятия действительности»<sup>2</sup>.

Ратуя за абстрактную деформацию, ревизионисты всячески изгоняют из теории главный, определяющий критерий реализма — жизненную правду, соответствие художественного обобщения действительности, подменяя его другим критерием — соответствием образа переживанию художника, его субъективному миру. Именно в этом духе, например, высказывается Ю. Стажиньский в статье «Вечно молодое искусство»<sup>3</sup>. «...Действенность

<sup>1</sup>См. «Пикассо», М., 1957, стр. 76.

<sup>2</sup>«Польша» № 8, 1956 г., стр. 11.

<sup>3</sup>«Materialy do studiow i dyskusji», Warszawa, 1955, № 1—2. P., 140—164.

произведения определяется в конечном итоге силой убеждения художника, которая в состоянии придать убедительность и доходчивость любой форме. Даже предельная деформация, если только она выражает действительные переживания художника, оправдана, и для доказательства этого совсем не нужны какие-либо псевдофилософские спекуляции». Однако реалистичность формы как качество образа, выражающее одну из граней его неразрывной связи с реальным миром, еще не есть основной критерий жизненной правды в искусстве. Свидетельство тому — сама практика искусства.

Можно привести множество примеров того, как ложь содержания произведений маскируется внешним правдоподобием. Наивно было бы предполагать, что все современное буржуазное искусство по форме тождественно вывертам «беспредметников». Напротив, если говорить об общем потоке продукции, поставляемой на рынок буржуазными художниками, то следует признать, что алогичные, кошмарные по форме произведения отнюдь не составляют ее главной части. Ведь они не действительны в том плане, который необходим реакционерам, а именно в плане влияния на народ. Народ не принимает всерьез выкрутасов декадентов, рассчитанных на узкий круг мещан-снобов. Зато могут оказывать и оказывают определенное влияние (и именно в силу правдоподобия, «похожести» на жизнь, на то, что человек видит ежедневно вокруг себя) те произведения, где художник остается верным (часто до скрупулезности) деталям быта, обстановки, отдельным черточкам человеческого поведения, тщательно маскируя ими ложь, вредоносность основной идеи. Такова в основном продукция голливудских студий о современной жизни Америки. Этим фильмам нельзя отказать во внешней правдоподобности; их творцы проявляют незаурядную наблюдательность... в сфере частных. А за этими частностями кроется искажение реального смысла исторического процесса, поэтизация мира буржуа, подуряивание одряхлевшей физиономии капиталистического общества.

Более подробно следует остановиться на еще одном моменте, который заставляет усомниться в правомерности поисков истинности образа только по линии внешнего правдоподобия. В искусстве правда образа и правдоподобие его формы совпадают отнюдь не всегда. В реалистическом портрете, например, такое совпадение налицо. Но в "гротесковом изображении человека его нет, а правда образа достижима.

Правдоподобно ли, чтобы бес, поспоривший с богом, устремился на грешную Землю для борьбы за душу мыслителя? Но разве не правдив «Фауст» Гете, повествующий о мучительных исканиях дерзновенного человеческого ума? Ни к одному из принцев не являлся призрак его убиенного отца, ни одному владыке ведьмы не пророчили грядущее. Но кто станет отрицать правду о Человеке в шекспировских трагедиях?

Выше указывалось, что художественный прогресс преодолел внешнее правдоподобие зародышевых форм искусства, выкристаллизовав более широкий принцип выражения правды через многообразные, в том числе и условные художественные формы. Человеческой фантазией порождены такие художественные формы, которые как бы всецело созданы человеком и которые не имеют аналогов ни в природе, ни в жизни людей. На них следует обратить особое внимание в интересах творческой практики советских художников. Нельзя не заметить, что в дискуссиях последнего времени все чаще звучит слово «условность». И о ней говорят не только формалисты, противопоставляющие условность («самодовлеющую ^театральность», «чистую живописность» и т. д.) жизненной правде реалистического искусства, но и практики реалистического искусства и теоретики социалистического реализма. Незадолго до смерти А. А. Фадеев в «Заметках о литературе» (1955—1956), говоря о течениях в области формы, отстаивал правомерность условности образов в нашем искусстве. Он писал: «В поэзии возможны и иронический разговор с богом, как у И. Сельвинского, и сказочные мотивы, как у Н. Хикмета. Такие художественные решения вполне возможны. Все должно быть по существу жизненно, не обязательно все должно быть жизнеподобно. Среди многих форм может быть и форма условная. Ее, конечно, можно использовать и чисто формалистически, ибо формалисты

любят цепляться как раз за «необычные» формы. Но это сразу можно видеть. Ибо формализм— это подмена формой правды жизни. А мы говорим о содержательной форме, какой бы она ни была, то есть о форме, выражающей правду жизни. Сущность вопроса в том, что правду жизни можно выразить с помощью самых различных форм»<sup>1</sup>. Разговор об условности на этом отнюдь не был закончен. Среди литературоведов начался спор о месте условности в литературе социалистического реализма. В 1958—1959 гг. на страницах журнала «Вопросы литературы» вспыхнула примечательная и в определенной мере типичная для споров последних лет полемика между Т. Мотылевой и И. Фрадким, большими знатоками литературы, особенно западноевропейской. Оба литературоведа признают условность как своеобразный художественный прием. Но по вопросу о характере и границах использования художниками-реалистами условности они высказали разные точки зрения. В статье «Вопросы социалистического реализма в зарубежных литературах» («Вопросы литературы» № 11, 1958 г.) Т. Мотылевой было сформулировано мнение о том, что полноценный художественный образ может включать в себя условный элемент, но вряд ли может жить в мире «чистой» условности. Возражая против такого ограниченного понимания места условности в реалистическом искусстве, И. Фрадкин писал, что наряду с совмещением условных форм и форм самой жизни в искусстве существует и сфера «чистой условности», например балет, кукольный театр и т. д.

Т. Мотылева не оставила выступление своего оппонента без ответа. Она опубликовала специальную статью «О реализме и условности» («Вопросы литературы» № 8, 1959 г.) в защиту своей трактовки условности. Смысл ее возражений характеризует следующее место: «И. Фрадкин отстаивает правомерность таких произведений, где художественная условность выступает в «чистом виде». Ведь нельзя же, мол, заставлять артистов балета время от времени прекращать танец и вести сценический диалог! Да, нельзя! Но уж если говорить о балете, то можно вспомнить, что принцип исторической и национальной конкретности, глубоко заложенный в самой сути социалистического искусства, по-своему преломился и в некоторых новаторских произведениях советского балета, таких, как «Ромео и Джульетта», «Лауренсия», «Гаянэ», «Спартак». С другой стороны, несомненно, что сама условная природа балета сильно ограничивает возможности правдивого отражения жизни в произведениях этого жанра и далеко не все сферы действительности оказываются доступны ему»<sup>2</sup>. Таким образом, и писатели, и литературоведы признают необходимость внесения теоретической ясности в вопрос о соотношении правды и условности в искусстве.

Об этом же (пожалуй, в более острой форме) говорят в последнее время и деятели нашего театра. Некоторые из них, справедливо критикуя элементы фотографизма, пассивного созерцательства, натурализма на подмостках наших театров, склонны преувеличивать значение условности, видеть в ней чуть ли не панацею от всех бед. Наиболее типична в этом отношении статья крупного режиссера Н. Охлопкова «Об условности»<sup>3</sup>. Высказав много правильных мыслей о безграничных возможностях реализма\* о специфике театра, Н. Охлопков сетует (и не без основания) на то, что до сих пор вне театра лежат нетронутыми пластами важнейшие современные явления и величайшие мировые события сегодняшнего дня. «Освоить» их можно, по его мнению, лишь активно используя ресурсы реалистической условности. *«Надо возродить и заново изобретать новые элементы новой условности, о которой, повторяю, можно было бы специально не говорить, если бы ее наличие всегда и всеми подразумевалось в реализме театра как неперемнная составная и наших художников умножить эстетическое богатство социалистического искусства и их интересом к проблеме условности, раскрывающей одну из возможностей на этом пути.*

Во всем этом важно разобраться как с исторической, так и с теоретической точки зрения. Очевидно, что элементарным предварительным условием является определение того, что понимается под условностью. В сущности *безусловного искусства* нет и быть не может, ибо каждый вид искусства имеет свои ограничения, свои особые средства

воссоздания жизненной правды. Высказывание Т. Мотылевой о том, что балету недоступны все стороны жизни, можно отнести к любому искусству. Да, сфера балета уже сферы литературы в охвате действительности. Но и у балета есть свои преимущества: он может рассказать о том, что словом не выразишь. Охват жизни во всей ее полноте осуществляется искусством в целом; каждая же конкретная его форма вносит свой вклад в общее дело художественно-образного познания жизни. Так, литература делает доступным самые сокровенные мысли героя, их рождение, развитие, самые интимные чувства, являющиеся стимулами поступков, действий, которые в жизни непосредственно не могут быть наблюдаемы. Живопись дает на плоскости иллюзию трех измерений. Скульптура фиксирует один момент происходящего. В опере человек поет в тех обстоятельствах, которые в жизни не побуждают к пению. Да и на пуанты не становится в действительности девушка, выражающая свои чувства. В таком смысле условность по содержанию совпадает со спецификой конкретного вида искусства. Доказывать, обосновывать ее — нет надобности. Каждый из нас естественно приемлет ее.

Ну кто, в самом деле, будет стремиться заглянуть за экран, на котором мелькают тени, фантомы? Кто не знает, что актер, «задушивший» на сцене Дездемону, будет после спектакля мирно беседовать с ней? Как хорошо сказал поэт: «Над вымыслом слезами обольюсь!» *Мы не принимаем произведений искусства за действительность, но воспринимаем их как действительность.*

Но не в этом смысле употребляется термин «условность» в нашей литературе. Речь идет об условности как о формальных приемах, не имеющих достоинства жизненной правдоподобности, достоверности. Когда перед Гамлетом вырастает призрак его отца, мы говорим: это условность. Когда Гете начинает «Фауста» знаменитым «Прологом на небесах» с хором ангелов, с богом-отцом и дьяволом — это условность. Когда в «Поэме о море» Довженко мы видим материализованными фантастические представления героя — это условность. Когда бедный Чарли протаскивается машиной сквозь страшные шестерни — это условность. Когда все события в «Сиде», которых хватило бы на добрый месяц, происходят в течение тридцати часов — это условность. Когда на сцене среди героев ходит автор, комментирующий мысли и поступки героев, это — условность. И так далее, и тому подобное. Условность, так понимаемая, используется в искусстве в соответствии с историческими и национальными особенностями образного мышления людей. Представим себе, что мы получили от китайского друга прекрасное изображение сливы, сделанное в традиции старой китайской живописи на свитках. Мы увидим в нем все что угодно, но не то, что любой его соотечественник — символическое пожелание многих лет жизни. Допустим, что мы с вами наблюдаем эмоциональный, виртуозный индийский танец стиля Катхакали. Нас может поразить мастерство актера-танцовщика, выразительность его движений, их пластичность, но мы не увидим и сотой доли того, что доступно любому индийскому мальчику, знающему условный язык «мудр» — жестов рук, каждый из которых выражает определенные чувства или обозначает различные понятия (конкретные и абстрактные), — язык, насчитывающий до девятисот знаков!

Едва ли возможно перечислить все многообразные приемы, встречающиеся в искусстве разных эпох и народов и являющиеся условностями. Впрочем, в этом нет надобности, ибо если отвлечься от конкретного исторического и художественного разнообразия условности в отдельных видах искусства, то можно выделить общие формы, типы ее. Попробуем это сделать в гипотетическом порядке. органическая часть его»<sup>4</sup>.

В ответ раздаются и иные голоса, утверждающие, что реализм изображения и условность несовместимы, что условность является атрибутом формалистического искусства.

Выступления по вопросу об условности имеют место и среди работников кино, среди художников, композиторов. И есть, по-видимому, закономерная связь между стремлением

В спектакле «Молодая гвардия» на сцене театра им. Маяковского постановщик Н. П. Охлопков в качестве одного из «действующих лиц» использовал красный стяг, активно

выражающий авторское отношение к происходящему. Злой Гений и Принцесса-Лебедь Одетта в «Лебедином озере» П. И. Чайковского—это Зло и Добро, противоборствующие в жизни. Такой прием условного обозначения какого-либо жизненного явления или понятия, идеи принято называть *символом*.

В искусстве часто применяется и такой прием, как *изображение целого через наиболее характерную, выразительную часть*. Это — второй тип условности. Классический пример такой условности — решение эпизода на крыше церкви в спектакле «Бронепоезд 14—69» на сцене МХАТа.

Весьма любопытной, на наш взгляд, является попытка английского режиссера Питера Брука добиться строгости, лаконичности спектакля «Гамлет» путем использования этого типа условности. Справедливо полагая, что момент обстановочный менее всего интересует современного зрителя шекспировского спектакля, Питер Брук оформил сценическое пространство как постоянный арочный каркас, на котором в зависимости от действия сменяли друг друга небольшие, броские, выразительные детали: якоря и канаты, пушки, светильники и т. д. Этих деталей, как правило, было вполне достаточно для того, чтобы зритель «увидел», опираясь на них, целое: гавань, ворота и зал Эльсинора.

К. С. Станиславский неоднократно подчеркивал выразительные возможности детали в сценическом образе. Он, в частности, писал: «Это закон сцены: верно, удачно найденная деталь заменяет целое благодаря чудесному свойству зрителя воображать, дорисовывать то, чего он не видит. Поэтому и натурализм так противопоказан театру. Он лишает зрителя главного удовольствия — творить вместе с вами, дорисовывать 'в своем воображении *то целое*, которое ему стремятся показать со сцены актеры, режиссер и художник, частично пользуясь средствами театральной техники и зная законы сценической выразительности»<sup>1</sup>.

Могучую силу этой формы условности раскрыл кинематограф, где ее использование оказалось эстетическим открытием. Деталь, частность художник кино смог подчинить задаче выражения самых широких обобщений<sup>2</sup>.

Третий тип условности — *преувеличение отдельных компонентов художественной выразительности во имя выявления основного «зерна» образа*. Представьте себе, что перед вами на мольберте художника портрет человека, естественный, воспроизводящий его реальный облик. Но вот художник, внимательно всматриваясь в натуру, начинает несколько странную операцию: увеличивает до гиперболических размеров нос, деформирует лоб и т. д. Портрет превращается в карикатуру. Сходство исчезает и вместе с тем... появляется в каком-то новом качестве, ибо столь странно преобразованный образ оказался выражением общего представления художника о сущности человека.

С таким типом условности можно встретиться в любом виде искусства.

Условность используется художниками различными способами. Бывает «чистая условность», против которой возражает Т. Мотылева. В таком случае обобщение

<sup>1</sup> См. *Н. Горчаков*, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, М., 1951, стр. 441.

<sup>2</sup> Может показаться странным, что мы акцентируем внимание на детали как Особом средстве образной выразительности. Однако это необходимо сделать, ибо некоторые авторы утверждают, что деталь уже сама по себе элементарнейший образ. Такую точку зрения высказал, например, В. Назаренко в статье «Язык искусства» («Вопросы литературы» № 6, 1958 г.). Мы солидаризируемся с той критикой, которую дал А. Ефимов этой «концепции» в статье «Образная речь художественного произведения» («Вопросы литературы» № 8, 1959 г., стр. 92). Ефимов пишет: «Когда же любая деталь, называемая в описаниях, всякое незначительное упоминание автора о каких-либо предметах, например о том, что из рваного валенка вылез кусок портянки, приводит В. Назаренко в восторг и он восклицает: «Образ!», то мы отказываемся следовать такому примеру и так странно понимать этот термин. Образ портянки — это не образ литературно-художественного произведения, а плод воображения увлекающегося критика, забывающего к тому же об эстетических нормах и выстраивающего этот «образ» в одну общую линию с образами Татьяны, Онегина и т. д. В «куске портянки» нет творческого вымысла и эстетической ценности».

осуществляется только в условной форме. Опыт карикатуры — свидетельство тому. И только ли карикатуры? Разве образ-символ, выражающий самые общие понятия (например, «Парус» М. Ю. Лермонтова), обязательно должен сочетаться с жизненно достоверными элементами?

Иным способом использования условности является ее сопоставление с миром реальности, что раскрывает перед художником возможность резкого обнажения, выявления сущности действительности. Обыденное и фантастическое, нормальное и преувеличенное, сочетаясь с естественностью художественно целого, рождает новое выразительное качество. На этом строится драматургия Брехта, фантастика Уэллса и т. д.

И, наконец, существует обширная область произведений искусства, таких, как портретная живопись и скульптура, как многочисленные образцы художественной прозы, поэзии, искусства театра и кино, далекие от какой бы то ни было условности, а тяготеющие к жизненной достоверности и исторической конкретности. Было бы бессмыслицей, например, искать условности у М. Шолохова и Б. Иогансона. Их образный мир базируется на пластическом воспроизведении действительности, а не на ее условном 'выражении.

Таким образом, условность как средство выражения художественного содержания наряду с другими компонентами формы применяется сообразно специфике избранного художником жанра и в соответствии с тем стилем, в котором он творит. По-видимому, сфера использования условности отнюдь не одинакова в разных жанрах. Там, где речь идет о максимально достоверной фиксации факта (например, в портретной живописи), естественно, неприменима та степень условности, которая характерна для карикатуры. Конечно, «чистой» жанровой специфики нет: жанры взаимосвязаны, они исторически изменяются, развиваются, обогащаются. И вместе с тем определенность жанра — реальность, с которой нельзя не считаться.

Однако, признавая условность, ее жанровую и стилевую оправданность, мы все-таки считаем недостаточно обоснованным выступление Н. Охлопкова, призвавшего к поискам новых условностей. Во-первых, такой призыв на поверку оказывается реставрацией старых условностей, уже открытых и использованных. Не случайно сам Н. Охлопков даже в своих лучших постановках не вышел за рамки нашего театра двадцатых годов в тех решениях, которые сейчас некоторыми (особенно молодежью) были восприняты как «новаторство». Конечно, в старом искусстве нужно брать все ценное, в том числе и условности, брать щедро и творчески. Но не в этом главная тенденция развития искусства. Новое в художественной области рождается в борьбе с условностями старого искусства, в преодолении их. Романтизм обрушился на условности и каноны классицизма, на догмы академизма в первую очередь. Реалисты отвергли как классицистические ограничения, так и романтические штампы, положив начало безграничному прогрессивному процессу сближения искусства с жизнью, с реальностью. Когда-то Золя справедливо заметил: «Я хорошо знаю, что условность существует, но ничто не говорит, что она вовсе не подвержена изменению, а, наоборот, все показывает, что она каждый день понемногу уступает под ударами истины»<sup>1</sup>. И далее: «Нам говорят: «Что бы вы ни делали, некоторые условности будут вечны». Это правда, но это не мешает, чтобы исчезла условность, раз пробил ее час. Ведь уничтожили единство места, и нет ничего удивительного, что мы хотим дополнить движение, предав декорациям возможную точность. Продолжается одна и та же эволюция. Условности, продолжающие существовать, не имеют никакого отношения к условностям исчезающим. Одной меньше — это все-таки что-нибудь да значит»<sup>2</sup>. Во-вторых, в таком призыве смещен акцент: на первый план выдвигается все-таки (вопреки всем оговоркам) форма, а не содержание. С нашей точки зрения, драматургам следует задуматься, прежде всего, над тем, что выразить, *что* сказать. Здесь-то для них область безграничных открытий. А форма придет, и, быть может, жизнь подскажет ее такой, что все старые условности поблекнут.

<sup>1</sup> Э. Золя, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 37.

<sup>2</sup> Там же, стр. 66.

Мы можем сделать вывод о том, что правда художественного обобщения и условность формы ее выражения вполне совместимы в том случае, если последняя способствует активному включению в образный строй произведения зрительских и других ассоциаций и при этом так органично и непосредственно, что условность не осознается как таковая, а воспринимается как естественная часть художественного целого.

Там, где условность приобретает самодовлеющее значение, где художник забывает об основной задаче подлинно прекрасного искусства — отражения правды жизни в общедоступной и ясной форме и где смысл творчества сводится к изобретению нового и неожиданного приема — трюка, искусство исчезает и рождается ребус, шарада, нуждающаяся в расшифровке. Но искусство исчезает и там, где художник ограничивает свою задачу фотографическим копированием жизни, не владея всем арсеналом выразительных средств для раскрытия ее сущности, глубочайшего и сокровенного смысла.

И хочется закончить свою мысль мудрым высказыванием великого китайского художника Ци Бай-ши: «В живописи секрет мастерства находится между сходством и несходством. Излишнее сходство — заигрывание с обывателем, несходство — обман»<sup>1</sup>.

Итак, правда образа, его соответствие действительности не имеет эталоном внешнее, формальное; правдоподобие. В поисках критерия этой правды надо от формы перейти к содержанию, от того, *как* 'выражено, к тому, *что* обобщено.

Признав это коренное, исходное положение материалистической эстетики, мы все же не решаем сразу проблемы жизненной правды в искусстве. Здесь невольно возникает сложный вопрос: а что такое самое содержание произведения, которое мы хотим соотносить с его источником — жизнью? Исследовать его путем логического анализа чрезвычайно трудно, более того, неблагоприятно. «Музыку я разъял как труп», — с гордостью говорил пушкинский Сальери о своем проникновении в тайны искусства. В какой-то мере это — опасность любого исследования живого искусства. Познаешь частное в его содержании — упустишь общее, целое, ту органичность художественного произведения, которая превращает его в особый мир. Ограничишься рассмотрением общего — не поймешь сложности, структурности содержания, о которой говорилось во введении.

И вместе с тем логическое рассмотрение художественного содержания необходимо для того, чтобы объяснить, что объективное, т. е. идущее от жизни, обобщено в содержании, и тем самым получить критерий правды.

Известно, что в содержании художественного произведения всегда слиты два момента — объективный и субъективный, реальный и идеальный. Их синтез следует иметь в виду при любом разговоре о художественной правде<sup>2</sup>. Но поскольку пока мы рассматриваем такой ее определяющий «элемент», как жизненная правда, можно на время отвлечься от этого синтеза.

Говоря о правде содержания художественных произведений, необходимо сразу учитывать видовую и жанровую дифференциацию. Там, где в силу специфики вида или жанра искусства главным объектом оказывается природа (пейзаж, анималистическая живопись, натюрморт), правда жизни означает верность воспроизведения. Но гораздо сложнее обстоит дело с теми видами и жанрами искусства (а их большинство), где основной объект — человек, его жизнь, переживания, мысли и чувства. Здесь объективное отражается в искусстве в процессе обобщения *многопланово*.

Создание образа человека, индивидуального характера — вот основной способ обобщения в литературе, театре, музыке, кино, тематической живописи, графике, скульптуре и т. д. Картина индивидуальной судьбы, столкновения личностей, выражение их переживаний, конкретность облика человека — все это преломляет и

<sup>1</sup> «Ци Бай-ши», Сборник статей, М., 1959, стр. 24.

<sup>2</sup> Ибо художественная правда — это не только правда отражения, реального мира, но и правда выражения идеала. Об этом говорится в следующей главе. Сейчас же мы подчеркиваем лишь одно существеннейшее условие художественной правды — жизненную правдивость обобщений в искусстве.



выявляет иной, более широкий, социальный мир. Правда отражения и есть поэтому *верность конкретно-исторической действительности*, жизни народа, общества. Конечно, форма выражения этой правды отнюдь не однопланова в разные эпохи. Но и в трагедии греков, и в классицистической драме, и в романтическом портрете, несмотря на всю оторванность их от форм непосредственного бытия, отражены наиболее важные и существенные черты современной им жизни. Что же касается реалистического искусства, то его основным принципом является социальность, историческая конкретность изображения действительности.

Правда, отражения общественной жизни через живые, индивидуализированные характеры — существенный момент содержания искусства. Вместе с тем, воспроизводя человеческие характеры в их неповторимой индивидуальности, художник неизбежно делает их чувства, мысли, страсти, переживания неотъемлемым компонентом содержания своих обобщений. Так, потрясение, испытываемое нами при просмотре такого глубокого фильма, как «Коммунист», вызвано не только верной картиной эпохи, но и правдой, выразительностью человеческих страстей. Из их взаимопроникновения, слитности и рождается содержание фильма.

Без правды характеров, без правды переживаний и человеческих чувств художественное обобщение, как бы оно ни было верно исторической действительности, — не искусство. А с этой правдой даже самое интимное, лирическое произведение оказывается глубоко социальным, народным по своей основе.

Поэт-лирик выражает то, что его волнует. Но если его волнения понятны только ему одному, а в лучшем случае — десятку посвященных, то это — не поэзия. Вчитайтесь в такое «программное» произведение художника-декадента В. Кандинского.

**«Синее, Синее поднималось, поднималось и падало.  
Острое, Тонкое свистело и втыкалось, но не протыкало.  
Во всех углах загремело.  
Густо-коричневое повисло будто на все времена.  
Будто. Будто.  
Шире расставь руки.  
Шире. Шире.  
И лицо твое прикрой красным платком.  
И может быть оно еще вовсе не сдвинулось:  
сдвинулся только ты сам.  
Белый скачок за белым скачком.  
И за этим белым скачком опять белый скачок.  
И в этом белом скачке белый скачок.  
В каждом белом скачке  
белый скачок.  
Вот это-то и плохо, что ты не видишь мутное:  
в мутном-то оно и сидит.  
Отсюда все и начинается.....**

**.....Треснуло ...»<sup>1</sup>**

О чем оно, это стихотворение? Что хочет сказать нам художник? Какие мысли и чувства выносил он в своем сердце для того, чтобы сообщить, передать их другим? Тщетно стали

<sup>1</sup> Я В. Кандинский, Ступени, МЛ, 1918 стр. 5

<sup>2</sup> Совершенно справедливо писал в «Записных книжках» писатель П. Павленко: «Проблема, интересующая пятьдесят—сто тысяч человек, еще не созрела для искусства. Только то, что мучает и волнует миллионы, — повод для написания произведения».

<sup>3</sup> Эта общность убедительно доказана советской эстетикой. См., например, Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, М., 1959; А. И. Ревякин, Проблема типического в художественной литературе, М., 1959; Я. Е. Эльсберг, О бесспорном и спорном, М., 1959, и др.

бы мы искать ответа на эти вопросы — такое стихотворение выразило микроскопический мирок «индивидуальности», сознательно пытающейся отказаться от каких бы то ни было общечеловеческих начал.

А вот другое стихотворение поэта лирика, предельно интимное, выражающее движение его субъективных, личных чувств:

**Я помню, любимая, помню  
Сиянье твоих волос,  
Не радостно и не легко мне  
Покинуть тебя привелось.**

**Я помню осенние ночи,  
Березовый шорох теней,  
Пусть дни тогда были короче,  
Луна нам светила длинней.**

**Я помню, ты мне говорила:  
«Пройдут голубые года,  
И ты позабудешь, мой милый,  
С другою меня навсегда».**

**Сегодня цветущая липа  
Напомнила чувствам опять,  
Как нежно тогда я сыпал  
Цветы на кудрявую прядь.**

**И сердце, остыть не готовясь  
И грустно другую любя,  
Как будто любимую повесть,  
С другой вспоминает тебя.**

Мы специально остановились на стихотворении такого поэта, как Сергей Есенин, который умеет затронуть самые сокровенные струны нашей души. Но почему? Ведь как будто бы он воспекает *свои* и только свои переживания? Да, если подходить к вопросу с точки зрения роли авторского начала в образе. Но объективно он выразил, обобщил через частное — общее, то, что живет в каждом из нас, что близкой понятно любому. А если его личные чувства волнуют миллионы, то перед нами — истинный поэт<sup>2</sup>.

Структурность содержания (особенно очевидная в таких емких формах, как кинофильм, спектакль, роман, симфония и т. д.) весьма затрудняет исследование и, в частности, поиск соответствия обобщенного образа действительности, т. е. правды. Здесь возможны самые неожиданные переплетения элементов правдивых и ложных. И все же весь опыт эстетики и критики (речь идет, конечно, о прогрессивных материалистических школах и направлениях) позволяет выделить основной, главный критерий правды. Но выделить его можно только с позиций марксистско-ленинской теории отражения.

Опираясь на марксистско-ленинскую теорию отражения, можно утверждать, что гносеологическая общность научного и художественного обобщения<sup>3</sup> дает возможность выделить критерий правды искусства. Этот критерий — идея произведения, его

<sup>1</sup> Я В. Кандинский, Ступени, МЛ, 1918 стр. 5

<sup>2</sup> Совершенно справедливо писал в «Записных книжках» писатель П. Павленко: «Проблема, интересующая пятьдесят—сто тысяч человек, еще не созрела для искусства. Только то, что мучает и волнует миллионы,— повод для написания произведения».

<sup>3</sup> Эта общность убедительно доказана советской эстетикой. См., например, Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, М., 1959; А. И. Ревякин, Проблема типического в художественной литературе, М., 1959; Я. Е. Эльсберг, О бесспорном и спорном, М., 1959, и др.

объективная направленность, или, как очень точно говорили теоретики искусства в прошлом, пафос. Крупнейший представитель революционно-демократической эстетики — В. Г. Белинский писал: «Искусство не допускает к себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические, а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это *пафос*... Что такое пафос?—Творчество — не забава, и художественное произведение — не плод досуга или прихоти; оно стоит художнику труда..., если поэт решится на труд и подвиг творчества, значит, что его к этому движет, стремится какая-то могучая сила, какая-то непобедимая страсть. Эта сила, эта страсть — *пафос*. В пафосе поэт является влюбленным в идею, как в прекрасное, живое существо, страстно проникнутым ею,— и он созерцает ее не разумом, не рассудком, не чувством и не какою-либо одною способностью своей души, но всюю полнотою и целостью своего нравственного бытия,— и потому идея является в его произведении не отвлеченною мыслью, не мертвою формою, а живым созданием, 'в котором живая красота формы свидетельствует о пребывании в ней божественной идеи и в котором нет черты, свидетельствующей о сшивке или спайке,— нет границы между идеею и формою, но та и другая являются целым и единым органическим созданием»<sup>1</sup>.

Общеизвестны факты несовпадения идейного замысла художника и созданного им образа, метода и мировоззрения. Часто реакционная идея преодолевается чувством жизненной правды художника, правильная идея искажается отходом от действительности и т. д. Но эти факты относятся к субъективной авторской идее. Мы же в данном случае говорим не о ней, а об идее, уже реализованной в произведении, т. е. об идее объективной. Первая — лишь этап в процессе создания произведения, подход ко второй, поиск, разведка. С нее начинается творчество. Удачно выразил эту мысль Н. Охлопков, который писал:

«Что содержится в роли?— спрашивает себя актер, получив роль.

Что самое главное 'в этой пьесе? — вопрошает режиссер, и этот вопрос не оставляет его не только до самой премьеры, но часто мучает его и потом. Если не по всей пьесе и не по всему спектаклю, то хотя бы по отдельным особо сложным сценам.

Что?..— не спится по ночам драматургу. Что?..— беспрестанно сверлит в его мозгу и волнует его сердце. Что же, что??? — тянутся к нему с этим вопросом персонажи из его же пьесы, часто чувствуя себя весьма неудобно в отведенном для них действии, в отведенном им месте, в отведенных для них времени и обстоятельствах...

*Что* преимущественно несет в своем творчестве тот или иной художник? *Что* раскрыл в спектакле данный режиссер? *Что* раскрыл другой режиссер, поставив ту же пьесу? *Что* раскрыл актер в своей роли? *Что* — другой, играя ту же роль?.. *Что* — главное?»<sup>2</sup>

Да, именно, эта мысль—«что — главное?» не может не волновать любого художника, для которого творчество — средство общения с другими людьми, средство передать им свои мысли и чувства, утвердить идеал красоты. Конечно, логика жизни, логика образов порою (и весьма решительно) опровергают субъективные замыслы художника, вносят свои поправки, формируя объективную идею, реальный пафос произведения. И вот именно ее (а не субъективные намерения художников) необходимо соотносить с социальной действительностью, с жизнью для ответа на вопрос о жизненной правдивости обобщения.

В данной связи хочется подчеркнуть, что пафос, идея произведения (как бы ни было сложно последнее) — всегда едины. Иногда в критической и теоретической литературе говорят о множественности идей произведения. Такова, например, точка зрения профессора Л. И. Тимофеева, выраженная в книге «Основы теории литературы»<sup>3</sup>.

Такая постановка вопроса нам представляется не вполне правомерной. Бесспорно, что сложные произведения — многопроблемны. Бесспорно также и то, что идея (общая идея произведения, его направленность, пафос) существует не как абстракция, а в образной ткани, через характеры и картины жизни. Однако каждый из образов идейно насыщен,

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. 3, М., 1948, стр. 377—378.

<sup>2</sup> «Театр» № 11, 1959 г., стр. 65.

<sup>3</sup> Профессор Л. И. Тимофеев пишет: «В сущности каждый образ, каждая жизненная ситуация, о которой рассказывается в произведении, уже несут в себе и своеобразную тему, и своеобразную ее идейную оценку, являются самостоятельной *проблемой*. В этом смысле всякое произведение *многопроблемно* (этот термин — проблема — мы в дальнейшем будем употреблять, разумея под ним единство темы и идеи, т. е. определенную сторону жизни в определенном ее идейном освещении), т. е. многотемно и многоидейно» (Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, стр. 131).

подчинен задаче выявления единой общей идеи. Из того, что общее выражается в искусстве через частное, вовсе не следует, что это общее растворяется в частном и не имеет самостоятельного, определенного «бытия». Оно — есть. И это — идея произведения, одна идея, единый пафос. Его-то мы и имеем в виду, соотнося искусство с жизнью.

Конечно (и здесь совершенно прав Г. В. Плеханов, много сделавший для понимания идейности искусства), не всякая идея способна лечь в основу художественного произведения. Ложная идея, внесенная в произведение по авторскому произволу, объективированная в образах, создает «такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает его эстетическое достоинство». Эта мысль неоспоримо доказана Г. В. Плехановым на основе разбора драмы Кнута Гамсуна «У врат царства».

Сейчас, пожалуй, нет необходимости еще раз доказывать эти общеизвестные мысли. Важнее подчеркнуть, что в основе подлинно художественного произведения лежит не просто истинная идея (она может быть и в слабом, малохудожественном произведении), а идея *современная*, волнующая всех, имеющая общенародный интерес.

Итак, истинная идея, прогрессивный социальный пафос произведения — вот решающий критерий жизненной правды художественного обобщения.

## **Идея и образ**

Не означает ли такое утверждение отождествления художественного обобщения с научным? Не исчезает ли при таком понимании правды весь блеск чувственности, индивидуальности, который бесспорно характеризует прекрасные художественные творения?

Нет и не может быть существенной разницы между истинным знанием и истинной поэзией, ибо у художественного образа и понятия общая гносеологическая основа — обобщение существенного. Вывод этот, неоднократно подчеркивавшийся представителями материалистической эстетики, имеет общеэстетическое значение. Но признание общности образа и понятия еще ничего не говорит нам о том, *как* выражается истина в искусстве.

Всякий, знакомый с историей искусства, не может не признать, что правда жизни воплощается художниками одной или разных эпох отнюдь не одинаково. «Прометей» Эсхила и «Сид» Корнеля, «Гамлет» Шекспира и «Чайльд Гарольд» Байрона, «Пейзаж с Геркулесом» Пуссена и «Зеленщица» Давида, «Лаокоон» Агесандра, Афинодора и Полидора и «Рабочий и колхозница» Мухиной, «Прелюды» Листа и 10-я симфония Дм. Шостаковича — все эти произведения выражают общий признак искусства — правду жизни. Но этим, собственно говоря, их единство в плане художественного познания и исчерпывается. Дальше начинаются различия. Это — различия творческих индивидуальностей. Но не о них сейчас речь. У разных художников отчетливо выступает общность принципов образного воплощения жизненной правды. Так, как бы ни были своеобразны такие мастера, как Корнель и Расин, Пуссен и Люлли, в их творчестве выражаются некоторые общие принципы эстетики классицизма, позволяющие нам объединять их как представителей творческого метода классицизма. Такое обобщение имеет реальную основу в особенностях французского искусства XVII века.

Систематизируя бескрайний мир художественного творчества подобным образом, эстетика вырабатывает понятие творческого метода, т. е. конкретно-исторических принципов образного выражения жизненной правды. Сентиментализм, романтизм, классицизм, натурализм, формализм, реализм — все эти понятия имеют реальное объективное содержание.

Продолжим движение от единичных признаков ко всеобщим, характеризующим искусство вообще. Казалось бы, что дальнейшее «интегрирование» приведет к однозначному ответу на вопрос о взаимосвязи образа и идеи. Но оказывается, что это не так: ответ на него имеет конкретно-исторический характер и не может быть сформулирован как универсальный принцип творчества всех эпох, выражающийся во всех творческих методах.

Обратимся лишь к одному историческому примеру. Известно, что в течение тысячелетнего периода средневековья в европейском искусстве господствовал взгляд на образ как на символ высших духовных ценностей. Согласно такому представлению мир реальных вещей, природа есть лишь слабый и несовершенный отблеск единого в своем многообразии духа, его неполноценное и несовершенное бытие. Художник в своих произведениях должен выражать красоту этого духа, божественной субстанции. Поэтому он должен отбросить все случайное, единичное, реальное и руководствоваться существующим в его душе идеальным прообразом. Для лучшего воплощения божественной идеи в образ были выработаны канонические формы, в частности иконографические типы в живописи, которыми в течение столетий неизменно руководствовались художники.

Но уже в XIII веке в европейском искусстве начинается процесс становления другого типа художественного мышления, основанного на принципиально ином понимании взаимосвязи образа и идеи, единичного и общего. В творчестве Данте, Никколо Пизано, Каваллини, Джотто засверкал реальный мир во всем его индивидуальном своеобразии. Однако господствующие каноны ограничивали творчество этих мастеров, накладывали свой отпечаток на реалистическое воспроизведение действительности. «Их художественная практика опережает современную им эстетическую теорию, которая отличалась большой консервативностью, — пишет В. Н. Лазарев. — Для всех них характерна ориентация на реальный мир, а не на «чистую идею». Но ее власть еще продолжает давать о себе знать в отвлеченных тенденциях их искусства. Все эти мастера протягивают/связующие нити не столько от идеи к единичному объекту, сколько от единичного объекта к идее. И поэтому реализм их включает в себя немало элементов условности, которые были полностью устранены лишь в эпоху кваттроченто, когда художественный образ до конца проникся светским духом»<sup>1</sup>.

Интерес к жизненному содержанию искусства выразился в обращении художников к природе. Ее поставили великие мастера Возрождения за непреходящий образец. Учиться у природы, наблюдать все ее индивидуальные проявления — таков был их девиз. Они вновь открыли красоту реального мира. Правда, искусство еще не было освобождено от элементов средневековой условности и симво-, лизма. Эти элементы остались в сфере формы, в частности в религиозно-мифологической оболочке многих образов. Но, несмотря на это, искусство Возрождения — это искусство принципиально иного типа, чем искусство средневековья. Общая идея в нем не символизируется, а рождается в результате обобщения индивидуального многообразия жизни. Войдя в содержание, индивидуальное положило начало преобразованию формы: начался процесс ее сближения с индивидуальными<sup>1</sup> формами самой жизни. Этот процесс завершился в другую историческую эпоху, а именно в XVIII—XIX веках, в результате преодоления классицистического принципа абстрактной идеализации. Жизненная достоверность, индивидуальность вновь стали не только существенным, но в значительной мере и формальным признаком искусства нового времени. Именно это имели в виду

<sup>1</sup>В. Н. Лазарев, Происхождение итальянского Возрождения, т. I М., 1956, стр. 57.

представители русской материалистической эстетики (в частности, Н. Г. Чернышевский), определявшие искусство как воспроизведение жизни в формах самой жизни.

Итак, существует два своеобразных типа взаимосвязи идеи и образа. Эти типы существуют на всех этапах развития художественной культуры, порою сменяя друг друга, порою соседствуя друг с другом, а иногда и переплетаясь весьма причудливым образом.

О существовании этих типов образности говорили и представители домарксистской эстетики. Истолковывая их в соответствии со своими идейными позициями, они говорили то об идеальной и реальной поэзии, то об «идео-пластическом» и «физиопластическом» стиле, то о натуралистическом и геометрическом творчестве. Наличие двух типов образности признают и советские исследователи. Так, некоторые литературоведы предлагают назвать их реалистическим и идеалистическим. Думается, что эта терминология не совсем удачна. Назвав классицизм творческим методом, выражающим идеалистический тип образного мышления, мы волей-неволей относим его к форме антиреализма. Иначе говоря, при такой терминологии воскрешается антиисторическая схема развития искусства как *борьбы* реализма и антиреализма<sup>1</sup> образных формах и соотношениях будут проявляться в любом методе, возникающем в процессе развития истории литературы, поскольку в них выражаются общие свойства образного отражения жизни»<sup>2</sup>. Здесь вызывает затруднение название, предлагаемое для типа образности, знаменующего движение от абстрактной идеи к конкретному облику. Конечно, в понятии «романтический» содержится указание на это движение. И вместе с тем в нем есть и нечто такое, что относится лишь к романтизму как определенному творческому методу. Л. И. Тимофеев пишет: «В романтическом искусстве заостряется тенденция к раскрытию таких сторон жизненного процесса, которые художник хочет приблизить, утвердить, в которых он видит прежде всего соответствие своему идеалу, хотя и не может еще непосредственно их соотносить с действительностью»<sup>3</sup>. Эта характеристика, на наш взгляд, узка. Она не охватывает, например, признаки средневекового искусства.

Можно согласиться с тем, чтобы назвать первый тип образности *реалистическим*, ибо главный принцип реалистического художественного обобщения — ориентированность на действительность<sup>4</sup> (*realis* — действительный).

Само понятие «раскрытие жизненной правды», применяемое при характеристике реалистического типа творчества, очень точно выражает главное в нем. Реалистическое художественное обобщение жизни всегда есть раскрытие, выявление правды, скрытой в самой жизни, ее логики, ее глубинных закономерностей, общего и существенного в ней. Не символизация абстрактной всеобщей идеи, не иллюстрация ее индивидуальным

<sup>1</sup> Необходимо сказать несколько слов о сущности этой антиисторической схемы. Ее авторы и сторонники, смешивая два понятия, обычно обозначаемых одним термином, — реализм как жизненная правда образа и реализм как исторически определенный тип образности, рассматривали всю историю искусства как историю различных форм реализма во втором смысле слова.

Появились — в статьях и трудах искусствоведов — бессодержательные понятия: «первобытный реализм», «античный реализм», «средневековый реализм», «реализм классицистического искусства» и т. д., уводившие ученых от анализа конкретно-исторических особенностей различных художественных эпох и направлений.

Обязательные поиски метода реализма во все времена и у всех народов породили (на основании механической аналогии с современной идейной борьбой в области эстетики) произвольные оценки многих явлений искусства как «антиреалистических».

Все это совершенно справедливо подметили историки литературы, выступившие с обоснованной критикой «расширительной» трактовки реализма.

<sup>2</sup> Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, стр. 95.

<sup>3</sup> Там же, стр. 97.

<sup>4</sup> Мы используем удачный термин, употребленный Н. И. Конрадом в его докладе «Проблема реализма и литературы Востока» на дискуссии о реализме в мировой литературе в апреле 1957 г.

образом, конкретным обликом, а выделение всеобщего в индивидуальном и через индивидуальное—таков реалистический принцип. Руководствуясь им, художники создают неисчерпаемое богатство образов, каждый из которых отражает новую сторону, грань мира.

Высказывания великих художников-реалистов убедительно подтверждают определяющее значение для их творчества принципа ориентированности на действительность. Сошлемся, в частности, на ответ Гете Эккерману. Когда последний спросил поэта, какую идею он стремился воплотить в «Торквато Тассо», Гете необычайно удивился: «Идею?—спросил Гете.— Да почему я знаю? Передо мною была *жизнь Тассо*, передо мною была моя собственная жизнь, и когда я слил вместе жизни этих двух столь удивительных фигур со всеми их особенностями, во мне возник образ *Тассо*, которому я в качестве прозаического контраста противопоставил Антонио, причем и для этого последнего у меня не было недостатка в образцах. Дальнейшие придворные, житейские и любовные отношения я мог взять из моего опыта как в Веймаре, так и в Ферраре, и я могу с полным правом сказать о моем произведении: *это кость от кости моей, плоть от плоти моей...*

Вообще,— продолжал Гете,— это не моя манера стремиться воплощать в поэзии что-нибудь *абстрактное*. Я воспринимал *впечатления*,— впечатления чувственные, полные жизни, милые, пестрые, бесконечно разнообразные, которые мне давало возбужденное воображение; и мне, как поэту, не оставалось ничего больше, как только художественно округлять и оформлять такие созерцания и впечатления и выражать их 'в живом слове так, чтобы и другие, читая или слушая изображенное мною, получали те же самые впечатления»<sup>1</sup>.

Второй тип образности можно было бы назвать используя термин, неоднократно употреблявшийся Белинским для критики классицизма) *риторическим*. Нам представляется, что этот термин верно подчеркивает главное — воплощение абстрактной, предвзятой идеи в индивидуальный чувственный облик. Наиболее адекватным выражением этого типа образности являются средневековое религиозное искусство и классицизм. Мы уже говорили, что в средневековом искусстве образ решается как чувственное обобщение, воплощение высших ценностей духа (в теологическом истолковании). В эстетике классицизма он трактуется как выражение вечных идей разума.

По теории классицизма, в столкновении этих идей — основа драматизма. Герои выступают не как самостоятельно действующие характеры, развитие которых дает конфликт, а стало быть, и идею произведения, но как олицетворение абстрактных идей. Одной из центральных идей в эстетической доктрине классицизма является идея победы долга над чувством. Выражая ее, герои как бы застывают, и сквозь их застывшую оболочку ярким светом пробивается субъективная мысль автора. Вот, например, кульминационный момент «Сида» Корнеля. Сид, убивший на поединке чести отца Химены, протягивает любимой свой меч, прося поразить его в грудь и испытать радость отмщения. Вот как говорит у Корнеля любящая женщина в столь драматический момент:

**«Увы, хотя вражда нас развела далеко,  
Родриго, я к тебе не обращаю упрека;  
И, дань страдания плата моей судьбе,  
Тебя я не виню, я плачу о себе.  
Я знаю хорошо, что, если честь задета,  
Бесстрашье требует достойного ответа;  
То, что ты выполнил, был только долг прямой;  
Но, выполнив его, ты мне открыл и мой.  
Победа мрачная твоя была по праву:  
Отмщая за отца, свою соблюл ты славу;  
И я свой трудный долг исполню до конца:**

<sup>1</sup>И. Эккерман, Разговоры с Гете, М.-Л., 1934, стр. 718-719.

**Я славу соблюду, отмщая за отца.  
Как я мучительно испытана судьбою!  
Когда бы мой отец сражен был не тобою,  
То в близости твоей я бы могла найти  
Опору верную на горестном пути,  
И я бы злой тоски не чувствовала жала,  
Когда б твоя рука мне слезы осушала.  
Но я, лишась отца, лишаясь и тебя,  
Во имя гордости любимого губя;  
И долга страшного убийственная сила  
На гибель милого меня вооружила.  
Затем что даже страсть не может мне велеть  
Пред казнию твоей бесславно оробеть.  
Хоть нежность за тебя восстать еще готова,  
Я быть должна, как ты, бесстрашна и сурова:  
Достойному меня долг повелел отмстить;  
Достойная тебя должна тебя убить»<sup>1</sup>**

Нам, людям иной исторической эпохи, чувства и эстетические вкусы которых воспитаны реалистическим искусством, подобное логическое анатомирование образов кажется выпяченным, ходульным, далеким от художественной *правды*. Признавая могучий пафос героев, мы остаемся холодными: их титанические страсти трогают ум, но не сердце. Но вряд ли правомерно утверждать (как это сделал в пылу полемики с классицизмом В. Г. Белинский), что драматическая поэзия классицизма находится вне искусства. Точнее признать, что она выявляет отличный от реалистического искусства тип образности<sup>2</sup>

Говоря о двух типах образности, важно подчеркнуть, что эти два типа не существуют в «чистом» виде. Практически они выявляются через определенный творческий метод, который выражает их более или менее адекватно. Степень этой адекватности зависит от целого ряда факторов: не только от соотношения идеи и образа, но и от характера других основных признаков художественного обобщения — идеала и структуры формы.

В самом деле, античное искусство, искусство Возрождения, просветительский реализм и, наконец, реализм социалистический — ориентированы на действительность<sup>3</sup>. Однако трудно не заметить весьма существенных различий между античным искусством и, скажем, искусством социалистического общества, между просветительским реализмом и реализмом критическим. Но эти различия лежат уже в иной плоскости, а именно: в идеале, в принципах его формирования.

<sup>1</sup> Корнель, Сид, М., 1955, стр. 42.

<sup>2</sup> От типа образности зависит также и характер использования условности. В риторическом типе образности, ориентированном на идею, «дорисовка» образа человеком, воспринимающим его, осуществляется на базе внеэстетических условных иллюзий. Так, в средневековом церковном искусстве религиозные идеи, воплощенные в образ, доносятся до зрителя, читателя, слушателя благодаря условностям, заранее ассоциированным с этими идеями: символам, атрибутам «святых», аллегориям и т. д. Знание содержания условности, ее значения обязательно для понимания смысла образа. Подобное использование условности имеет место и в переходные периоды, в эпоху преобразования одного принципа обобщения в другой. Яркий пример тому — рудименты условности этого типа в живописи Возрождения.

<sup>3</sup> Некоторые теоретики склонны оспаривать ориентированность греческого искусства эпохи античности на реальную жизнь. Как правило, они рассматривают образы этого искусства как воплощение мифологических представлений о роке, судьбе и т. п. Быть может, это и верно, если речь идет о греческой трагедии. Но уже в области лирической поэзии древних мы имеем совершенно другую картину. Когда мы читаем прелестное стихотворение Сапфо:



«Богу равным кажется мне по счастью  
Человек, который так близко-близко  
Пред тобой сидит, твой звучащий нежно  
Слушает голос  
И прелестный смех. У меня при этом  
Перестало бы сразу сердце биться.  
Лишь тебя увижу,— уж я не в силах  
Вымолвить слова. Но немеет тотчас язык, под кожей  
Быстро легкий жар пробегает, смотрят,  
Ничего не видя, глаза, в ушах же —  
Звон непрерывный. Потом жарким я обливаюсь, дрожью  
Члены все охвачены, зеленее  
Становлюсь травы и вот-вот как будто  
С жизнью прощусь я»,—  
мы ни на минуту не сомневаемся в реальной достоверности того переживания, которое  
вдохновляло художника.

Правильное представление о реалистическом художественном обобщении как раскрытии правды жизни — в ее индивидуальных проявлениях, во всем их эстетическом многообразии особенно важно сейчас, на современном этапе развития социалистического искусства. Дело в том, что многие произведения наших художников, созданные за последние годы, страдают так называемой иллюстративностью. Этот недостаток порожден превратным пониманием законов обобщения в реалистическом искусстве, в частности трактовкой типического лишь как раскрытия социальной сущности. Исходя из такой концепции, художники начали вырабатывать чисто логическим путем абстрактные схемы — понятия («новатор», «консерватор», «бюрократ» и пр.), якобы дающие правдивое отражение «социальных сущностей», а затем внешним образом индивидуализировать эти схемы. Результатом подобного смешения двух типов художественной образности явилось обеднение (тематическое, образное) советского искусства.

Раскрывает ли искусство сущность определенных социальных сил? Безусловно! Ведь через индивидуальные черты личности, через конкретный характер художник выражает подмеченные им черты той социальной группы, которую эта личность воплощает.

Но принципиально неверно представлять себе процесс создания типического образа в творчестве художника-реалиста так, будто бы он сначала вырабатывает абстрактную идею о сущности социальной силы, которую олицетворяет его герой, а затем подыскивает этой идее соответствующий единичный внешний облик.

Именно такой взгляд на художественное творчество закономерно приводит к иллюстративности — к выработке абстрактных идей и дальнейшему воплощению их в конкретные, живые образы. Практически при создании образа человека это выражается в так называемой «дурной индивидуализации», внешней по отношению к сущности образа характерности. Она состоит в следующем. Не изучив жизни глубоко и всесторонне, не накопив достаточных жизненных наблюдений, художник чисто умозрительным путем создает социологическую схему *будущего* образа. Отталкиваясь от нее, он стремится более или менее искусно оживить образ деталями, частностями, характерными черточками и «индивидуализированный» подобным способом образ преподнести читателю, зрителю, слушателю. Вступив на такой путь, художник постепенно осваивает целый набор общепринятых штампов и ограничивает свою задачу их «оживлением» частными деталями. Иллюстративность по своей сущности — синоним натурализма, враждебного подлинному искусству.

В искусстве «дурная индивидуализация», подменяющая подлинное реалистическое обобщение, проявляется в разных формах. Замечательный режиссер и мудрый аналитик творческого процесса актера К. С. Станиславский, пожалуй, один из первых выступил как против явного, так и против завуалированного натурализма иллюстративности. Некоторые его мысли, на наш взгляд, имеют общеэстетическое значение.

Так, говоря о работе актера над ролью, К. С. Станиславский всегда подчеркивал необходимость найти соответствующую образу характерность, внешнюю форму, выражающую внутреннюю суть роли. В поисках характерности образа возможны разные решения. Наиболее легкое из них — то, о котором мы говорили выше. К. С. Станиславский так говорит о нем: «Можно создавать на сцене характерные образы «вообще» — купца, военного, аристократа, крестьянина и проч. При поверхностной наблюдательности, у целых отдельных сословий, на которые прежде делили людей, нетрудно подметить бросающиеся в глаза приемы, манеры, повадки. Так, например, военные «вообще» держатся прямо, маршируют, вместо того чтоб ходить, как все люди, шевелят плечами, чтоб играть эполетами, щелкают ногами, чтобы звенели шпоры, говорят и откашливаются громко, чтобы быть поглубже, и т. д. Крестьяне плюют, сморкаются на землю, ходят неуклюже, говорят коряво и с оканьем, утираются полой тулупа и т. д. Аристократ ходит всегда с цилиндром и в перчатках, носит монокль, говорит картаво и грассируя, любит играть цепочкой от часов и ленточкой монокля и проч. и проч. Все это штампы «вообще», якобы создающие характерность. Они взяты из жизни, они попадают в действительности. Но не в них суть, не они типичны»<sup>1</sup>.

Подобные примеры *дурной индивидуализации* «сущности определенных социальных сил» в нашем искусстве становятся все более редким явлением: слишком уж очевидна их антиэстетическая сущность. Но в принципе они еще далеко не изжиты в творческой практике, хотя и обнаруживаются в иной, более дифференцированной форме.

«Другие артисты,— говорит об этом К. С. Станиславский,— с более тонкой и внимательной наблюдательностью, умеют выбрать из всей массы купцов, военных, аристократов, крестьян *отдельные группы*, то есть они отличают среди всех военных армейцев, или гвардейцев, или кавалеристов, или пехотинцев и прочих солдат, офицеров, генералов. Они видят лавочников, торговцев, фабрикантов среди купцов. Они усматривают среди всех аристократов придворных, петербургских, провинциальных, русских, иностранных и т. д. Всех этих представителей групп они наделяют типичными для них характерными чертами»<sup>2</sup>.

Иллюстративность такого рода еще весьма широко распространена в творчестве некоторых деятелей нашего искусства. Возьмем для примера два образа работников следственных органов из талантливого фильма режиссера И. Е. Хейфица «Дело Румянцева». На первый взгляд в этих образах заключены все признаки художественности: органическая цельность характера, индивидуальность и вместе с тем типичность и т. д. Но это лишь на первый взгляд. В сущности перед нами та же схема, но более дифференцированная («дурной следователь, бездушный бюрократ» и «настоящий следователь, умный знаток человеческих душ»). Остов этой схемы не может прикрыть даже талантливая игра актеров. Не спасают и находки режиссера — детали, частности, призванные оживлять схему: она, как ядовитое пятно на стене, проступает сквозь радугу красок «индивидуализации».

Когда же художнику удастся найти в обобщении такую *меру*, которая вводит нас в область художественной правды? Вернемся опять к мыслям К. С. Станиславского. Он пишет по этому вопросу:

«У третьего типа характерных артистов еще более тонкая наблюдательность. Эти люди могут из всех военных, из всей группы армейцев выбрать одного какого-нибудь Ивана Ивановича Иванова и передать свойственные ему одному типичные черты, которые не повторяются в другом армейце. Такой человек, несомненно, военный «вообще», несомненно, армеец, но, кроме того, он еще и Иван Иванович Иванов»<sup>3</sup>.

Это положение подтверждается всей практикой искусства. Реалистический художественный образ всегда индивидуален по самой своей природе, и вместе с тем в нем заключен результат глубокого познания художником смысла жизни, ее сущности, общих черт многих людей. *Образ — открытие художника*. Он не может быть в готовом,

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 3, М., 1955, стр. 221.

<sup>2</sup> Там же

<sup>3</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 3, стр. 222.

законченном виде получен из вторых рук. Не случайно великие мастера искусства всегда отмечали, что оригинальность — не признак таланта, а его суть.

Вспомним лучшие произведения советского кино, произведения больших социальных обобщений: «Великий гражданин», «Трилогия о Максиме», «Учитель», «Партийный билет», «Коммунист», «Судьба человека» и целый ряд других прекрасных образцов высокого киноискусства. Что характерно для этих фильмов? Созданные в них образы — не социологизированные схемы, а художественные открытия. Творцы этих фильмов шли от жизни, порою от незначительных на первый взгляд жизненных фактов, а поднимались до вершин художественной типизации. Художнику нельзя ограничиваться кругом общепринятых, «удобных» схем. Рождение образа — итог жизненного опыта художника, его размышлений, его исканий. Он — его открытие, его видение мира, того в нем, что еще бродит подспудно и, может быть, еще не стало явственным и самоочевидным для всех. Обобщенная таким образом жизнь, возвращаясь к народу в форме художественного произведения, открывает ему многое «обычное», объясняя и оценивая его.

Следует отметить, что иллюстративность и связанная с ней «дурная индивидуализация» отнюдь не являются чем-то новым в истории реалистического искусства. Еще Белинский постоянно нападал на «риторическое» искусство, унаследовавшее от классицизма принцип «олицетворения» абстрактных пороков и добродетелей. Русские писатели-реалисты XIX века также неоднократно критиковали тот способ характеристики, при котором эстетическая сущность образа (характера) рассматривается как нечто данное заранее, и задача художника сводится к ее внешнему «характерному» выражению.

Ф. М. Достоевский как-то заметил, что «герои», созданные по такому принципу, говорят «эссенциями».

«Знаете ли вы,— писал Ф. М. Достоевский,— что значит говорить эссенциями? Нет? Я вам сейчас объясню. Современный «писатель-художник», дающий типы и отмежевывающий себе какую-нибудь в литературе специальность (ну, выставяль купцов, мужиков и проч.), обыкновенно ходит всю жизнь с карандашом и с тетрадкой, подслушивает и записывает характерные словечки; кончает тем, что наберет несколько сот номеров характерных словечек. Начинает потом роман, и чуть заговорит у него купец или духовное лицо — он и начинает подбирать ему речь из тетрадки по записанному. Читатели хохочут и хвалят, и уж кажется бы верно: дословно с природы записано, но оказывается, что хуже лжи, именно потому, что купец али солдат в романе говорят *эссенциями*, т. е. как никогда ни один купец и ни один солдат не говорят в натуре. Он, например, в натуре скажет такую-то, записанную вами от него же фразу, из десяти фраз в одиннадцатую. Одиннадцатое словечко характерно и безобразно, а десять словечек перед тем ничего, как и у всех людей. А у типиста-художника он говорит характерностями сплошь, по записанному,— и выходит неправда. Выведенный тип говорит *как по книге*»<sup>1</sup>.

Аналогичный подход к задаче творчества иногда имеет место и у тех советских художников, которые подменяют слишком еще нов в теории искусства, и мы не хотим выставлять свое мнение как непреложное правило. Мы только пользуемся случаем высказать его по поводу произведений Островского, у которого везде на первом плане видим верность фактам действительности и даже некоторое презрение к логической замкнутости произведения и которого комедии, несмотря на то, имеют и занимательность, и внутренний смысл»<sup>2</sup>.

Иллюстративность мешает развитию современного искусства, расширению сферы его эстетических объектов. Она как бы пресекает тенденцию обогащения содержания искусства новыми сторонами и проявлениями действительности. Об этой тенденции реалистического искусства следует сказать несколько слов, ибо игнорирование ее может привести к отрыву теории от опыта новой художественной практики.

Мы знаем, что мир, эстетически осваиваемый художником-реалистом, многообразен, и не только по своим проявлениям, но и по эстетическим свойствам. В жизни реально существуют прекрасные и безобразные явления, взаимосвязанные и

<sup>1</sup> «Русские писатели о литературном труде», т. 3, Л., 1955, стр. 174.

<sup>2</sup> Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в трех томах, т. 2, М., 1952, стр. 175.

взаимопереплетающиеся. Развитие реалистического художественного мышления, ориентированного на действительность, означало расширение области эстетических интересов художников. В противовес искусству, основанному на абстрактных представлениях о красоте, противопоставляемых жизни, и нормативных тематических ограничениях (например, «высокие» и «низкие» темы в эстетике классицизма), реализм свободен от эстетических пут. Именно поэтому история его становления и развития дает нам картину постоянного расширения сферы эстетических объектов искусства и, в частности, включения в эту сферу и безобразного. Ныне, после Свифта и Гоголя, Хогарта и Домье, после великих мастеров критического реализма вообще, никто не станет отрицать право художника на эстетический интерес даже к безобразным, темным сторонам жизни. Отмечая эту особенность искусства XIX века в России, В. Г. Белинский считал закономерным, «что отличительный характер новейших произведений вообще состоит в беспощадной откровенности, что в них жизнь является как бы на позор во всей наготе, во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжественной красоте, что в них как будто вскрывают ее анатомическим ножом... Мы требуем не идеала жизни, но самой жизни, как она есть. *Дурна* ли, хороша ли, но мы не хотим ее украшать, ибо думаем, что в поэтическом представлении она равно прекрасна в том и другом случае и потому именно, что истинна, и что где истина, там и поэзия»<sup>1</sup>.

Действительно, прекрасное в искусстве не сводится только к воспроизведению прекрасного в жизни. Художники-реалисты содержанием своих произведений делают все многообразие явлений действительности, все стороны жизни.

Практика реалистического искусства свидетельствует о том, что художественность обобщения обуславливается не только самой действительностью, всем ее многообразием, но и идейно-эстетической позицией художника, его идеалом.

<sup>1</sup>В. Г. Белинский, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 15 1, М., 1948, стр. 108.

# Искусство и эстетический идеал

«Мертво художественное произведение,  
если оно изображает жизнь для того только,  
чтоб изображать жизнь, без всякого могучего субъективного побуждения,  
имеющего свое начало в преобладающей думе эпохи,  
если оно не есть вопль страдания или дифирамб восторга,  
если оно не есть вопрос или ответ на вопрос».

Б. Г. Белинский,

## О роли идеала в искусстве

Однажды А. П. Чехов написал Суворину: «Писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение... Лучшие из них реальны и пишут жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас»<sup>1</sup> Трудно лучше определить сокровенный смысл *художественной правды*, выступающей как сложное, взаимопроникающее единство правды жизни и представлений художника о высшем совершенстве действительности. Обобщая жизнь, создавая правдивые образы и картины, художник творит не как пассивная личность, а как человек с определенными симпатиями и антипатиями, со своим взглядом на смысл и предназначение этой жизни. Чтобы он ни отражал, *его произведения выражают определенную концепцию прекрасного, но не в абстрактно-теоретической форме, а конкретно, предметно, благодаря слиянию правды и идеала, тою, что есть, и того, что должно быть по представлению художника.*

Именно в этой особенности художественного обобщения заключается заразительность, эмоциональная действенность искусства.

Можно и нужно в анализ поэтического произведения включать характеристику его идеи. Но дело в том, чтобы для *художника эта идея стала идеалом*, обрела плоть чувственности, засияла блеском красоты. Отсюда и эстетическое многообразие воплощения идеи.

Идея бессмертия Солдата Свободы, борца за будущее, неоднократно привлекала вдохновение поэтов как в прошлом, так и в настоящем. Новое звучание обрела эта идея в творчестве советских поэтов, в конкретных образах воспевавших бессмертие борцов за коммунизм. Вспомним целый ряд чудесных произведений, от «Думы про Опанаса» Э. Багрицкого и «Гренады» М. Светлова до «Памятника» С. Орлова. Недавно на страницах «Литературной газеты» было опубликовано еще одно стихотворение — «Трубач». Его автор Роман Левин.

**«Средь крепостных  
развалин,  
Под грудой кирпича,  
Уже найдут едва ли  
Останки трубача,  
Сумевшего немного  
Снаряд опередить,**

<sup>1</sup> «А. П. Чехов о литературе», М., 1955, стр. 167

Успевшего тревогу  
Отчизне протрубить.  
В сырой туманной  
рани,  
Где нарастает бой,  
Трубач еще не ранен,  
Трубач еще живой.  
Над ним пылает, воздух,  
Под ним земля горит,  
А он, живой и грозный, Трубит,  
трубит,  
трубит.  
В железном сердце века  
Живет желанье петь.  
Упрямство человека  
Вошло в литую медь.  
Она, в огне корбясь  
И в песнях зная толк,

Горячая, как совесть, И ясная, как долг.  
Как мужество солдата,  
Пока он не убит...  
Труба из каземата  
Трубит,  
трубит,  
трубит. Смертельная  
усталость, Ты слышишь, Погоди!  
У трубача осталось Дыхание в груди.

Еще не сохлось коркой,  
Судьбой предрешено,  
На потной гимнастерке  
Кровавое пятно.  
Средь крепостных развалин,  
Под грудой кирпича,  
Уже найдут едва ли Останки трубача.  
На яростном рассвете,  
Покрыв и стон, и плач,  
Сыграл свое  
бессмертье Неведомый трубач»<sup>1</sup>

Общая идея, о которой говорилось выше, воплощена и в этом патетическом произведении. И в нем она выражается как идеал, как страстное стремление художника опозитизировать факт и представить его как образец совершенства Человека, Гражданина. Именно поэтому частный факт так озаряется светом общего значения, что становится не только общеинтересным, но и эмоционально-действенным, волнующим всех.

Но, быть может, такое взаимопроникновение правды и идеала является специфической чертой только поэзии, а не искусства вообще? Имеет ли место связь правды и художественной концепции прекрасного (идеала) в тех формах искусства, где на первый план выступает правда воспроизводящего, предметного начала или же утверждение научной истины?

<sup>1</sup> «А. П. Чехов о литературе», М., 1955, стр. 167

Примером форм первого рода является портретная живопись.. Как известно, ее центральной проблемой является проблема сходства воспроизведения реального облика изображаемого человека. Не будем повторять, что такое сходство достигается не на пути натуралистической правдоподобности, а на пути реалистического обобщения существенных черт прототипа. Укажем, что сходство — лишь один признак, делающий портрет художественным. Но, взятый сам по себе, этот признак явно недостаточен. Ведь мы знаем немало портретов (созданных художниками прошлого и настоящего), которые обладают бесспорным сходством с оригиналом. Не случайно многие из них используются как иллюстративный материал к биографии того или иного деятеля прошлого. А многие ли из них действительно *художественны*?

Примером форм второго рода могут служить произведения научно-популярного кино. Может показаться, что безусловная зависимость научно-популярного кино от объективного научного содержания полностью исключает идеальный момент, лишая тем самым произведения этого жанра эмоциональной насыщенности. Именно так пытаются представить дело «отрицатели» художественной сущности научно-популярного кино. Нет особой необходимости вступать с ними в полемику, ибо каждый, кто сколько-нибудь знаком с советскими научно-популярными фильмами, прекрасно чувствует, какой огромный эмоциональный «заряд» заключен в них, как страстно их творцы пропагандируют наше диалектико-материалистическое мировоззрение, наш гуманистический, истинно человеческий идеал.

Большое впечатление произвел на нашу общественность медицинский фильм Д. Яшина «За жизнь обреченных», перешагнувший за рамки рассказа о достижениях советских врачей в области сердечной хирургии и ставший волнующим гимном гуманизму науки. Чем же вызвано это впечатление? Конечно, в первую очередь предметом, о котором рассказывает фильм, правдой о кем. Но не только этим. В самом деле, почему, например, эпизод операции профессора А. Н. Бакулева, научный смысл которой показывается при помощи мультипликации, потрясает не менее, чем подвиг героя в игровом фильме?

Просмотр этого фильма не только дает нам познание «тайн» медицины, но и заражает нас авторским отношением к происходящему, страстностью и эмоциональностью утверждения гуманистического идеала. И эта страстность отнюдь не является чем-то внешним по отношению к объективному научному содержанию фильма, а, напротив, порождена им.

Если же в произведении нет идеала, нет «могучего субъективного побуждения, имеющего свое начало в преобладающей думе эпохи» (*В. Г. Белинский*), то нет и искусства. Ведь довольно часто встречаются произведения, о которых нельзя сказать, что они искажают правду жизни, но которые вместе с тем нельзя считать художественными. В свое время на наших экранах шел фильм «Белинский». Его создатели не погрешили против исторической правды. Фильм правдив. В нем верно охарактеризована эпоха и личность великого критика. Сам герой фильма говорит цитатами из собрания сочинений В. Г. Белинского и т. д. Но фильм не художественен, ибо он представляет собой равнодушное фактографическое описание жизни без страстного стремления художника к тому, чтобы научить людей, сказать им свое, новое слово об истинной красоте жизни.

Фактография убивает искусство, ибо в подлинном художнике всегда живет неутолимая потребность рассказать (или показать) другим людям о том, какой должна быть жизнь, что прекрасно, а что безобразно в ней. Он — сердце народа, «народа водитель». Он зовет людей к лучшему будущему, раскрывая смысл настоящего. И не случайно, конечно, поэты (истинные, а не мнимые, «чирикающие, как перепел») утверждают свое место в авангарде общественного движения:

**«Стучи в барабан и тревогой  
Уснувших от сна пробуди.  
Вот смысл глубочайший искусства!  
А сам маршируй впереди».**

*(Г. Гейне)*

**«Твой стих, как божий дух, носился над толпой  
И, отзыв мыслей благородных,  
Звучал, как колокол на башне вечевой  
Во дни торжеств и бед народных».**

*(М. Лермонтов)*

**«Нет, век не тот, не та година!  
И наша песня — не перина!  
И не больничное лежанье,  
Она вся — страсть, и вся — желанье,  
И вся — огонь, и вся — тревога,  
И вся — борьба, и вся — дорога,  
Исканья, поиски, погони  
К заре на дальнем небосклоне».**

*(И. Франко)*

Воплощение идеала — не какой-то отдельный момент процесса художественного обобщения, а его сущность, проявляющаяся на всех без исключения этапах творчества. Уже в самом отборе предмета художественного обобщения отчетливо сказывается авторский идеал. Художник останавливает свой взор на каких-либо сторонах и проявлениях жизни отнюдь не беспричинно. В соответствии со своим идеалом он избирает для обобщения те процессы и явления действительности, которые способствуют наиболее результативному его выражению. Когда мы говорим о социальной позиции художника, о классовом пафосе его творчества, мы имеем в виду именно эту сторону дела.

О соотношении социального и индивидуального идеала мы будем говорить специально. Сейчас лишь подчеркнем тот несомненный факт, что и в отборе материала, и в его трактовке, и в формальном решении образа выражается представление художника о прекрасном, о совершенстве жизни, т. е. идеал.

Способы утверждения, воплощения идеала многообразны и не поддаются схематизации. Однако некоторые общие для искусства способы в нашей эстетической литературе все же выделяются.

Великие мыслители-материалисты прошлого, утверждая в качестве источника красоты искусства жизнь, подразумевали в первую очередь жизнь человека. Человек — главный объект искусства. О нем, об его чувствах и поступках, мыслях и действиях повествуют произведения большинства видов и жанров искусства. И в них воплощается идеал прекрасного человека. А этот идеал утверждается многими способами, сравнительно подробно исследованными эстетикой. Один из них — создание образа героя, конкретного носителя того совершенства человеческой личности, которое художник считает идеалом. Подчеркнем, что герой — это нечто большее, чем образ человека, воплощающий положительное начало. Герой — это Прометей Эсхила или Сид Корнеля, Иван Сусанин в одноименной опере Глинки и Павел Корчагин Николая Островского. Образ героя — это такое воплощение идеала, которое наиболее концентрированно выражает прогрессивную социальную тенденцию. Именно этим определяется активность, общественная действенность героя.

О таких же образах, как Эмилия Галотти, Гамлет и др. не скажешь, что это — герои; и вместе с тем в них мы видим прямое, непосредственное воплощение идеала прекрасного



человека. Подобные образы обычно называют положительными персонажами. Но ведь не одни герои и положительные персонажи населяют мир искусства. Есть в нем место и для Ричарда, и для Яго, и для Гобсека и для Самгина, т. е. для злодеев и отрицательных персонажей. Но и эти образы в равной мере являются способом выражения (но уже — негативным) идеала прекрасного человека. Создавая подобные образы, художник как бы говорит нам: это — отступление от нормы, от истинно человеческого в человеке.

И, наконец, существуют образы, которые не поддаются однозначной оценке и которые выражают сложность, диалектичность человеческой природы. В них весьма противоречиво сочетаются добро и зло, величие и мелочность, героизм и малодушие. Значительное место такие образы занимают в искусстве нового времени, ибо реализм включил в художественную сферу то «обычное», что, как правило, обходило искусство предшествующих периодов.

Сложность, «расплывчатость», неопределенность подобных образов (вспомним произведения Чехова, фильмы неореалистов) отнюдь не означают отсутствия эстетической оценки действительности художником. Просто эта оценка выступает в иной, не непосредственной форме: как вывод, который делает для себя читатель, зритель, слушатель.

Можно было бы продолжить подобную классификацию способов воплощения идеала в процессе художественного обобщения жизни.

Но думается, что гораздо важнее выяснить, как соотносится идеал прекрасного, утверждаемый художником в процессе обобщения жизни, с действительностью, с реальностью.

## **Идеал и «проза жизни»**

Существует два основных взгляда на идеал, соответствующие двум типам образного мышления: риторическому и реалистическому<sup>1</sup>. Сущность первого понимания идеала заключается в его противопоставлении действительности, реальности как вечной нормы красоты, как мыслительного прообраза. В этом случае процесс художественного обобщения отождествляется с идеализацией, т. е. с соединением в едином облике всех тех конкретных черт, которые придают ему характер совершенства, мыслимого или, точнее, представляемого заранее как данное. Такое понимание идеала выражено уже, в частности, Цицероном в «Ораторе». Он пишет: «И, конечно, тот знаменитый художник, когда создавал образы Юпитера или Минервы, не созерцал что-нибудь одно, с чего снимал точное воспроизведение, но в душе его находился образ некой исключительной красоты; на него глядя, на нем сосредоточившись, к сходству с ним направлял свое искусство и свою руку художник»<sup>2</sup>. Подобную же трактовку идеала мы найдем позже у средневековых схоластов, у Буало, Винкельмана, романтиков, символистов. Несмотря на все историческое своеобразие их концепций, имевших основание в условиях общественной жизни прошлых эпох, их объединяет понимание идеала как эстетической нормы, противоположной реальности.

<sup>1</sup> На эту связь общей концепции прекрасного, которой руководствуется художник, и типа образности впервые обратил внимание Белинский. В статье «О русской повести и повестях Гоголя» он писал: «Поэзия двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее Наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отделана *идеальную* и *реальную*» (В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах т. 1, стр. 103

<sup>2</sup> «Цицерон», Сборник статей, М., 1959, стр. 147.

Такая концепция прекрасного, базирующаяся на противопоставлении идеала прозе жизни, внутренне противоречива. Ее последователи рассматривают идеал как нечто более истинное, чем мимолетная, бременная жизнь. Но фактически идеал всегда возникает в сознании человека как своеобразное отражение его общественной практики. Так, идеал прекрасного человека, все страсти, чувства которого подчинены рассудку, выработан эстетикой классицизма как обобщенное выражение реальных общественных отношений во Франции XVII века.

Следствием этой противоречивости оказывается формализация идеала: его отличие (как совершенства) от жизни (как несовершенства) выражается только в сфере формы. Реальное историческое содержание такого идеала прикрывается маской «идеальной», «вечной» формы. В средневековом религиозном изобразительном искусстве (особенно в иконописи) это — канонические типы изображения, в средневековой литературе — незыблемые агиографические принципы создания образа человека и т. д. В искусстве классицизма идеалом провозглашаются нормы античного искусства, подражание которым является требованием «хорошего вкуса».

Иной, принципиально отличный взгляд на идеал характерен для реалистического типа образности. Устремив свой взгляд на жизнь, на действительность, открыв красоту в ней самой, реалисты и идеалом провозгласили эту действительность, очищенную от случайности. Руководствуясь материалистической концепцией прекрасного, они утверждают Первым образцом искусства жизнь. Особенно глубоко и всесторонне реалистическую трактовку идеала обосновал В. Г. Белинский.

Как известно, в силу исторических условий В. Г. Белинский был вынужден решать двуединую задачу: критики теории классицизма и романтизма, в борьбе с которыми мужал русский реализм начала века, и обоснование методологических принципов последнего. Формулируя отличие социальной направленности реализма, с одной стороны, и классицизма и романтизма — с другой, В. Г. Белинский отметил, что это отличие — в субъективной сфере творчества художников, в тех *идеалах*, которыми они вдохновлены и которые воплощаются ими в художественных образах.

Критикуя принцип идеализации, в конечном счете — приукрашивания действительности, В. Г. Белинский требовал от нового искусства опозитизирования той действительности, которую старая эстетика третировала за «прозаичность», неэстетичность, возведения изображения прозы жизни в «перл создания». Отсюда его взгляд на идеал как на жизнь, очищенную от случайностей. Позднее эта мысль была выражена Н. Г. Чернышевским в формуле: «Прекрасное есть жизнь». «Теперь, — писал В. Г. Белинский, — под «идеалом» разумеют не преувеличение, не ложь, не ребяческую фантазию, а факт действительности, такой, как она есть; но факт, не описанный с действительности, а проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительного, частного и случайного) значения, *возведенный в перл создания*, и потому более похожий на самого себя, более верный самому себе, нежели самая рабская копия с действительности верна своему оригиналу»<sup>1</sup>.

Весь опыт реалистического искусства полностью подтвердил мысль Белинского. Так, например, победы русской реалистической живописи XIX века были обусловлены тем, что ее великие представители сознательно отказались от умозрительной идеализации жизни, от втискивания ее в прокрустово ложе предвзятых идеальных представлений и обратились к действительности такой, какова она была на самом деле, без классицистических и романтических прикрас. Реальность идеала — вот общеэстетический признак реалистического типа образности.

В таком понимании идеала существенно важны два момента. Во-первых, источником идеала (как его содержания, так и формы) провозглашается жизнь, действительность и тем самым преодолевается противоречивость риторической концепции. Во-вторых, устраняется взгляд на идеал как на эстетическую норму, существующую до процесса художественного обобщения в виде некоего интеллектуально выработанного канона, и

центр тяжести переносится на определенную, а именно прогрессивную интерпретацию жизни.

На этом втором моменте реалистического понимания идеала следует задержаться, ибо, на наш взгляд, здесь ключ ко многим затруднениям нашей эстетики. В последнее время (о чем коротко упоминалось во введении) у нас опубликовано значительное число работ, посвященных проблеме эстетического. Укажем лишь на некоторые из них, а именно: на монографии Л. Н. Столовича («Эстетическое в действительности и в искусстве»), Ю. Б. Борева («Категории эстетики»), С. С. Гольдентрихта («Об эстетическом освоении действительности»), на статьи Л. Н. Пажитнова («Проблемы эстетики в «Экономическо-философских рукописях» К. Маркса»), В. И. Тасалова («Об эстетическом освоении действительности») и др. Несмотря на некоторые несущественные различия позиций, все названные выше авторы развивают идею человеческого, общественно-исторического содержания неких «эстетических качеств» которые и являются предметом искусства. Нет необходимости еще раз доказывать, что понимание эстетического как социального по содержанию и природного по форме может привести к субъективистской концепции прекрасного. Это убедительно доказано в выступлениях многих авторов, в частности А. Г. Егорова и Я. Е. Эльсберга. Важнее подчеркнуть практическую бесплодность подобной теоретической позиции, ее изолированность от практики современного социалистического искусства.

Все авторы, отстаивающие взгляд на эстетическое как на особую проекцию социального в природу, прямо или косвенно критикуют понимание прекрасного Н. Г. Чернышевским, его знаменитую формулу: «Прекрасное есть жизнь; прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям». Его упрекают в антропологизме, в «природничестве» (т. е. во взгляде на прекрасное как свойство самой природы безотносительно к воспринимающему сознанию) и прочих мнимых грехах. Но «забывается» то главное, что характеризует революционный демократизм Н. Г. Чернышевского. Всякий, кто изучал «Эстетические отношения искусства к действительности», не мог не обратить внимание на то, что для Чернышевского проблема прекрасного не имеет самодовлеющего интереса. *Обосновывая объективность прекрасного, Чернышевский имел в виду выработку такой формулы интерпретации жизни, которая оказывала бы влияние на творчество художников, на его устремленность, направленность.* В этой связи важно не только, то, что Чернышевский утверждает: «Прекрасное есть жизнь», но и то, что добавляет: «такая, какова она должна быть по нашим понятиям». По каким «понятиям»? Конечно же, по понятиям революционной демократии, для которой истинная жизнь — это жизнь народа в ее прогрессивном развитии и тех, кто борется за его освобождение. Следуя этой формуле, художники критического реализма создавали конкретные образы нового человека и вырабатывали отношение к тому главному, что являлось тормозом общественного прогресса, — к крепостнической действительности.

Как же можно революционера Чернышевского превращать в этакое «теоретика красоты» в духе немецкого идеализма, ищущего некую субстанцию прекрасного? Как же можно не увидеть того принципиально нового, чем обогатила русская революционно-демократическая эстетика понимание идеала, а именно: взглядом на идеал как интерпретацию жизни в соответствии с общим революционным мировоззрением?! «Не заметив» этого, критики Чернышевского сделали не шаг вперед в области теории, а шаг назад, к старой эстетике. Ведь искомые ими «эстетические качества» на поверку оказываются теми же логически выработанными схематическими канонами, которыми «обязан» руководствоваться художник и которые столь характерны для риторического типа образности.

Социалистический реализм, как качественно новый и высший этап развития реалистического искусства, не знает таких канонов и тематических ограничений. Для него открыт весь действительный мир, все его проявления. Но подход художника

социалистического реализма к жизни, выделение им главного, существенного для художественного обобщения и его трактовка обусловлены коммунистическим мировоззрением.

Следовательно, для художника социалистического реализма идеалом является не предвзятое представление об абстрактном эстетическом совершенстве, а научное представление о коммунизме. Вот почему, на наш взгляд, само понятие «идеал» в нашей эстетике носит иной характер, чем, скажем, в эстетике классицизма, ибо утверждение такого идеала предполагает только одно — отражение действительности в ее революционном развитии, обобщение в образной форме тех реальных черт коммунистического будущего (во всех сферах — от политической до эстетической), которые выявляются уже сейчас, сего дни, в настоящем.

Правдивое обобщение художником социалистического реализма этих черт, зримо выявляющихся в повседневной деятельности советских людей, приводит к созданию образов, *имеющих значение идеала*. Но в процессе творчества им не предшествует образное представление о мыслимом совершенстве, идеальный прообраз. А если это происходит (с художниками, идущими по линии ремесленничества), то произведение утрачивает эстетический смысл; оно не волнует, ибо автор преподносит нам схематические образы, повторяющие уже открытое другими мастерами.

Подчеркнем, что художественное воплощение коммунистического идеала в искусстве социалистического реализма отнюдь не означает умозрительной идеализации жизни, ее «подтягивания» под заранее сконструированную систему эстетических критериев.

Подобное насилие над природой искусства чуждо социалистическому реализму в не меньшей мере, чем грубое натуралистическое подражание. Совпадение идеала и реализма образов в искусстве социалистического реализма отнюдь не случайно. В основе такого совпадения лежит историческая оправданность идеала законами развития самой жизни общества, ее общей тенденцией. В этих условиях нет и не может быть необходимости в приукрашивании действительности. Вот почему Коммунистическая партия всегда призывает художников следовать по пути жизненной правды. «Достоинно отображать исторические свершения нашего народа — это значит воплощать их во всем величии и правдивости, не допуская фальшивого приукрашивания, лакировки и не впадая вместе с тем в искажение действительности, при котором трудности и противоречия строительства новой жизни закрывают великие завоевания народа, ясную и победоносную перспективу нашего движения к коммунизму»<sup>1</sup>.

Эта особенность имеет место и в тех случаях, когда предметом художественного обобщения является исторический материал, природа и т. д. Мы по праву считаем образцами искусства социалистического реализма многие произведения, воссоздающие правдивые обобщенные картины прошлого. Такие художники, как А. Толстой или В. Шишков, сумели раскрыть объективный смысл заинтересовавшей их эпохи с позиций нашего, коммунистического мировоззрения, понять дела и думы людей минувшего и так выявить, обобщить главное в них, что созданные ими образы приобретают эстетическую ценность и для нас, людей новой эпохи. Эти образы воплощают наш идеал, выражающийся в процессе творчества не как какая-то предвзятая норма, но как особая интерпретация жизни. Именно эта интерпретация жизни с наших, коммунистических позиций делает произведениями социалистического реализма такие спектакли на сценах советских театров, в основу которых положены драматургические произведения прошлых эпох. Если бы идеал в творчестве мастеров советского театра выступал как некое нормативное представление, то подобные спектакли давали бы такое «переосмысливание образов», которое неизбежно искажает авторский замысел и ту конкретно-историческую правду, которую он несет. Было бы нечто аналогичное воссозданию античных пьес на сцене театра классицизма. Но в том-то и дело, что художник социалистического реализма (режиссер, актер) подходит к пьесе классика не как к предлогу для выражения предвзятой

<sup>1</sup> «Приветствие ЦК КПСС Всесоюзному съезду советских художников», «О литературе и искусстве», Сборник документов, М., 1959, стр. 120.

нормы прекрасного, а как к драматическому материалу, раскрытие смысла которого соответствует его собственному миропониманию.

## ***Идеал и личность художника***

Сравнение научного и художественного обобщения затрагивает самые разные аспекты общности и различия науки и искусства. Остановимся лишь на одном из них. Этот аспект крайне важен для характеристики идеала как существенного признака художественного обобщения жизни. Речь идет о роли оценочного, субъективного фактора в искусстве.

Рассмотрим любой теоретический труд, итогом которого является научный вывод,— закон, положение, формула. Конечно, этот итог был бы немислим без особой субъективной способности ученого к исследованию, к проникновению в глубочайшую сущность явлений. И далеко не безразлично, какова мера таланта ученого, каковы его индивидуальные качества. Но качества личности ученого имеют значение лишь для процесса научного исследования, но не для его конечного результата. В законе, положении, формуле, имеющей значение научной истины, нет ни грана субъективности ученого, его личности, его индивидуального видения мира. В периодической системе элементов тщетно искать черты личности Д. И. Менделеева. Теория остойчивости корабля не запечатлела черт характера такой яркой индивидуальности, как академик А. Н. Крылов. Более того, эти, равно как и бесчисленные другие, открытия науки были бы сделаны (раз в них возникла объективная потребность и созрела историческая возможность их свершения) безотносительно к рождению данного великого мыслителя.

Не то — в искусстве. Оценочный, субъективный момент составляет неотъемлемую часть (или, точнее, сторону) процесса художественного обобщения. Но в отличие от науки личность творца накладывает существенный отпечаток на результат этого процесса. Во всем — от предмета обобщения до его трактовки выражается личность художника, его индивидуальные симпатии или антипатии, широта его практики, его характер, его интеллектуальный кругозор. Идеал, которым руководствуется художник, практически воплощается как его субъективное видение мира.

Конечно, это субъективное видение мира художником выражается неодинаково в разных типах образного творчества. Есть оно, безусловно, и в риторическом типе творчества. Риторическая эстетика рассматривает субъективность (в смысле выражения личного начала) как отступление от некоей нормы, от воплощения истины. В средневековом религиозном искусстве подобное отступление от канонического типа образа порою истолковывалось как недопустимый грех, как проявление ереси и свободомыслия. Согласно доктрине классицизма, индивидуальность видения мира — неизбежное зло, которое надо по возможности преодолевать.

Эстетика, обосновывающая реалистический тип образного мышления, провозглашает субъективное видение мира художником специфическим законом художественного творчества. Именно поэтому борьба за реализм всегда связана с борьбой за художника, глубоко знающего жизнь, воображение которого охватывает ее глубочайшие пласты.

О том, насколько существенна личность художника для результатов художественного обобщения — произведений искусства, можно судить хотя бы по эстетическому впечатлению зрителя, слушателя, читателя. Так, мы ценим в исполнительском творчестве индивидуальное своеобразие актера, певца, музыканта, то, что он раскрывает в известном нам произведении соответственно своему представлению о прекрасном. Радость общения с новым исполнителем делает для нас и старые образы открытиями. Читая любимого поэта или писателя, наслаждаясь фильмом или живописным полотном, мы столь же активно реагируем на этот «личностный» момент. Ведь не случайно мы говорим об обаянии пушкинского стиха, о прелести лирических образов Улановой, о выразительности фильмов Эйзенштейна, о нежном колорите полотен Ренуара. Высказывая подобные

суждения, мы подчеркиваем, что в произведениях любимых нами художников есть нечто такое, что принадлежит только им<sup>1</sup>. Не будь их, этих великих художников, не было бы и того художественного мира, который они принесли с собой в жизнь. Все эти положения общеизвестны.

Но здесь-то и выступает роль теории, которая призвана ответить на весьма важный вопрос: почему же обобщения, выражающие субъективный, индивидуальный взгляд художника на мир, его «личностное» видение, способны волновать других людей, потрясать их не только тем, что отражено художником, но и тем, что им выражено.

Мы уже говорили, что открытие правды художником осуществляется как отражение общего в частном, индивидуальном. Диалектика общего и индивидуального имеет место и в выражении идеала. Дело в том, что художник — не изолированный атом, а представитель определенного общества, эпохи, класса. И все то общее, что характерно для социального целого, преломляется в его индивидуальном видении мира. Он говорит о том, что волнует его самого, что он увидел, открыл, опозитизировал. Но если он подлинный художник, то он — выразитель дум, чаяний, идеалов народа, его волнует общеинтересное, имеющее значение для большинства.

Эта мысль была подробно обоснована русской революционно-демократической эстетикой. Нет необходимости приводить все высказывания Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова на этот счет, они в достаточной степени известны. Сошлемся лишь на одно высказывание Белинского, всегда выступавшего против «опозитизированного эгоизма» в искусстве. Он писал: «Всякий истинный поэт, на какой бы ступени художественного достоинства ни стоял, а тем более всякий великий поэт никогда и ничего не выдумывает, но облекает в живые формы общечеловеческое. И потому, в созданиях поэта, люди, восхищающиеся ими, всегда находят что-то давно знакомое им, что-то свое собственное, что они сами чувствовали или только смутно и неопределенно предощущали или о чем мыслили, но чему не могли дать ясного образа, чему не могли найти слово и что, следовательно, поэт умел только выразить... Сочинения, в которых люди ничего не узнают своего и в которых все принадлежит поэту, не заслуживают никакого внимания, как пустяки. На этой-то общности, по которой создание поэта столько же принадлежит всему человечеству, сколько и ему самому,— на этой-то общности и основывается возможность всем и каждому, в ком есть *человеческое* (т. е. духовное, разумное), *переживать* произведения художника, изучая их»<sup>2</sup>.

Художник, сознательно или неосознанно решающий свои *индивидуальные* творческие задачи и утверждающий свои субъективные представления о прекрасном, выступает как эстетический выразитель политических, моральных, философских идеалов тех или иных общественных сил. Те вопросы, которые волнуют его и решаются им, всегда обусловлены жизнью и борьбой современников, вне которой художник не может оставаться.

<sup>1</sup> Поэт А. Твардовский справедливо писал:

«Вся суть в одном-единственном завете:  
То, что скажу, до времени тая,  
Я это знаю лучше всех на свете —  
Живых и мертвых,— знаю только я.  
Сказать то слово никому другому  
Я никогда бы ни за что не мог  
Передоверить. Даже Льву Толстому —  
Нельзя. Не скажет — пусть себе он бог,  
А я лишь смертный. За свое в ответе,  
Я об одном при жизни хлопочу:  
О том, что знаю лучше всех на свете,  
Сказать хочу. И так, как я хочу».

(А. Твардовский.)

<sup>2</sup>В. Г. Белинский, собрание сочинений в тех томах, т. 3, стр. 376.

Рассмотрим действие этой закономерности на одном примере, а именно на выражении в творчестве художника ведущих политических тенденций времени.

Политическая тенденциозность характерна для всех эпох развития искусства. И хотя проявление ее зависит от конкретно-исторических условий общественного развития, от расстановки классовых сил, сам факт выражения художником политических идей своей эпохи неоспорим. То обстоятельство, что художник не всегда осознает себя борцом за эти идеи, ничего не меняет.

В обществе, основанном на существовании противоположных социальных сил с разными политическими интересами, смысл творчества художника в конечном счете обусловлен борьбой этих сил, теми жизненными вопросами и проблемами, которые она порождает. Он или оправдывает существующие порядки, прославляя их, или же, выражая освободительные идеи своего времени, критикует действительность во имя иного социального идеала. И это — общая тенденция истории искусства в классовом обществе. Как бы сложно и противоречиво ни проявлялась она в творчестве отдельных художников, ее действие бесспорно.

Пожалуй, наиболее очевидна политическая тенденциозность художника в отношении к жизни народа, к освободительному движению трудящихся масс, к их борьбе за лучшее будущее. Здесь наиболее явственно проявляется связь содержания искусства каждой эпохи с политикой. Вряд ли стоит приводить многочисленные примеры политической направленности творчества художников прошлого, разоблачавших произвол и насилия «сильных мира сего», — ими необычайно богата вся история мирового искусства. Вспомним бичующую сатиру Д. Свифта, «смех сквозь слезы» Н. В. Гоголя, творчество Т. Г. Шевченко, графику У. Хогарта, комедии П. Бомарше.

Гневное обличение зла, неприятие действительности, ее критика — не единственная форма, в которой проявляется политическая тенденциозность художника, связанного с жизнью и с освободительным движением народа. Как только противоречия старого и нового в обществе достигают высшей степени антагонизма, как только народ поднимается на революционное действие, поэт-сатирик, поэт-обличитель уступает место народному трибуну — художнику-борцу. И не укором, а проклятием звучит его песнь, и не к изменению, а к уничтожению старого зовет она. И тогда рождается творчество А. Н. Радищева и декабристов, «Капричос» и «Бедствия войны» Фрэнсиоко Гойи и полотна Ж. Л. Давида. Тогда поэт, устремляя свой взор в будущее, бросает проклятье настоящему, призывает месть на головы тиранов во имя будущего освобождения и счастья народа.

«О! если бы рабы, тяжкими узами отягченные, яряся в отчаянии своем, разбили железом, вольности их препятствующим, главы наши, главы бесчеловечных своих господ, и кровию нашу обагрили нивы свои! что бы тем потеряло государство? Скоро бы из среды их исторгнулись великие мужи для заступления избитого племени, но были бы они других о себе мыслей и права угнетения лишены»<sup>1</sup>, — так восклицал великий патриот Радищев, потрясенный чудовищным бесправием народа в крепостнической России.

Не всегда художник мог прямо призывать к борьбе со злом своего времени. Но в его руках был «эзоповский» язык и материал далекого прошлого.

В противоположность «охранительному» искусству, воспевающему прошлое для утверждения существующего порядка вещей, художник-трибун обращается к нему для того, чтобы «возбуждать доблесть сограждан подвигами предков», поднимать их на политическую борьбу за свободу. В этом — смысл призывных слов поэта-декабриста Раевского:

<sup>1</sup> А. Н. Радищев, Избранные философские и общественно-политические произведения, М., 1952, стр. 191.

**«Пора, друзья! Пора воззвать  
Из мрака век полночной славы  
Царя-народа дух и нравы  
И те священны времена,  
Когда гремело наше вече  
И сокрушало издалече  
Царей кичливых рамена».**

В творчестве художника, связанного с освободительным движением народа, находят отражение самые животрепещущие, злободневные проблемы современной жизни. «Литература у народа, политической свободы не имеющего,— единственная трибуна, с высоты которой он может заставить услышать крик своего негодования и своей совести»<sup>1</sup>,— говорил Герцен.

«Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» — таков девиз художника критического реализма в XIX веке. Его творчество проникнуто политическими идеями гражданственности, народности, патриотизма. На искусство он смотрит как на поле битвы за влияние на общество.

В эпоху капитализма, наемного рабства, в эпоху революционных выступлений пролетариата, призванного своей борьбой уничтожить всякую эксплуатацию человека человеком и построить новое, прекрасное общество, на смену художнику критического реализма приходит пролетарский художник — художник социалистического реализма. Его творчество связано неразрывными нитями с политическими идеями коммунизма. Пропаганда этих самых прогрессивных в истории человечества идей означает новый, гигантский шаг в художественном развитии человечества. Художник становится буревестником пролетарской революции. Его воспевают как пророка победы Максим Горький — основоположник искусства социалистического реализма.

**«Синим пламенем пылают стаи туч над бездной моря. Море ловит стрелы молний и в своей пучине гасит. Точно огненные змеи, выются в море, исчезая, отраженья этих молний.**

**— Буря! Скоро грянет буря!**

**Это смелый буревестник гордо реет между молний, над реющим гневно морем; то кричит пророк победы:**

**— Пусть сильнее грянет буря!..»**

Поэт-буревестник — таков художник-борец новой исторической эпохи революционных преобразований.

Рассказывая о современности, наш художник не может не утверждать идеи коммунизма. Партийность в трактовке жизненных явлений он рассматривает как высшее выражение свободы творчества, как открытое служение великому делу коммунизма. «Такой художник,— подчеркивает Н. С. Хрущев в своем выступлении «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа»,— избирает путь служения народу свободно, без принуждения, по собственному убеждению и призванию, по велению души и сердца... Для такого художника вопрос о подходе к явлениям действительности ясен, ему не нужно приспособляться, принуждать себя, правдивое освещение жизни с позиций коммунистической партийности является потребностью его души, он прочно стоит на этих позициях, отстаивает и защищает их в своем творчестве»<sup>2</sup>.

Художнику социалистического реализма противостоит иной художник. Это — тот, кто продал свой талант, свою гражданскую совесть враждебным народу интересам. Это — тот, кто пытается подменить буржуазным формализмом подлинное творчество, представить истинными антинародные идеи империализма, идеи человеконенавистничества и шовинизма. Справедливо заметил Плеханов: «Классовое

<sup>1</sup> «А. И. Герцен об искусстве», М., 1954, стр. 193.

<sup>2</sup> Я. С. Хрущев, За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа, стр. 24—25.



искусство выражает то, что считается хорошим и важным в том классе, который его создал»<sup>1</sup>.

Адепты «чистого искусства» ополчаются на это основополагающее положение марксистской эстетики, утверждая, что оно направлено против свободы творчества, что оно превращает творца в иллюстратора идей, навязываемых ему извне. В таких утверждениях сравнительно легко увидеть выражение буржуазно-анархических представлений о «свободе личности» вообще, об ее абсолютной независимости. Но ведь жить в обществе и быть свободным от общества — нельзя. Эта неоспоримая ленинская мысль позволяет сделать вывод, что сторонники «чистого искусства», ратуя против политической тенденциозности вообще, на самом деле ратуют против прогрессивной тенденциозности. В самом деле, разве не тенденциозным является призыв к художнику, живущему в эксплуататорском обществе, отказаться от образного обобщения потрясающих его антагонизмов и их оценки и посвятить себя пустому, бессодержательному формотворчеству?

Следовательно, речь может идти лишь о том, *какие* политические идеи выражает в процессе обобщения жизни художник и в какой мере сознательна его позиция, но отнюдь не об отсутствии этих идей и позиции.

Отметим, что в нашу задачу не входит всесторонний анализ взаимосвязи искусства и политики, а также искусства и других форм общественного сознания. Мы только подчеркиваем, что индивидуальный идеал художника всегда имеет социальное содержание, а стало быть, и значение.

Именно этот социальный по своему содержанию идеал характеризует историческое место искусства той или иной эпохи. Это надо иметь в виду при определении значения искусства социалистического реализма как высшего, качественно нового этапа в истории художественной культуры.

Главной задачей искусства социалистического реализма является глубокое и всестороннее изображение практики народных масс, их борьбы за построение коммунизма.

Прекрасное есть жизнь, свободная жизнь народа, строящего коммунизм,— вот эстетическая концепция, обуславливающая подход художников социалистического реализма к жизни и истолкование ими жизненных явлений. Поэтому нельзя понять новаторской природы произведений социалистического реализма без учета того, какое влияние оказывает эта концепция на творчество их представителей.

Искусство социалистического реализма не знает каких-либо тематических ограничений. Его эстетике чужд дух нормативности. Но это, конечно, не значит, что у него отсутствует область преимущественного интереса. Сообразно коммунистическому идеалу художник социалистического реализма делает основным содержанием своих творений жизнь народа и его борьбу за свободу и счастье. Он отражает эту жизнь в революционном развитии, отражает ее ведущие тенденции.

Коммунистический идеал определяет далее трактовку обобщаемой художником социалистического реализма действительности. Неизбежность торжества коммунизма, победы нового над старым находит свое преломление и в творчестве художника социалистического реализма. Что бы он ни изображал — события огромного социального масштаба или же бытовые сцены,— созданные им образы будут пронизаны революционным пафосом. Вот почему отказ от широких социальных обобщений означает отступление от принципов социалистического реализма.

Научный характер коммунистического идеала вселяет в сердца всех (в том числе и художников) чувство исторического оптимизма. Им пронизаны все прекрасные творения художников социалистического реализма. Совершенно очевидно, что оптимизм наших художников порожден точным знанием тенденций общественного развития.

Правдивое отражение жизни, проникнутое революционным пафосом и чувством исторического оптимизма, соответствует индивидуальным потребностям художников, связавших свою судьбу с народом, видящих высший смысл жизни в служении ему.

<sup>1</sup>Г. Б. Плеханов, Искусство и литература, М., 1948, стр. 160.

Неразрывность этой субъективной позиции художника и его общественного идеала и находит свое выражение в основополагающем принципе социалистического реализма — принципе партийности. Следование этому принципу полностью согласуется с подлинной свободой творчества.

Итак, тематическое многообразие, революционный пафос, исторический оптимизм и выражение подлинной свободы творчества — вот в чем новаторская природа социалистического реализма, его действительно творческий характер.

## О творческом характере искусства

«Поэт — это созидатель, творец;  
тот, кто не умеет творить, — не поэт».  
И. Г. Гёрдер

### **Ничего лишнего**

Мы уже говорили, что содержательность искусства, правдивость, прогрессивная идейность художественных обобщений является высшим критерием художественности. На этот исходный тезис нашей эстетики, направленный против любых проявлений теории «чистого искусства», против безыдейности и аполитичности художественного творчества, в течение последних лет вполне справедливо делался основной акцент.

Признавая ту важную роль, которую наша эстетика сыграла в борьбе за содержательность искусства, нельзя не указать на некоторую недооценку эстетического значения художественной формы. Как правило, значение формы определялось во многих статьях и монографиях, посвященных проблеме художественности, без учета ее эстетической функции. Сама форма рассматривалась как нечто внешнее по отношению к содержанию. Правда, порою делались оговорки об обратном воздействии формы на художественное содержание, но дальше признания этого воздействия дело обычно не шло. Подобная теоретическая позиция, игнорируя весьма существенные моменты критерия художественности, влияла и на художественную практику, обедняя выразительные возможности искусства.

Проблему взаимосвязи содержания и формы в искусстве надо рассматривать диалектически, т. е. всесторонне. Признание значения содержания для эстетического качества художественных обобщений дает верный, но отнюдь не достаточный критерий оценки этого качества художественности. Он должен быть дополнен критерием *выразительности*, понимаемой как существенный признак художественного обобщения. Без этого критерия мы не объясним, почему искусство является высшим типом творчества по законам красоты.

В самом деле, что следует понимать под творчеством по законам красоты? Только ли создание эстетически ценного содержания? Конечно, нет, ибо искусство есть особый род деяния, в нем самая прекрасная мысль не имеет цены до тех пор, пока она не будет воплощена в вещественный, природный материал, обработанный мастером, деятелем искусства.

Ведь художественный образ возникает в сознании художника, в его творческом воображении. Чтобы стать реальным средством общения художника с другими людьми, он должен быть объективирован, воплощен в материал — слово, звук, краску и т. д. — по законам, присущим только искусству как своеобразному виду творчества.<sup>11</sup>

Перед художником встает задача: сделать результат его наблюдений и обобщений доступным зрителю, читателю, слушателю и не просто овеществить, оформить их (это делает и ученый, фиксирующий свои выводы для передачи другим людям), а воплотить в природный материал по законам красоты. Иными словами, художник должен найти эстетическую форму, соответствующую замыслу. Лишь тогда, когда художник может найти форму, адекватную его замыслу, рождается истинно художественный образ. О таком образе говорят, что в нем осуществлено единство содержания и формы.

Сколько творческих мучений поджидает истинного художника на пути к этому единству, на пути к той «мере», которую титаны Возрождения считали критерием красоты. Сколько труда противопоставляет он сопротивлению материала, подчиняя его, формируя по законам художественной целесообразности.

«Поэзия —  
та же добыча радия.  
В грамм добыча,  
в год труды.  
Изводишь,  
единого слова ради  
тысячи тонн  
словесной руды»<sup>1</sup>.

И каким парадоксом звучит утверждение некоторых деятелей о том, что единства содержания и формы достигнуть легко! Для этого нужно только отбросить лишнее. Достаточно, например, взять глыбу мрамора — и отсечь это лишнее.

Но что такое «лишнее»? Очевидно, это тот компонент формы, структуры произведения, который не несет смысловой нагрузки, который не выражает содержания, ибо художественная мера, единство содержания и формы требует выразительности всех формальных элементов, равно как и образной оформленности всего содержания. Лишнее же — не только не выразительно, более того, оно мешает выразительности. Ведь художественный организм целостен, как и явление живой природы, у которого нельзя безнаказанно отнять какой-либо орган. И восприятие его также целостно, органично. А это значит, что «чистой» формы как таковой для зрителя, читателя, слушателя не существует: она — средство выражения содержания. Откройте первую страницу романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина», начните чтение — и вы забудете о том, какими средствами создания пластических образов пользуется писатель. Вас охватит стихия *жизни*, в которую переносит роман. Вспомните, что, слушая любую из симфоний Чайковского, вы забываете и о структуре этой строгой музыкальной формы, и об особенностях оркестровки композитора. В эти минуты перед вами раскрываются миры человеческой души.

В свое время Д. И. Писарев остроумно заметил, что если у картины остановился человек и начинает рассуждать о композиции, колорите, рисунке, то здесь возможны два объяснения: это или плохая картина, или ее оценивает специалист, утративший радость непосредственного восприятия искусства.

Невольно вспоминается один яркий пример. Некоторое время тому назад на сцене музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в чудесном балете «Эсмеральда» принимала участие живая... коза. И стоило ей появиться на сцене, как зритель забывал о чувствах Эсмеральды и даже об ее существовании. Все его внимание было устремлено на поведение козы. Коза была лишним, неорганичным, а потому и невыразительным компонентом спектакля. Лишнее отвлекает внимание человека от содержания; оно не только не несет смысловой нагрузки, но и убивает смысл других элементов формы.

Впрочем, о внеэстетической природе «лишнего» в искусстве в нашей литературе говорилось достаточно. Здесь хотелось бы обратить внимание на более сложный вопрос, а именно: если необходим отбор выразительных средств, то в чем же *природа* их выразительности и где *критерий* последней?

Сразу же напрашивается мысль о выразительности того материала, в котором оформляет свои чувства, идеи художник, того «вещества», которое обрабатывается им. А это — краска, камень, дерево, музыкальный звук, слово, и, наконец, сам человек.

Что касается слова, оформляющего литературные образы, то выразительность его бесспорна, ибо, во-первых, слово выражает определенное понятие, во-вторых, оно способно вызывать у человека предметные и эмоциональные ассоциации<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В. Маяковский, Стихотворения, поэмы, т. III, Л., 1951, стр. 17.

<sup>2</sup> См. «Вопросы литературы» № 11, 1959 г., статья П. Палиевского «Образ или «словесная ткань»?».

Жест и мимика, движение и статика человеческого тела тоже выразительны. Они выявляют черты характера, темперамент, внутренние переживания и состояния, т. е. все то, что необходимо для воспроизведения образа другого человека. Однако эти способности у разных людей развиты в неодинаковой степени, чем обусловлена необходимость, говоря словами педагогов и режиссеров, отбора «выразительного материала» для воспитания будущего художника. Каждый ребенок пластичен, но не каждый с той мерой выразительности, которая позволит поступить ему в хореографическую школу. Более трудным является вопрос о выразительности природного вещества. Но очевидно, что потенции выразительности имеются и в нем. Ведь не случайно, например, скульптор, задумавший монументальный образ, выбирает (уже в воображении, при оформлении замысла) определенный материал — дерево или металл. Керамика не передаст фактуры и тональности человеческого тела, его внутренний свет, «дыхание» так выразительно, как мрамор. Эти возможности обусловлены природным, естественным качеством вещества, отбираемого для пластической обработки.

Итак, выразительность материала, в котором реализуется художественное обобщение и которая обусловлена объективными качествами этого материала, бесспорно существует. Талантливый художник учитывает ее, подчиняет своим творческим исканиям, выявляет (порой необычные) возможности материала.

Каждый, кто видел, например, поэтические произведения советского скульптора Эрзи, не мог не поражаться умению художника увидеть в переплетении корней дерева квебрахо образ, ярко, смело выявить его при минимальной отработке материала. Иногда говорят, что есть слова поэтические и непоэтические. Невольно вспоминается В. Маяковский, который умел говорить «шершавым языком плаката», открывая такие выразительные возможности слов, рожденных XX веком, такую их поэтичность, которую и не подозревали многие современные ему поэты.

Но выразительность материала не абсолютна. Она не дана, так сказать, в готовом виде, а раскрывается только в образном строе произведения под рукой талантливого мастера. Это красноречиво подтверждается историей «Давида», изваянного Микеланджело. Приехав во Флоренцию, Микеланджело приложил много усилий, чтобы получить гигантскую глыбу мрамора, лежавшую без употребления на попечительстве флорентийского собора. Никто не осмеливался взяться за нее, тем более что глыба была испорчена предшествующим скульптором — Симоне да Фьезоли. «Поистине чудом было, — восклицает Дж. Вазари, — как Микеланджело вернул к жизни бывшее мертвым»<sup>1</sup>.

Слово, обычное русское слово, доступно нам всем. Но в руках мастера оно становится образным, красочным, емким и пластичным, у ремесленника же — тусклым, невыразительным.

Бездарный актер с хорошими внешними данными оставляет зрителей холодными, а некрасивый, толстый Варламов создавал образы, полные поэзии и человеческого обаяния. Следовательно, выразительность материала не обуславливает еще творческого успеха художника; талантливый мастер не только выявляет возможности выразительности, но и зачастую побеждает материал, его «сопротивление». Поэтому *отбор материала — лишь самое предварительное условие творчества по законам красоты.*

Выражение, образное оформление содержания связано, далее, с «организацией» материала, «природного вещества» соответственно способам, приемам, выработанным исторически каждым отдельным видом искусства. Так, скульптор «организует» образ, используя такие компоненты пластического языка, как построение объемной формы на основе обобщения природных форм, моделировку, свет и тень, силуэт, гармонию, пропорциональность частей и т. д. Живописец, оформляя замысел, подчиняет форму законам колорита, воздушной и линейной перспективы, рисунка, композиции, ракурса и т. д. Музыкальные звуки «организуются» композитором на основе четких принципов мелодического рисунка, оркестровки, гармонии, ритма. «Языком» актера является осмысленное, действенное слово, пластика, физическое действие и т. д. Такой новый вид

<sup>1</sup> Дж. Вазари, Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей, зодчих, т. II, М.—Л., 1933, стр. 318.

искусства, как кинематограф, принес и новые средства выразительности, и прежде всего монтаж, крупный план, панорамирование и т. д. ,

Случайно ли средства, приемы оформления образа в каждом отдельном виде искусства называют выразительными? Иными словами, выразительны ли они и при каких условиях эта их особенность выявляется? Мы лишены возможности рассмотреть каждый из элементов «языка» каждого из видов искусства. Ограничимся лишь отдельными примерами, которые позволят нам сделать общие выводы, относящиеся к искусству в целом.

Будущий историк искусства не сможет не отметить, что среди великих эстетических завоеваний XX века важное место занимает кинематограф. Рожденный техникой, он на первой стадии своего развития активно ассимилировал средства и приемы выразительности других видов искусства, и в первую очередь театра и литературы. Но дальнейший прогресс кинематографа привел к возникновению, открытию средств выразительности, специфических преимущественно для него. Одно из самых интересных среди них — монтаж. В силу самой природы киноискусства соединение кусков (кадров) в единое целое является *технической необходимостью*. Ею и руководствовались пионеры кино, разбивая действие на эпизоды и объединяя их затем воедино. Но они не подозревали, что этот технический прием скоро станет для кинематографа *эстетической необходимостью*, выразительным средством. Впоследствии было обнаружено, что осмысленное, целенаправленное сопоставление кусков оказывается не простой суммой, а порождает новое качество. «Это качество,— писал С. М. Эйзенштейн,—состояло в том, что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»<sup>1</sup>

В настоящее время (и прежде всего благодаря трудам таких мастеров кино, как С. Эйзенштейн, А. Довженко, Вс. Пудовкин) разработана теория монтажа. Выявлены его драматургическая (идейно-смысловая) и изобразительная функции, его роль в ритмическом рисунке фильма, богатство типов монтажа (ассоциативный, параллельный и др.). Опираясь на теорию монтажа, можно утверждать, что его выразительные возможности позволяют превратить простые, но закономерно взаимосвязанные изображения в образ большой обобщающей силы.

Специфическим для киноискусства является такой прием, как движущаяся камера (съемки с движения). Благодаря этому приему рождается удивительный эффект «сопереживания»: вы мчитесь вместе со всадниками, то взмывая над ними, то падая под ноги лошадей; вы взлетаете на самолете — и земля как бы выходит из-под ваших ног; вы стремительно опускаетесь в колодезь шахты — и мимо вас в бешеном темпе проносятся детали шахтного ствола, над вами быстро уменьшается клочок неба. Очевидно, что сам этот прием эмоционально-действенен, т. е. выразителен. Но содержание, выражаемое им, зависит от взаимосвязи всех компонентов формы.

Безгранично богаты выразительные средства такого вида искусства, как театр. Складывавшиеся веками, они запечатлевают в себе народный гений. Одним из основных выразительных средств сценического творчества является действенное слово. В работе над ним проявляется мастерство актера, его талант, образность его мышления. Доказывать выразительность слова, всегда несущего мысль и выявляющего (при звучании) эмоциональное состояние говорящего, вряд ли необходимо. Более целесообразно рассмотреть вопрос о работе актера над словом в процессе художественного обобщения. Эта работа должна осуществляться над всем текстом, где нет ничего второстепенного, где просчет в «пустяке» может породить просчет в решении целого. Приведем очень яркий пример того, какое значение для художественного целого имеет такая «частность», как интонация. Поразительно одаренный артист, подлинный новатор на оперной сцене Федор Иванович Шаляпин писал: «Я играл в «Псковитянке» роль Ивана Грозного. С великим волнением готовился я к ней. Мне предстояло изобразить трагическую фигуру Грозного царя — одну из самых сложных и страшных фигур русской истории.

<sup>1</sup>С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., 1956, стр. 253.

Я не спал ночей. Читал книги, смотрел в галереях и частных коллекциях портреты царя Ивана, смотрел картины на темы, связанные с его жизнью. Я выучил роль назубок и начал репетировать. Репетирую старательно, усердно — увы, ничего не выходит. Скучно. Как ни кручу — толку никакого.

Сначала я нервничал, злился, грубо отвечал режиссеру и товарищам на вопросы, относившиеся к роли, а кончил тем, что разорвал клавиры в куски, ушел в уборную и буквально зарыдал.

Пришел ко мне в уборную Мамонтов и, увидев мое распухшее от слез лицо, спросил в чем дело? Я ему попечалился. Не выходит роль — от самой первой фразы до последней.

— А ну-ка,— сказал Мамонтов,— начните-ка еще раз сначала.

Я вышел на сцену. Мамонтов сел в партер и слушает.

Иван Грозный, разорив и предав огню вольный Новгород, пришел в Псков сокрушить в нем дух вольности.

Моя первая сцена представляет появление Грозного на пороге дома псковского наместника, боярина Токмакова.

— Войти аль нет?— первая моя фраза.

Для роли Грозного этот вопрос имеет такое же значение, как для роли Гамлета вопрос «быть или не быть?» В ней надо сразу показать характер царя, дать почувствовать его жуткое нутро. Надо сделать ясным зрителю, не читавшем истории, а тем более — читавшему ее, почему трепещет боярин Токмаков от одного вида Ивана.

Произношу фразу — «войти аль нет?» — тяжелый гуттаперкой валится она у моих ног, дальше не идет. И так весь акт — скучно и тускло.

Подходит Мамонтов и совсем просто, как бы даже мимоходом, замечает:

— Хитряга и ханжа у вас в Иване есть, а вот Грозного нет.

Как молнией, осветил мне Мамонтов одним этим замечанием положение.— Интонация фальшивая!— сразу почувствовал я. Первая фраза — «войти аль нет?» — звучит у меня ехидно, ханжески, саркастически, зло. Это рисует царя слабыми, нехарактерными штрихами. Это только морщинки, только оттенки его лица, но не самое его лицо. Я понял, что в первой фразе царя Ивана должна вылиться вся его натура в ее главной сути.

Я повторил сцену:

— Войти аль нет?

Могучим, грозным, жестоко-издевательским голосом, как удар железным посохом, бросил я мой вопрос, свирепо озирая комнату.

И сразу, все кругом задрожало и ожило. Весь акт прошел ярко и произвел огромное впечатление. Интонация одной фразы, правильно взятая, превратила ехидную змею (первоначальный оттенок моей интонации) в свирепого тигра...»<sup>1</sup>

Итак, мы можем сделать два важных, с нашей точки зрения, вывода. Во-первых, создание прекрасного, высокохудожественного образа предполагает строжайший отбор выразительных средств, которые в гармонической взаимосвязи и соподчиненности наиболее адекватно выражают его содержание. Во-вторых, в процессе такого отбора формальных элементов рождается новое качество — реальное смысловое значение, обусловленное их взаимосвязью; следовательно, этот *отбор в сфере формы практически означает и обобщение в сфере содержания*.

Но как найти меру выразительности художественной формы, отступление от которой приводит или к обедненному воплощению содержания художественных обобщений или к, односторонней экспрессивности формы? Как создать лаконичную и вместе с тем наиболее выразительную художественную форму? Думается, что мы не продвинемся в ответе на вопрос ни на шаг, если ограничимся вышеизложенным и не рассмотрим проблему выразительности как проблему функциональную: ведь художественная форма—средство передачи содержания, рожденного в душе художника, другим людям. И, как особое средство общения, она рассчитана на творческое восприятие читателя, зрителя, слушателя. *Человек, воспринимающий художественный образ, не пассивно относится к*

<sup>1</sup>Ф. Шаляпин, Литературное наследство, т. 1, М 1959 стр. 249—250.

нему, а активно. Художник ни в коем случае не может игнорировать этого обстоятельства, ибо зритель, читатель, слушатель есть соучастник творческого процесса рождения образа; он-то и позволяет художнику найти эстетическую меру выразительности художественных обобщений.

Рассчитанность на творческое воображение зрителя, читателя, слушателя — общий структурный признак формы в любом виде искусства. Он наиболее очевиден в литературе. В литературном произведении все: герои, обстановка, действие — предстает перед умственным взором человека, приобретает пластический облик благодаря воображению читателя, его фантазии. Однако этот признак формы характерен и для всех других видов искусства, где также имеется становление образа в воображении. В частности, и в тех видах искусства, где форма образа существует как реальный, «вещный» облик (живопись, скульптура, архитектура), она создается художником в расчете на творческое восприятие зрителя. Элемент зрительской иллюзии характерен и для этих видов искусства.

В романе Джека Лондона «Мартин Идеи» есть прекрасное описание того, как человек впервые сталкивается с осознанием этой иллюзии. Мартин Идеи, оставшийся один в комнате, увешанной картинами, получает возможность впервые в своей жизни присмотреться к живописи. «Его внимание привлекла картина на стене, писанная маслом. Могучий вал разбивался о прибрежную скалу; низкие грозовые облака покрывали небо, а по бушующим волнам, освещенная закатными лучами, неслась маленькая шхуна, сильно накренившись, так, что вся ее палуба была открыта взгляду. Это было красиво, а красота неодолимо влекла его. Он забыл о своей неуклюжей походке и подошел к картине вплотную. Красоты как не бывало. Он с недоумением взирал на то, что теперь казалось грубой мазней. Затем он отошел. И тотчас же картина снова стала прекрасной»<sup>1</sup>.

В изобразительном искусстве особенностями восприятия образа обусловлены и многие жанровые признаки формы. Так, например, монументальная скульптура строится по иным композиционным признакам, чем скульптура камерная, рассчитанная на близкий осмотр; скульптору-монументалисту приходится так преобразовывать форму, чтобы впечатление естественности пропорций внешнего облика статуи не искажалось большим расстоянием обзора. В полной мере вышесказанное относится и к архитектуре, в которой недооценка восприятия приводит подчас к серьезным искажениям образа (искривление очертаний, разрушение композиционного единства и т. д.). Напомним, что еще греки эмпирически подметили, что в нижней трети ствола колонны необходимо делать утолщение, без которого колонна воспринимается как пространство, ограниченное вогнутой поверхностью<sup>2</sup>.

В театральном искусстве могучим творцом иллюзии жизни является актер. Он силою своего таланта способен заставить зрителя поверить в полную реальность всего происходящего, более того, увидеть и то, чего на сцене в данный момент и нет. Задача актера и режиссера — дать главное, наиболее характерное, полагая, что частности дорисует, домыслит зритель. А домыслить зритель может очень много. Он может даже увидеть воочию то, что перед ним и не происходит реально. Так, К. С. Станиславский, внимательно изучавший природу зрительской иллюзии и ее реалистические возможности, рассказывал об одном несколько анекдотическом случае. Однажды во время одного из вечеров отдыха артистов МХАТа был проделан следующий трюк. На сцене была установлена «пушка», на верхнем ярусе — обруч с натянутой на него бумагой. В эту бутафорскую пушку «зарядили» Л. А. Сулержицкого; погас свет, раздался «выстрел»... Сулержицкий появился на верхнем ярусе в обрамлении разорванной бумаги. Любопытно было не то, что ему удалось необычайно быстро добраться со сцены до обруча, а то, что один из зрителей был твердо убежден в том, что видел... летящего Сулержицкого. Подобную зрительную иллюзию всегда используют мастера театра, порою достигая поразительных эффектов. Интересен в этом отношении спектакль МХАТа «Последние дни»

<sup>1</sup> Джек Лондон, Сочинения в семи томах, т. 5, М., 1955, стр. 259.

<sup>2</sup> Более подробно об этом см. книгу: Ю. Короев, М. Федоров, Архитектура и особенности зрительного восприятия, М., 1954.



М. Булгакова; облик Пушкина, ни разу не появляющегося на сцене, вырисовывается в сознании зрителя с такой пластической отчетливостью, что трудно отделаться от впечатления его наглядности.

Современники великих русских артистов, таких, как Щепкин, Мочалов, Варламов, Ермолова оставили немало воспоминаний о чудесной способности этих корифеев сцены пробуждать воображение зрителей, включать его в образный строй спектакля. Очень важное свидетельство о мастерстве Ермоловой оставил ее соратник и большой художник Александр Иванович Сумбатов-Южин. Вот что он рассказывает о Ермоловой во время рядовой репетиции роли Иоанны в «Орлеанской девице» Ф. Шиллера:

«...Ермоловой вся ее внешняя, лично ермоловская жизнь в театре и вне его не могла помешать всецело влиться в этот героический образ.

И вот сидит на своем камне, под дубом, среди холмов Домреми, под ясным небом средней Франции Иоанна. Но эта Иоанна — Мария Николаевна, камень — соломенный стул, холмы — спущенный старый задний занавес, изображающий какую-то мольеровскую улицу, ясное небо — колосники Малого театра, обвешанные множеством пыльных декораций. А вместе с тем всего этого просто не видишь. Не оторвать глаз от молчащей Ермоловой, и из ее слегка наклоненной прекрасной головы, из всей ее фигуры, подчиненной живущему в глубине ее души образу, вырастают и холмы, и «дуб таинственный», и небо прекрасной истерзанной Франции. Это она силою внутренней жизни, своим взглядом и всею собою заменила и декоратора и освещение, и в январском нагретом воздухе московского театра всем чудится мягкий вечерний ветерок далекого юга. Ваша скептическая душа бессильна сомневаться в подлинности видений такой Иоанны, а когда эта тихая девушка кончает пролог вдохновенным видением:

**То битвы клич! Полки с полками стали.**

**Завлились кони, и трубы зазвучали,—**

вам начинает казаться, что появление подлинных полков с рыцарями в тяжелых доспехах, на взвившихся конях. меньше убедило бы вас в неизбежном освобождении Франции от нашествия, чем этот голос и эти глаза великой артистки. И если бы какая-нибудь лондонская сцена дала постановку такой картины (лондонские театры дают изумительные иллюстрации таких сцен), то все же и эта постановка не заменила бы вам той картины, которую создало ваше воображение под очарованием этого голоса и этого лица»<sup>1</sup>.

На пути исканий художником наиболее убедительной и выразительной формы, как Сцилла и Харибда, маячат две опасности, в основе которых одна причина — игнорирование законов эстетического восприятия. Первая опасность — недооценка творческих возможностей человека, воспринимающего образ. Она порождает натуралистические излишества, делающие образ внешне правдоподобным, но не правдивым. Так, например, некоторые живописцы до последнего времени не излечились от фотографического натурализма, выражающегося в стремлении к максимальному *внешнему* соответствию предмета и образа. Не зная (или не учитывая) особенностей восприятия, они стремятся показать все, до мельчайших деталей, упуская нечто гораздо более существенное — художественную правду. В области киноискусства выражением этой ошибочной тенденции являются диалогические излишества. Авторы ряда фильмов всю смысловую нагрузку переключают на слово и не используют другие компоненты формы (монтаж, символику детали и пр.), рассчитанные на зрительские ассоциации. В театре эта натуралистическая тенденция зачастую приводит к оформительскому натурализму: к созданию таких декораций, которые настолько «реальны», что превращаются в помеху сценическому действию, отвлекая внимание зрителей. Весьма характерно, что недооценка творческих возможностей человека, воспринимающего образ, имеет своей оборотной стороной обеднение *форм* искусства и порождает неумение художника пользоваться всеми выразительными средствами.

<sup>1</sup>А. И. Южин-Сумбатов, записи, статьи, письма, М., 1951, стр. 496

Большие мастера всегда предостерегали от рабского копирования жизни, подчеркивая, что правда жизни и правда искусства — не одно и то же, что для раскрытия правды жизни можно и нужно переосмысливать форму, подчеркивая и даже утрируя одни, наиболее выразительные ее стороны и затушевывая, «снимая» другие, менее характерные и существенные, и тем самым добываясь художественной правдивости образа.

Освобождение от лишнего, художественно невыразительного в сфере формы имеет, однако, свой предел, за которым начинается разрушение образа, его конкретности. Этот предел обусловлен субъективным фактором — возможностями творческого восприятия образа человеком. Художник, который переступает его, впадает в другую крайность, противоположную опасности натуралистического правдоподобия: он создает образы-иероглифы, абстрактные символы, не имеющие всеобщего значения и нуждающиеся в дополнительных комментариях. Произведения такого художника, порою (это имеет место в последнем периоде творчества Пикассо) острые и выразительные в частностях, теряют существенный для эстетического качества искусства признак — общедоступность. Как это ни парадоксально, одностороннее увлечение экспрессией формы тождественно натурализму в области формы, ибо как и натурализм, этот принцип, последовательно проведенный, лишает нас эстетической радости творческого обогащения образа нашими мыслями и эмоциями. Перед образом-иероглифом наше воображение молчит; он рождает недоумение и досаду, убивающие эстетическое переживание. Иное дело — образ, созданный по законам красоты: жизненная правда его содержания и лаконичная, емкая форма ее выражения превращают нас как бы в соучастников творческого процесса, дорисовывающих основу, созданную мастером; это активное дорисовывание, дополнение объективного образа субъективными представлениями человека и доставляют ему эстетическое наслаждение<sup>1</sup>.

Отметим, что характер проявления подобной активности творческого воображения человека существенно отличен при восприятии произведений, созданных в соответствии с риторическим или же реалистическим типом образности. В первом случае воображение должно опираться на определенные символы, аллегории, атрибуты, без знания смыслового значения которых невозможно понимание образа. Реалистический же тип образности рассчитан преимущественно на жизненный опыт человека. И не случайно, например, неискушенный в истории искусства зритель порою воспринимает

<sup>1</sup> Закону художественной выразительности — оправданности приема жизненно-правдивым содержанием — подчиняется и такой прием, как условность, о которой говорилось в первой главе. Мы хотим в этой связи обратить внимание на крайне важные мысли К. С. Станиславского о гротеске, высказанные им в беседе с Е. Б. Вахтанговым. Это представляется нам тем более важным потому, что сейчас с легкой руки некоторых деятелей театра бытует далекое от истины представление о великом теоретике сцены как родоначальнике театрального натурализма. Нет ничего более чуждого самому духу исканий К. С. Станиславского, чем натурализм, который, по его словам, не может доставить человеку радости. К. С. Станиславский любовно поддерживал своих учеников в смелых, творческих дерзаниях, радовался каждому их открытию, даже если это открытие не укладывалось в рамки его системы. Так, например, он поддерживал сценические поиски Е. Б. Вахтангова, его стремление к предельно выразительной, острой (до гротеска) форме. Однако Станиславский, будучи убежденным реалистом, твердо верил, что только принципы реализма позволяют художнику создавать высокохудожественные и яркие по форме произведения. В частности, он отвергал пошлое представление о гротеске как внешней утрировке без внутреннего «оправдания» и подчеркивал, что и гротеск должен быть реалистичным. «Гротеск,— говорил он,— не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определен и ясен. Беда, если в созданном вами гротеске зритель будет спрашивать: «Скажите, пожалуйста, а что означают две кривые брови и черный треугольник на щеке у Скупого рыцаря или Сальери Пушкина?» Беда, если вам придется объяснять после этого: «А это, видите ли, художник хотел изобразить острый глаз. А так как симметрия успокаивает, то он и ввел сдвиг...» и т. д. Здесь могила всякого гротеска. Он умирает, а на его место рождается простой ребус, совершенно такой же глупый и наивный, какие задают своим читателям иллюстрированные журналы. Какое мне дело, сколько бровей и носов у актера?! Пусть у него будет четыре брови, два носа, дюжина глаз, пусть. Раз что они оправданы, раз что внутреннее содержание актера так велико, что ему не хватает двух бровей, одного носа, двух глаз для выявления созданного внутри беспредельного духовного содержания. Но если четыре брови не вызваны необходимостью, если они остаются неоправданными, гротеск только умалчивает, а вовсе не раздувает ту маленькую сущность, ради которой «синица зажгла море». Раздувать то, чего нет, раздувать пустоту — такое занятие напоминает мне делание мыльных пузырей» (К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, М., 1953, стр. 256).

художественные ценности прошлого в таком «переосмысливании», которое наглядно свидетельствует о реалистичности его собственного образного мышления, о том навыке *безусловного* восприятия, которое воспитано реалистическим искусством.

## **Споры о новом и его критерий**

Искусство — это творчество, это вдохновенное открытие художниками нового: сюжетов и тем, выдвигаемых жизнью, образных решений и выразительных средств, характеров и конфликтов, содержания и формы. В области искусства все подлинно прекрасное отмечено чертами неоспоримой оригинальности, новаторства; оно знаменует собой прогресс художественной культуры человечества.

*Новизна — эстетическая особенность художественного обобщения.* Об этой особенности стоит поговорить более подробно, ибо такой разговор порождается самой практикой современного искусства.

Нас вызывают на этот разговор крикливая теория и омерзительная практика реакционных буржуазных художников, решительно порвавших с великими эстетическими традициями и разрушающих художественную красоту в угоду «верхним десяти тысячам» под флагом «истинного новаторства».

Не случайно, конечно, с претензией на новаторство порою (особенно в XX веке, в условиях современного капиталистического мира) пытаются выступать те школы и направления, которые по сути дела находятся за пределами искусства. Здесь подмечается любопытная закономерность: чем более чуждым природе и задачам подлинного искусства является то или иное направление буржуазного декаданса, тем более крикливыми и претенциозными становятся выступления «теоретиков», обосновывающих, это «новаторство».

Но как бы ни старались эти «теоретики», им не скрыть бесспорного факта — краха буржуазной художественной культуры во всех областях искусства. Сюрреализм, абстракционизм, ташизм, додекафонная музыка, беспредметная поэзия и прочие новомодные явления буржуазной культуры показывают, что художник, отдающий свой талант на службу интересам реакционных, антинародных общественных сил, изолировавшийся от народа, от его борьбы и стремлений, лишает себя единственного неиссякаемого источника творческого вдохновения; для такого художника навсегда закрыт путь эстетического новаторства, путь смелых образных открытий.

Современные декаденты, ополчаясь на реализм, утверждают, что он якобы изжил себя и должен быть заменен «новым» искусством. Что это за искусство, мы прекрасно знаем: отвратительное надругательство над всем красивым и нравственным, чудовищное искажение законов художественного творчества, уродливое формотворчество, подкрепляемое теоретическими разглагольствованиями об «абсолютном новаторстве», о полном «освобождении от пут традиций». Еще великий Гете писал о такого рода «новаторстве»:

**«Сказал художник:**

**«Я влияньям не подвержен!**

**Нет в мире мастеров, к которым я привержен,**

**И я ни у кого не проходил ученья,**

**И я не признаю ни одного течения!»**

**Ах, вот как! Что ж, побьемся об заклад:**

**Он попросту дурак на свой особый лад»<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> См. «Иностранная литература» № 3, 1957 г., стр. 176.

Говоря о «новаторстве» современного буржуазного искусства, нельзя не отметить одной крайне примечательной особенностью. На последних выставках модернистского искусства начали воскресать те же самые художественные формы, которые были характерны для декадентства начала века. Апологеты современного капитализма как бы выдохлись в изобретении нелепостей и стали повторяться. И это — закономерный цикл «развития» формализма, давно уже получившего свидетельство о несостоятельности.

Интересно, что даже в период «расцвета» и широкого распространения модернизма большие художники, верные реализму, подчеркивали бесплодность формализма, тщетность его потуг на новаторство. Так, Ф. И. Шаляпин писал в своих мемуарах, подготовленных к печати М. Горьким: «Я не могу представить себе беспорочного зачатия новых форм искусства... Если в них есть жизнь — плоть и дух,— то эта жизнь должна обязательно иметь генеалогическую связь с прошлым...

Это только горе новаторы из всех сил напрягаются придумать что-нибудь такое сногшибательное, друг, перед другом щеголяя хлесткими выдумками.

Что это значит — «идти вперед» в театральном искусстве по принципу «во что бы то ни стало»? Это значит, что авторское слово, что актерская индивидуальность — дело десятое, а вот важно, чтобы декорации были непременно в стиле Пикассо,— заметьте, только в *стиле*: самого Пикассо не дают... Замечательно, однако, что, уважая авторские намеки, эти новаторы самым бесцеремонным, образом обращаются с его текстом и с точными его ремарками. Почему, например, «Гроза» Островского ставится под мостом? Островскому никакой мост не был нужен. Он указал место и обстановку действия. Я не удивлюсь, если завтра поставят Шекспира или Мольера на Эйфелевой башне; потому что постановщику важно не то, что задумал и осуществил в своем произведении автор, а то, что он, «истолкователь тайных мыслей» автора, вокруг этого намудрил»<sup>1</sup>.

Крах формализма, вот уже в течение полувека претендующего на истинное Новаторство в области формы, ныне очевиден и для его глашатаев. И не случайно среди «теоретиков» формализма стали часты совсем пессимистические высказывания. Некоторые буржуазные эстетики прямо-таки специализируются на повторении унылой мысли о невозможности художественного прогресса. Так, Жорж Комбе в журнале «Ревю д'Эстетик» недавно выступил с широковещательной декларацией: «В искусстве понятие прогресса не имеет никакого определенного смысла».

Однако о новом в искусстве стоит серьезно поговорить не только и не столько для того, чтобы доказать беспочвенность притязаний современных формалистов на роль «эстетических революционеров». В этом теперь убеждены все большие художники капиталистических стран, настойчиво ищущие правильных путей творчества, не говоря уже о художниках, сознательно поставивших свое искусство на службу народу.

Разговор о новом в искусстве вызван всей живой практикой искусства социалистического реализма и всего прогрессивного искусства современности.

Творческая бесплодность модернизма в любых его формах становится особенно очевидной на фоне эстетических побед подлинно нового искусства, связанного с идеями коммунизма. Можно с уверенностью сказать, что в XX веке подлинно художественные ценности, представляющие собой качественно новый этап развития искусства, его реальный прогресс, созданы именно художниками—борцами за торжество коммунистических идей. В практике художников социалистического реализма, опирающихся на могучую и истинно художественную традицию, рождается действительно новое в искусстве. Это новое нужно угадать, уловить, теоретически обобщить и сделать всеобщим достоянием.

Но, увы, новое не рождается с ярлыком, неоспоримо подтверждающим его оригинальность и эстетическую ценность. Распознать его не так-то просто, тем более что в практике искусства социалистического реализма до сих пор не преодолены окончательно две крайности, в равной мере неверные с точки зрения марксистско-ленинской эстетики.

<sup>1</sup> Ф. И. Шаляпин, Литературное наследство, т. 1, стр. 276—277.

Зачастую сейчас, как и много лет назад, мы сталкиваемся с тенденцией к лженоваторству, к оригинальности ради оригинальности в творчестве отдельных, особенно молодых, начинающих художников. У некоторых деятелей искусства стремление к «непохожести» порою перерастает в претенциозную манерность. Эта тенденция проявилась, в частности, в произведениях способного художника И. Глазунова, в некоторых выступлениях молодых советских поэтов. Примеры подобного оригинальничания дали в последнее время отдельные театральные коллективы, попытавшиеся воскресить давным-давно похороненный театральный формализм под флагом борьбы за обогащение реализма.

Однако подобные рецидивы лженоваторства- в среде советских художников — не правило, а исключение. И бесспорно, в этом большая заслуга Коммунистической партии, всегда проводившей большую работу по воспитанию непримиримости к явным и скрытым проявлениям формализма, доказавшей его антиэстетическую суть.

Серьезной помехой на пути творческих дерзаний современных художников является и равнодушное подражательство старым мастерам, механическое использование открытых ими форм для выражения нового жизненного содержания. Несколько лет тому назад с подобным подражательством мы встречались у некоторых наших живописцев-жанристов, пытавшихся решить критическую тему, заимствуя формальные приемы передвижников. Имеет место подобное подражательство и сейчас. Бесспорно, положительное стремление дать объективную, конкретно-историческую оценку отдельным направлениям искусства прошлого, в частности импрессионизму, породило среди отдельных молодых художников ошибочную тенденцию канонизации многих старых художественных форм, своеобразный эклектизм вкуса, всеядность.

Так, например, на художественных выставках последнего периода наряду с истинно новаторскими произведениями нашей талантливой молодежи мы увидели маленьких Сезаннов, Ван Гогов... В частности, на выставке ^молодых художников Москвы и Московской области образцы такого рода подражательства представили А. Васнецов («Натюрморт», «Мужской портрет», «Женский портрет»), Ю. Васильева («Кактус», «Портрет И. В. Евтеева»), скульптуры — И. Васнецова, Э. Неизвестный. О не критическом использовании приемов французских живописцев свидетельствуют также некоторые произведения, экспонировавшиеся на Всесоюзных художественных выставках 1957—1959 гг.

Нередко зрители, не знакомые со всем богатством мирового искусства, принимают такое завуалированное подражательство за новое в искусстве. Это — крайность, подобная лженоваторству, и теория социалистического реализма должна критически преодолеть ее, показав, что разнообразие стилей еще не является достаточным критерием нового в искусстве.

Итак, новаторская природа замечательных произведений социалистического реализма, открывающих собою новую страницу истории мировой художественной культуры, общепризнанна.

Но, помимо признания факта, есть еще его истолкование. И вот, истолкование фактов нового искусства порождает многочисленные споры. Они далеки от академической бесстрастности, ибо в них затрагиваются пути и судьбы искусства социалистического реализма.

<sup>1</sup> «Труд», 9 декабря 1959 г.

<sup>2</sup> «Советская культура», 16 июля 1959 г.

<sup>3</sup> В таком плане высказываются в дискуссии о современном стиле в живописи Н. А. Дмитриева в статье «К вопросу о современном стиле в живописи» (журнал «Творчество» № 6, 1958 г.), писатель Ю. Нагибин («Об одной несостоявшейся дискуссии», «Литературная газета», 8 октября 1959 г.). !

- Н. А. Дмитриева пишет: «*Независимо от жанра и сюжета, живопись начинает тяготеть к экономным решениям, к силуэтной выразительности, к цветовым и тональным контрастам, ритмичности, к Освобождению композиции от перегрузки деталями*». И далее: для современной живописи «*характерно стремление к более синтетическим, обобщенным художественным решениям, а отсюда и к более лаконичным, экспрессивным формам*» (курсив мой.— В. Р.).

Мы не будем говорить о «критиках» социалистического реализма; их позиция не является сколь-либо приемлемой основой для серьезной теоретической полемики. В данном случае речь пойдет о том, как определяют новаторскую природу нашего искусства его представители и теоретики, помышляющие лишь об одном: об укреплении позиций социалистического реализма.

Некоторые из них склонны новое в искусстве социалистического реализма относить только к содержанию, считая, что в области формы он является модификацией старого реализма. Наиболее прямолинейно такое понимание новаторства социалистического реализма выразил художник Александр Герасимов в статье «О хорошем и разном». «Большинство современных русских советских писателей,— писал он,— до сих пор ходит в «шинелях» Гоголя да Пушкина, в том числе и Шолохов и Твардовский. И ничего, не жмет, и читатели не обижаются. Шинель-то своя, русская, а не чужая, вот в чем гвоздь.

Другое дело — содержание. За него мы должны бороться со страстью подлинных новаторов-коммунистов»<sup>1</sup>. Эта же мысль выражена и Б. В. Иогансоном в его статье «В защиту реалистической живописи»: «Мы, педагоги, были удовлетворены тем, что воспитали талантливых молодых художников, продолжающих традиции Репина, Сурикова, Серова, Левитана — национальные реалистические традиции, обогащенные за сорок лет развития советского искусства новым, социалистическим содержанием»<sup>2</sup>.

Общее в высказываниях этих двух больших советских живописцев — признание новаторского характера содержания искусства социалистического реализма.

Теоретики, усматривающие новаторство нашего искусства преимущественно в содержании, пытаются доказать свою позицию. Ими выдвигается положение о широте охвата действительности, широте обобщений как существенном специфическом признаке нового искусства. В частности, проявлением этого признака признается тяготение к эпичности содержания, наметившееся у многих советских и зарубежных представителей социалистического реализма. И действительно, ряд прекрасных произведений, которыми могут гордиться прогрессивные силы человечества, отмечены этой чертой: Десятая симфония Дм. Шостаковича и «Всеобщая песнь» Пабло Неруды; публицистические романы И. Эренбурга и драмы Б. Брехта; графика и живопись Риверы и Сикейроса.

Добавим, что эпичность содержания является лишь одним из выражений тяготения художников социалистического реализма к широте охвата социальной проблематики. Другой тенденцией может быть признано усиление лирического элемента в искусстве.

Итак, расширяются «границы» (меняется качество) художественного содержания. Ну, а форма? Неужели она остается нейтральной и не фиксирует этого изменения? Конечно же, нет, утверждают другие теоретики/Пусть социалистический реализм и не принес с собой открытий в области формы такого же порядка, как искусство высокого Возрождения (колорит, перспектива и др.), но он существенно повлиял на структуру образности искусства нашего века. Так, форма реалистического искусства XX века стала, по их мнению, менее каноничной, чем форма реализма XIX века, менее «пуристской» по отношению к выразительным средствам других направлений. Для нее, далее, характерно стремление к графической лаконичности, интеллектуальной насыщенности, экспрессивности<sup>3</sup>.

Возражая сторонникам первой точки зрения на новаторскую природу социалистического реализма, защитники второй справедливо замечают, что без учета

<sup>1</sup> «Труд», 9 декабря 1959 г.

<sup>2</sup> «Советская культура», 16 июля 1959 г.

<sup>3</sup> В таком плане высказываются в дискуссии о современном стиле в живописи Н. А. Дмитриева в статье «К вопросу о современном стиле в живописи» (журнал «Творчество» № 6, 1958 г.), писатель Ю. Нагибин («Об одной несостоявшейся дискуссии», «Литературная газета», 8 октября 1959 г.). !

- Н. А. Дмитриева пишет: «*Независимо от жанра и сюжета, живопись начинает тяготеть к экономным решениям, к силуэтной выразительности, к цветовым и тональным контрастам, ритмичности, к Освобождению композиции от перегрузки деталями*». И далее: для современной живописи «*характерно стремление к более синтетическим, обобщенным художественным решениям, а отсюда и к более лаконичным, экспрессивным формам*» (курсив мой.— В. Р.).

реального обогащения формы наше искусство предстанет как наполненные новым вином старые меха. Однако в полемическом задоре они забывают о том рациональном, что есть у оппонентов, и, в частности, о прогрессивности реалистического понимания предметного начала в искусстве.

Можно ли быть равнодушными к этим спорам? Ведь то или иное решение этих вопросов непосредственно влияет на творческую практику художника. И стремление канонизировать формы старого искусства, и попытка представить рождение нового как отмену старых художественных форм — это одностороннее решение вопроса. Вместе с тем ошибки и односторонность здесь особенно опасны, так как сейчас, как никогда, нужны точные *критерии нового*, чтобы оценить истинные художественные ценности современного искусства.

В самом деле, каков же критерий, который дает нам возможность правильно оценить художественное явление как новое в развитии искусства? Таким критерием прежде всего является человеческая практика. Только она и дает возможность правильно оценить то или иное явление как новое в искусстве. Вместе с тем надо отметить, что нормы оценки художественной красоты вырабатываются у нас современным и прошлым искусством, а новое — это зародыш искусства будущего. Да, это действительно так, если говорить о непосредственно-эмоциональном отношении к искусству, которое не может служить надежным критерием нового. Все мы прекрасно знаем многочисленные факты «ошибок» современников, не сумевших сразу по достоинству оценить эстетический вклад многих гениальных мастеров. Руководствуясь непосредственным суждением вкуса, воспитанного на одних образцах, они не принимали творения, рассчитанные на другой вкус (добавим: в конечном итоге создавшие такой новый вкус). Но ведь, помимо суждения вкуса, есть научная критика, которая базируется на бесспорных завоеваниях марксистской эстетической мысли, на творческом отношении к прогрессивным эстетическим теориям прошлого. Именно научная критика помогает нам своевременно и правильно распознать и оценить новое и, стало быть, активно поддержать его<sup>1</sup>.

Но, прежде чем высказать некоторые соображения о критерии нового, хотелось бы обратить внимание на один бесспорный факт: *в искусстве хорошее не является синонимом новой*. В гигантском потоке художественных произведений, создаваемых для удовлетворения эстетических потребностей людей, для их воспитания в духе определенных социальных идеалов, создается значительное число художественных ценностей, но не обо всех этих произведениях мы можем говорить как об этапах художественного развития, его вехах.

Говоря о критерии нового в искусстве, нельзя не вспомнить опыт эстетики прошлого, особенно эстетики русских революционных демократов, некоторые категории которой Опираясь на мысли Белинского, можно сказать; талант — индивидуален, гений — оригинален. Талантливый художник создает самобытное произведение, в котором запечатлевается его индивидуальное видение мира и своеобразная творческая манера. Он своеобразен, но его своеобразие — лишь подготовка к рождению нового в искусстве, лишь накопление элементов этого нового. Творчество же гениального мастера, его своеобразие знаменует рождение нового в искусстве; его индивидуальность — оригинальна, его видение мира совпадает с идеалами миллионов, сфера воздействия его произведений огромна. Таковы, например, великие мастера социалистического реализма, чье творчество заложило широкую основу искусства будущего: Горький, Маяковский, Прокофьев, Шадр и др.

Но создание нового — отнюдь не монополия гения. Талантливые мастера своим творчеством подготавливают его, выявляют его отдельные грани, стороны, которые затем

<sup>1</sup>Напомним, что на ограниченность и недостаточность непосредственного суждения вкуса указывал в свое время В. Г. Белинский: «Непосредственное чувство без размышления и вникания ни к чему не ведет, кроме личных предубеждений в пользу или не в пользу того или другого поэта, того или другого поэтического произведения». Эта мысль тем более ценна, что она высказана гениальным критиком, много сделавшим для открытия нового в искусстве (например, значения Гоголя в мировой литературе).

наиболее полно и концентрированно выражаются в творчестве гениального художника. Но эти грани, стороны обладают, хоть и в меньшей степени, тем же признаком, что и новое, создаваемое «в законченном виде» гениальным художником, — они оригинальны. Думается, что критерий оригинальности, понимаемой как совпадение правды жизни и нового видения мира художником, отражающим ее, является довольно точным определением нового в развитии искусства<sup>1</sup>.

В этой связи интересно сопоставить искусство с наукой, с открытием разных степеней нового в ней. Академик А. Н. Несмеянов как-то сравнил открытие нового в науке с захватом в осажденном здании новых, высших этажей: которой пришли светлые, гуманистические образы нового, социалистического искусства.

Эта смена художественных культур (которую, как бесспорный факт, не отрицают и те буржуазные эстетики, которые считают понятие прогресса в искусстве бессмысленным) дает нам картину развития, прогресса искусства как такового, с нашей точки зрения, этот прогресс выражается в следующих моментах:

1. Исторически расширяется сфера охвата искусством явлений жизни, а также сфера социального воздействия искусства.
2. Появляются новые жанры и даже виды искусства.
3. Обогащаются выразительные средства старых видов искусства.
4. Накапливается профессиональный опыт мастеров искусства.

Эстетическая теория, призвана раскрыть движущие причины, стимулы художественного прогресса. Решая эту задачу, марксистско-ленинская эстетика доказала, что главная, основная причина развития искусства — не в нем самом, не в субъективных намерениях его творцов, а в объективных условиях общественной жизни.

Так, глубочайшим объективным источником новаторства советского искусства являются те коренные социальные сдвиги, которые решающим образом изменили лицо нашей страны и всего современного мира. Это — революционное преобразование трудящимися под руководством Коммунистической партии всей общественной жизни, уничтожение эксплуататорских порядков в ходе великих классовых битв и построение нового, социалистического общества. Правдивое отражение жизни народа — творца нового мира, его героических дел позволило советским художникам создать такие произведения, которых не знала (да и не могла знать) история искусства прошлого.

Чем, как не революционной действительностью, обусловлено новаторство М. Горького и В. Маяковского, С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, М. Грекова и А. Дейнеки, И. Шадра и В. Мухиной и всех тех мастеров советского искусства, творчество которых открыло новую страницу в истории художественной культуры. Именно новые явления действительности, новые черты духовного мира человека, освободившегося от пут векового социального рабства, новые отношения между свободными гражданами социалистического общества создали объективные возможности для прекрасных образных открытий, для дальнейшего прогресса всей художественной культуры человечества.

<sup>1</sup>На наш взгляд, одной из заслуг эстетики Гегеля является следующее понимание оригинальности. «Оригинальность поэтому тождественна с истинной объективностью и соединяет в себе то, что проистекает из требований субъективности художника, и то, что вытекает из требований самого предмета, таким образом, что ни в одном из этих двух аспектов художественного творчества не остается ничего чуждого другому, — писал Гегель, — Она поэтому, с одной стороны, открывает нам подлиннейшую душу художника и, с другой стороны, не дает нам ничего другого, кроме как природы предмета, так что художественное своеобразие выступает как своеобразие самого предмета, и мы с одинаковым правом можем утверждать, что первое вытекает из второго, как и наоборот, что своеобразие предмета порождено творческой личностью художника» (Гегель, Соч., т. XII, Соцэкгиз, М., 1938, стр. 303).



Коммунистическая партия подчеркивает, что основная задача наших художников на современном этапе — правдивое и исторически конкретное раскрытие главного содержания эпохи — движения общества к коммунизму, что теперь, когда страна переживает радостное время бурного подъема социалистической экономики и культуры, невиданного роста политической и производственной активности трудящихся, развертывания их творчества и инициативы,

когда бьет ключом духовная жизнь советского общества и ярко раскрываются могучие силы и дарования народа, перед советскими художниками встает во весь рост задача правдивого отражения этих замечательных процессов социалистической действительности. Решая ее, мастера советского многонационального искусства идут по пути подлинного художественного прогресса, который немислим вне тесной, неразрывной связи их творчества с жизнью народа.

Неверно было бы предполагать, что новая объективная действительность автоматически предопределяет новаторство в искусстве, а стало быть, и художественный прогресс. Подобная позиция «диктата действительности», проповедуемая ревизионистами в эстетике, базируется на игнорировании активной роли мировоззрения художника в процессе художественного обобщения жизни. А между тем именно мировоззрением, идейной позицией художников определяется область их эстетического интереса в современной им действительности. Мировоззрением же обусловлено и то, в какой мере художники способны охватить, отразить материал новой действительности. Ярчайший пример влияния мировоззрения на прогресс искусства — развитие социалистической культуры. Ни правдивое, конкретно-историческое отражение старой, уходящей в прошлое жизни, ни тем более правдивое отражение, осмысление новой, социалистической действительности были бы немислимы для советских художников без выработки у них научного, марксистско-ленинского мировоззрения, без той гигантской идейно-воспитательной работы, которая проводится Коммунистической партией. Сейчас, когда советские художники имеют дело с новым человеком—строителем коммунизма, партия снова настойчиво подчеркивает решающее значение для их творческих успехов глубокого, всестороннего овладения научной сокровищницей марксизма-ленинизма. Партия призывает советских художников «к глубокому изучению действительности на основе творческого овладения марксизмом-ленинизмом, позволяющим видеть во всей сложности и полноте подлинную правду жизни, как она складывается в современных международных условиях, в условиях развертывающейся борьбы между лагерем империализма и лагерем социализма и демократии, понимать процессы развития, которые происходят в нашей стране и которыми руководит Коммунистическая партия, понимать закономерности и перспективы роста нашего общества, вскрывать жизненные противоречия и конфликты»<sup>1</sup>. Марксизм-ленинизм — вот то могучее идейное оружие, которое помогает художникам социалистического реализма создавать эстетические ценности, поражающие мир широтой охвата жизни, проникновением в ее глубочайший смысл, истинным гуманизмом и демократизмом.

В нашей литературе взаимосвязь искусства и общественной жизни получила разностороннее и глубокое объяснение. В частности, сравнительно подробно исследовано значение изменений в сфере социальной действительности для преобразования содержания искусства. Раскрыт сложный, диалектический характер отношения «общество — искусство»<sup>2</sup>. Доказано, что первичность действительности не следует понимать как автоматическое и непосредственное ее воздействие на художественное содержание. Большое значение в этом воздействии имеют политика, мораль, вся совокупность взглядов художника, обуславливающая его интерес к тем или иным сторонам и проявлениям жизни.

<sup>1</sup> «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», Сборник документов, стр. 54.

<sup>2</sup> См. А. Егоров, Искусство и общественная жизнь, М., 1959.

Вместе с тем *нельзя игнорировать и те факторы, которые принадлежат к области самого художественного обобщения, являющегося творческим (т. е. создающим новое) актом.* Для художника эти факторы также имеют значение объективной необходимости.

К таким факторам, прежде всего, относится творческое обогащение художником содержания искусства. Общая зависимость содержания от действительности преломляется через бесконечное многообразие художественных индивидуальностей, и каждый из мастеров вкладывает в это содержание нечто такое, что (как мы уже отмечали) порождено своеобразием его личности. Даже в риторическом типе творчества, где, казалось бы, символизация общей идеи должна привести к нивелировке содержания обобщений, этого не случается. Уж на что канонично решение образа в иконописи, где каждое отступление от традиций рассматривается как недопустимая вольность, и все же природа творчества такова, что талантливый мастер не может не интерпретировать образ соответственно своему видению, своему пониманию правды и идеала. Ведь не случайно мы говорим о *своеобразии* иконописи Андрея Рублева и Феофана Грека.

Искусство классицизма в своем устремлении к рационально организованному идеалу зачастую выбирает в качестве такового художественные произведения античности. Но великие мастера классицизма не копируют, а интерпретируют античные сюжеты, используя их как канву, как основу. Переосмысливая образы старого искусства, они обогащают их новым историческим содержанием в индивидуальном, так сказать, личностном преломлении.

Художники же, руководствующиеся реалистическим типом творчества, обогащают содержание искусства неизмеримо активнее. Поскольку основным принципом обобщения для них является открытие правды жизни, постольку их индивидуальный опыт, практика непосредственно отражаются в содержании. Каждый из них рождает целый эстетический мир, каждый дарит нам «знакомых незнакомцев», открывая в обычном поэтическое и неповторимое. Связь с действительной жизнью, отбор и обобщение тех ее областей, проявлений, на которые устремлен индивидуальный эстетический интерес художника, приводит к таким образным открытиям, которые недоступны художественной фантазии. Ведь не случайно реалисты всегда подчеркивают преимущество действительности перед фантазией. «Всегда говорят,— писал Ф. Достоевский,— что действительность скучна, однообразна; чтобы развлечь себя, прибегают к искусству, к фантазии, читают романы. Для меня, напротив: что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности? Что может быть даже невероятнее иногда действительности? Никогда романисту не представить таких невозможностей, как те, которые действительность представляет нам каждый день тысячами в виде самых обыкновенных вещей. Иного даже вовсе не выдумать никакой фантазии»<sup>1</sup>.

Творческая практика любого большого реалиста показывает нам, как его появление обогащает художественную культуру человечества. Но может ли преобразование сферы художественного содержания, обусловленное творческим отношением данного конкретного художника к миру, пройти бесследно для формы обобщения? Конечно, нет. Новое содержание требует и новых, соответствующих ему форм художественного решения. Ведь не мог, например, Тургенев, открывший свою, тургеневскую действительность, рассказать о ней в гоголевских формах? То же самое можно сказать о любом подлинном художнике, для которого поиски новых образных форм являются объективной творческой потребностью, а не выражением тяготения к пустому, зряшному экспериментаторству.

Нередко художник, стремящийся выразить новое содержание, ощущает (или осознает) невозможность его выражения в старых формах и старыми выразительными средствами. В таких случаях художник начинает экспериментировать, и это нередко служит первым сигналом того, что в содержание искусства вторгается нечто новое. Так, сейчас в советской драматургии наметился некоторый сдвиг в сторону ее тематического обогащения. А творческие работники театра подхватывают каждую крупницу жизненной

<sup>1</sup> «Русские писатели о литературном труде», т. 3, стр. 151.

правды, даваемой драматургом, и стремятся поднять ее до больших гражданских обобщений. Именно этим обогащением содержания и вызваны творческие поиски таких мастеров театра, как Г. Товстоногов, Н. Охлопков, В. Плучек, Н. Акимов, их творческие эксперименты.

Нам кажется, что, поскольку эксперимент может быть «разведчиком» нового содержания, постольку художник имеет полное право на такой эксперимент.

Второй фактор, побудительный стимул художественного прогресса *таится уже в сфере художественной формы, точнее, в профессиональной деятельности мастера*. Работая над формой, стремясь подчинить ее полнейшему выражению нового содержания, художник совершенствует свое профессиональное мастерство, делает его более гибким и в лучшем смысле слова виртуозным. Короче говоря, создав новое произведение, художник сам оказывается на *новом* уровне мастерства. Еще недавно «Гамлет» в театре им. Вл. Маяковского, «Клоп» в Московском театре Сатиры и некоторые другие спектакли воспринимались как нечто принципиально новое. Продолжая свои эстетические поиски, коллективы этих театров уже опирались на эти творческие достижения, на новые профессиональные навыки, накопленные ими. В результате этого появился ряд новых спектаклей, являющихся шагом вперед в развитии и обогащении театрального искусства, а не только преодолением его недостатков.

И, наконец, есть еще один фактор «побуждения» к новому. Это — развитие художественного вкуса читателя, зрителя, слушателя. Создавая прекрасные по содержанию и форме произведения, советский художник воспитывает публику, ее эстетическую способность правильно понимать художественную красоту и по достоинству оценивать ее. А эта способность и ее выражение — художественный вкус — рождает новую эстетическую потребность, которую опять-таки призван удовлетворять художник. Практически художник не может ограничиться старым (открытыми им характерами, сюжетикой, приемами); он должен создать новое. Кстати, этой особенностью обусловлен тот очевидный факт, что эпигонство, слепое подражание внеэстетично по самой своей сути.

Таковы «внутренние» побудительные стимулы художественного прогресса, вытекающие из природы художественного обобщения как творческого акта. Но говоря о действии этих факторов, надо учитывать, что им диалектически противостоят факторы «торможения», лежащие опять-таки в сфере художественного обобщения.

Одним из таких факторов является традиционность формы. Мы говорили выше, что подлинный художник — это первооткрыватель, а не иллюстратор. Из дня в день новые наблюдения, новые знания о жизни народа рождают в его душе новые чувства и идеи, которые ищут выхода в образном оформлении. Но само-то это оформление осуществляется в исторически сложившихся формах образности, в жанровых и стилевых формах, которые изменяются и преобразуются неизмеримо медленнее, чем индивидуальные чувствования художника. Эти формы, конечно, не являются врожденными; они — продукт общественного воспитания художника, результат тех исторических влияний, которые испытывает художник со стороны предшествующих поколений деятелей искусства. Хорошо писал об этом П. И. Чайковский: «Каждое произведение искусства, как бы ни превышало оно художественный уровень той эпохи и того общества, в среде которого жил человек, его создавший, неизбежно должно носить на себе печать своего времени. Как ни глубок и силен творческий дар художника, в приемах своего творчества он не может освободиться от тех характерных, чисто внешних особенностей формы, которые впоследствии обращаются чрез злоупотребление ими второстепенных талантов в рутину и получают, наконец, значение археологическое. Поэтому неудивительно, что самые великие в художественных сферах создания человеческого гения стареют; в произведениях Рафаэля, Шекспира, Моцарта, несмотря на всю глубину их концепции, заключаются такие черты, такие внешние свойства, которые, будучи порождением времени, не соответствуют требованиям новейшего вкуса»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> П. И. Чайковский, Музыкально-критические статьи, М., 1953, стр. 124—125.

Традиционные формы, выработанные искусством, оказывают двойное влияние на художественный прогресс. Раз возникнув, они более или менее длительный период соответствуют новым исканиям художников, служат их творческим целям. Но затем, по мере расширения и углубления сферы эстетического содержания, эти же формы оказываются помехой художнику, желающему быть в лучшем смысле слова современным; он или преобразовывает их, или же на их базе создает новые.

Противоречие между новым содержанием и старой, традиционной формой ощущается каждым художником. В процессе творчества и происходит его постоянное практическое преодоление.

Второй фактор «торможения» — ограниченность самого «языка», «технологии» искусства. Обработывая природный материал, в котором воплощается образ, художник формует его, подчиняя своей воле, стремясь добиться максимального соответствия исполнению замыслу. Но степень этого соответствия зависит не только от воли художника и уровня достигнутого им мастерства, но и от «сопротивления» выразительных средств искусства решению новых задач. Характерно, что многие мастера современного искусства нередко стремятся использовать принципиально новые выразительные средства художественного творчества или же заимствуют «язык» смежных видов искусства.

Так, весьма любопытен в этой связи вопрос о прогрессе канонических форм современного кинематографа: появление новых типов экранов, проекционных схем и т. д. Вызван ли этот процесс только требованиями технического развития? Пожалуй, одной техникой объяснить это нельзя. Вернее было бы предположить, что старые формы кино выразительности ставят какой-то (еще не исследованный) барьер совершенствованию мастерства художников, побуждаемых жизнью к решению новых идейно-творческих проблем.

Не менее интересно проследить, как деятели театрального искусства не всегда могут найти новые возможности, соответствующие новым эстетическим потребностям в старых сценических средствах выражения, и заимствуют «язык» других видов искусства: кино, музыки и др.

Однако этим новшествами искусство «сопротивляется» весьма активно. В этой связи представляет интерес высказывание руководителя Национального Народного театра Франции Жана Вилара, серьезно занимающегося этой проблемой. Он говорит: «Открытия, сделанные за последние сто лет в области техники и электричества, вряд ли смогли бы, применяясь к установившемуся стилю, чем-либо обогатить искусство сцены, потому что театр, насчитывающий на западе уже более двадцати пяти веков, неизменно отказывается от технического прогресса. Начиная с 1914 года он отказывается от современных строительных материалов: у театров, построенных из железобетона, а не из камня и дерева, нет души, как бы прекрасно они ни выглядели снаружи»<sup>1</sup>.

Сколько, например, было попыток «обогащить» выразительные средства искусства сцены: от всевозможных машин до включения в спектакль фрагментов кино. Нам кажется, что, чем больше этих «вне театральных» средств, тем дальше театр от истинной поэтичности сценического образа, главное в котором — живой актер, его непосредственные эмоции и действия, способные вызвать отклик в нашей зрительской душе, породить в ней целые миры.

А кинематограф! Кто не помнит, как быстро заговорил «Великий немой», как менее интенсивно протекал (и протекает) процесс вторжения цвета в кино, и как «неохотно» приемлет кинематограф последние технические достижения, несмотря на то что к ним активно стремятся кинематографисты! Случайно ли это? На наш взгляд, сформировавшийся вид искусства (а теперь кинематограф — именно таков) крайне «неохотно» ассимилирует новые выразительные средства<sup>2</sup>.

Следует также отметить, что художник творит не для себя, а для других, для тех, кому он хочет поведать о смысле жизни, о добре и красоте, кого он хочет «заразить» своим вдохновением. Он не может не соизмерить (хотя бы мысленно и даже интуитивно) свое

<sup>1</sup> Ж. Вилар, О театральной традиции, М., 1956, стр. 23—24.

<sup>2</sup> Отметим, что вопрос об использовании художниками кино новых средств выразительности, порождаемых развитием техники, является дискуссионным. Некоторые художники и теоретики считают, что эти технические средства не усиливают эстетического воздействия на зрителя. Так, прогрессивный французский искусствовед М. Мартен считает, что «различные виды широкого экрана (синемаскоп, синерама, виставижн и т. д.) до сих пор не внесли ничего решающего в киноискусство в смысле усиления выразительности... Все это затрудняет, а подчас делает невозможным «соучастие» зрителя: мы не участвуем в жизни произведения искусства, а лишь присутствуем на зрелище. Синемаскоп так же отличается от классического кинематографа, как цирк от театра» (М. Мартен, *Язык кино*, М., 1959, стр. 27). Некоторые художники высказывают иную точку зрения. Так, крупный советский кинорежиссер С. Юткевич полагает, что в кинопанораме в настоящее время художники приближаются «к более выразительному и усложненному и в то же время чисто кинематографическому способу изложения» (см. там же, стр. 11).

Очевидно, ответ на эти спорные вопросы будет дан самой практикой киноискусства.

произведение с тем, как оно будет воспринято. А ведь известно, что старое, знакомое активнее действует на человека, чем новое и неожиданное.

Именно этим обусловлен тот факт, что повышение художественного уровня искусства неотделимо от задачи повышения художественной культуры народа в целом.

Искусство принадлежит народу, а не узкому кругу «избранных», как утверждают буржуазные теоретики. Эстетическая культура народа — вот та питательная почва, на которой произрастает художественно прекрасное. Но оно, как и все живое, в свою очередь обогащает эту почву: творения подлинных художников развивают эстетическую культуру народа.

Итак, вечное порождение нового, от расширения проблематики до новых образных форм ее решения, является характерной чертой развития, поступательного движения искусства. Стимулы этого развития побуждают художника к творчеству, к созиданию произведений, способных ответить на живые запросы времени.

Как представитель своего народа и своей эпохи, как художественный выразитель стремлений и чувствований современников, живущий их радостями и горестями, художник призван удовлетворять их новые и вечно изменяющиеся, развивающиеся эстетические потребности; он в образной форме решает новые проблемы, выдвигаемые жизнью.

Современность, живое и непосредственное чувство времени — поистине существенное эстетическое качество высокого искусства, драгоценное свойство подлинного таланта, выражающееся в новаторстве художественного творчества.

## ***Живые традиции***

Художнику каждой новой исторической эпохи нет необходимости начинать все с начала: обобщая в живых, художественных образах главное для своего времени, он опирается на плечи предшественников, более того, он ими подготовлен и создан. В его произведениях, как бы они ни были своеобразны и оригинальны, всегда (в той или иной степени) угадываются черты прошлого. Вот почему можно и нужно говорить о моменте непрерывности в развитии художественной культуры человечества.

Вместе с тем очень важен вопрос о том, как вытекает новое из прогрессивных традиций прошлого (традиционность нового) и как влияет новое на художественные традиции, вопрос о *взаимосвязи, взаимовлиянии* новаторства и традиций в сфере художественного общения.

Традиционность нового — лишь один из признаков этой взаимосвязи, но признак существенный, пронизывающий все творчество художника.

В определении своего места, в общем, строю, художник нового времени следует традиции художественной жизни предыдущего периода. Так, если говорить о творчестве тех

мастеров искусства, которые ставят свой талант на службу общественному прогрессу, следует отметить, что великие художники прошлого дают им не только школу профессионализма, но и самое важное — школу социального пафоса, пронизывающего их творчество.

Известный русский художник К. Юон писал: «Для повышения художественной культуры советского искусства чрезвычайно важно установить, на какие достижения русской и западной классики следует, прежде всего, равняться советским художникам. Классическое искусство древней Греции и эпохи Возрождения, лучшие мастера XVII, XVIII и XIX веков и особенно наши русские старые и новые художники способны дать неизмеримо более солидный материал для искусства социализма, чем узко индивидуалистическое дробное искусство Запада на рубеже XIX и XX веков»

Подобные высказывания легко умножить. Они свидетельствуют о том, что наши художники прекрасно понимают то главное, что характеризует истоки социалистического реализма: большой социальный и гражданский пафос творчества тех мастеров прошлого, которые создали благодатную почву для возникновения нового, социалистического искусства.

Ясно, что школу мастерства и плодотворные традиции образных обобщений эти художники могли найти отнюдь не в больном, изломанном искусстве декаданса, а в героическом искусстве прошлого, пронизанном гражданскими идеалами, светлой верой в человека и любовью к нему, в искусстве больших социальных обобщений. Не случайно, конечно, говоря об истоках социалистического реализма, о тех направлениях, традиции которых он наследует, обычно называют античное искусство, художественную культуру, созданную титанами Возрождения, реалистов нового времени и в первую очередь художников критического реализма XIX века. Именно эти направления дают социалистическим реалистам столь близкую им школу социального пафоса.

Традиционность нового выражается, далее, в ассимиляции и дальнейшем преобразовании методов, направлений, стилей прошлого. Иными словами, искусство опирается на методологические традиции обобщения жизни, накопленные искусством прошлого, на определенный художественный метод. Для социалистических реалистов таким методом является реализм, который в истории искусства оказался наиболее эффективным в решении проблемы правдивого отражения жизни.

Не случайно молодое советское искусство с первых же шагов отвергло «традиции» формализма, несмотря на внешнюю революционность, левизну лозунгов многих из его представителей, на их широковещательные декларации о принципиальном новаторстве этого метода, якобы родственного по духу эпохе великих социальных преобразований. Это отрицание «традиций» формализма было закономерным, ибо формализм исключал возможность решения художниками той насущной социальной задачи, которая была выдвинута перед ними революцией: создание демократического, доступного самым широким слоям трудящихся искусства жизненной правды, способного вторгаться в жизнь, в гущу событий, в яркой совершенной художественной форме раскрывая и обобщая ведущие тенденции ее развития и тем самым помогая активному формированию коммунистического сознания миллионов.

Заумный язык «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста», ущербное формотворчество всевозможных декадентских школ литературы, музыки, театра начала века, порожденных распадом художественной культуры буржуазии, не могли дать что-либо художникам, стремящимся говорить с народом, служить его идеалам.

Столь же закономерно советское искусство отвергло «наследие» натурализма, творческий метод которого исключал возможность выразить правду жизни, дать широкие обобщающие картины социальной жизни.

Реализм и только реализм давал в руки советских художников боевое творческое оружие для достижения цели, выдвинутой перед ними партией, народом, самой историей. Только реалистический метод подхода к жизни, ее обобщения и художественного выражения

<sup>1</sup> «Литературная газета», 15 ноября 1956 г.

прогрессивного эстетического идеала открывает объективную возможность через живые, совершенные образы воплотить самые передовые гуманистические идеи нашего времени. Только этот метод позволяет художникам создавать общедоступные и прекрасные произведения, выражая через их образный строй свое страстное, партийное отношение к действительности, свою творческую индивидуальность народных, в высшем, истинном значении этого слова, мастеров.

Подчеркивая закономерное обращение советского искусства к традициям реалистического метода, к опыту и наследию основных исторических форм реализма, следует иметь в виду, что речь идет не только о формальных традициях. В этой связи надо отметить, что, к сожалению, в целом ряде критических и искусствоведческих работ, затрагивающих проблему наследия, традиции реализма понимаются узко, обыденно, не как традиции исторически определенного способа подхода художника к художественному обобщению действительности, а лишь как традиции формального решения.

Нет, не внешнее соответствие произведений советских художников формам произведений реалистов прошлого является критерием верности традициям реализма. Вряд ли удастся доказать связь таких произведений социалистического реализма, как скульптурная группа В. Мухиной «Рабочий и колхозница» и скульптура И. Шадра «Бульжник— оружие пролетариата», как картина С. Рянгиной «Все выше» и полотно М. Грекова «Тачанка», как поэзия В. Маяковского и Одиннадцатая симфония Д. Шестаковича, как фильмы «Александр Невский» С. Эйзенштейна и «Щорс» А. Довженко, с традициями старого реализма путем поисков элементов формального сходства образных обобщений советских художников с какими-либо прообразами в прошлом. Неповторимая оригинальность, новизна этих творений мастеров нашего искусства исключает подобный способ доказательства. Они восприняли не букву, а сущность реалистического метода художественного обобщения жизни, тем самым выявив, раскрыв еще не изведенные возможности этого метода.

Подчеркивая прогрессивность в современных исторических условиях традиций метода реализма, нельзя забывать, что современная буржуазная эстетика всеми средствами пытается опорочить его принципы, объявить его безнадежно устаревшим и увлечь художников «новомоднейшими» эстетическими лозунгами, якобы соответствующими духу современности. Идеиная направленность писаний теоретических защитников империализма, конечно, не может быть иной: ведь высокое реалистическое искусство, правдиво обобщающее сущность явлений жизни, органически связанное с утверждением прекрасных, истинно человеческих идеалов, находится в непримиримом противоречии с коренными основами современного буржуазного мировоззрения.

Поэтому, выступая против традиций вообще, против преемственности искусства, буржуазные теоретики в действительности ратуют за иные традиции, а именно за традиции формализма. «Новый» формализм в его различных модификациях имеет довольно широкое распространение среди деятелей искусства капиталистических стран. Особое распространение (в виде разных типов абстракционизма) он получил в сфере изобразительного искусства. Даже в изобразительном искусстве многих капиталистических стран, стран с великими реалистическими традициями, его влияние довольно значительно, примером чему может служить современное искусство Италии.

Казалось бы, что всякий, считающий себя эстетиком-марксистом, в этих сложных условиях идейной борьбы должен выступить на защиту традиций социалистического реализма. Однако не так думают ревизионисты, склонные выставлять себя «истинными», «творческими» марксистами. Они не только поставили под сомнение вывод марксистско-ленинской эстетики о решающем значении традиций реализма для современного прогрессивного, демократического искусства, но и попытались развернуть дискуссию вокруг проблемы реализма с целью его «ниспровержения». Характер этих выступлений различен. Но большинство ревизионистов открыто солидаризируются с буржуазными эстетиками, кликушествующими о «крахе» реализма, об его «устарелости».

В этом отношении типично, например, высказывание одного из югославских писателей — Оскара Давичо, заявляющего о «крахе реализма» в весьма категоричной и недвусмысленной форме. «Ясно, что навязывание реализма обществу, которое уравнивает общие интересы, стремления, мечты сугубо личными интересами, стремлениями, мечтами, обществу, которое стихийно и логично развивается ко все большей, прямой социалистической демократии,— значит открывать потенциальные возможности развития в наших недрах пресмыкающихся... Не только изменения общего познания, чувства, но и перемены в самой реальности требуют, чтобы литературный метод реализма был поставлен на свое действительное место. Это место — в истории»,— пишет Давичо.

В свете подобных высказываний еще раз становится очевидным, какое историческое значение имеет искусство социалистического реализма, действительно неисчерпаемое по своим возможностям, в деле утверждения и развития реализма как творческого метода.

Что касается стилевых традиций, то они относятся главным образом к художественным явлениям, знаменующим собой накопление и развитие элементов нового, но еще не само это новое. Таковы, например, талантливые представители школы, созданной гениальным мастером. Они следуют традициям его стиля, одновременно развивая и укрепляя зародыши нового стиля.

В нашей критической литературе довольно подробно доказана, например, верность Б. В. Иогансона стилевым традициям И. Е. Репина. Когда читаешь такое стихотворение Н. Асеева, как «Есть ли боги на Луне?», невольно и вполне обоснованно вспоминаешь о Вл. Маяковском.

Верность стилевым традициям других мастеров ни в коем случае не исключает творческой оригинальности, самобытности художника, если, конечно, он умеет наполнить свои произведения новым, современным содержанием. Ф. Энгельс, высоко ценивший Г. Веерта, как самого значительного поэта немецкого пролетариата, подчеркивал, что последний «часто пользовался гейневскими формами, но лишь для того, чтобы наполнить их совершенно оригинальным, самостоятельным содержанием»<sup>1</sup>.

И, наконец, традиционность нового проявляется в использовании художником-первооткрывателем «языка» искусства, собственно профессиональных навыков и творческих приемов предшествующих эпох. Изменения в этой сфере происходят неизмеримо медленнее, чем во всех остальных, и художник каждого нового исторического периода должен (если он хочет быть понятным и доступным современникам) учитывать традиции национальной художественной культуры и опираться на законы профессионального мастерства, складывающиеся веками. Однако искусство бесконечно разнообразно по своим выразительным возможностям, накопленным художниками всех времен и народов. И отношение к ним новых художников — не пассивное, а активное, целенаправленное соответственно их стилю и манере.

*Однако традиционность нового не должна заслонять от нас реальности новых традиций.* Как известно, в борьбе реалистов с представителями классицизма в свое время разгорелся спор о каноничности традиции. С точки зрения эстетиков классицизма, художник, сообразующийся с разумными правилами хорошего вкуса, должен учиться у древних, рассматривая их шедевры как канон. Эстетики же реализма, такие, как Дидро и Лессинг, признавая величие художественных традиций античных мастеров, ратовали за творческое отношение к ним, за следование духу этого искусства, а не его исторически преходящей форме.

Практика реалистического искусства, преодолевшего канонизацию традиций, дает нам яркую картину влияния художественного прогресса на традиции. Это влияние выражается двояким образом.

*Во-первых, прогрессивное развитие искусства закономерно приводит к обогащению художественных традиций.* Мы, например, справедливо считаем основоположником русской классической музыки великого Глинку, русской реалистической школы актерского мастерства — Щепкина, русской поэзии — Пушкина. Они, эти великие творцы

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», в двух томах, т. 2, М., 1957, стр. 360.



нового искусства, создали традицию; на их бессмертных произведениях выросла целая плеяда художников — композиторов, актеров, поэтов XIX века, выдвинувшая русское искусство на одно из первых мест в мире. Но для художников социалистического реализма в нашей стране традиции Пушкина, Глинки, Щепкина — нечто большее, чем их творческое наследство, ибо эти традиции были существенно обогащены славными мастерами русского искусства XIX века, их учениками и продолжателями. А разве не обогащаются на наших глазах традиции социалистического искусства, созданные его основателями? Разве, например, можно говорить о традиции школы К. С. Станиславского, забывая об ее реальном обогащении творчеством таких мастеров советского театра, как М. Кедров, Р. Симонов, Н. Горчаков, и многими другими, не менее замечательными художниками сцены?

Забвение этой закономерности развития искусства на практике приводит к прямому консерватизму. Не случайно, например, писатель Г. Гулиа остроумно подметил, что отход от живых традиций социалистической литературы может привести к подражанию посредственным образцам литературы дореволюционной. «Когда я читаю некоторые наши романы, — пишет Г. Гулиа, — у меня создается впечатление, что мы в смысле формы кое-что утеряли по сравнению с лучшими произведениями прозы 20-х годов, приблизившись к не лучшим образцам XIX века. Что-то не часто встретишь книгу, в которой, например, стремительно развертывается сюжет, а живое чередование картин будоражит воображение. Зато нередко натыкаешься на диалоги, близкие по своему стилю к боборыкинским»<sup>1</sup>.

Простое подражание старому и игнорирование нового художественного опыта приводит к эстетическим нелепостям. Каждый из нас может судить о них хотя бы по архитектуре. Известно, что наши советские архитекторы в предвоенные годы создали образные решения, обогатившие традиции старой архитектуры. Ярким примером этому может служить архитектура московского метрополитена (первая и вторая очередь), проект Дворца Советов (арх. В. Г. Гельфрейх, Б. М. Иофан, В. А. Щуко), Днепрогэс (арх. В. А. Веснин), здание Государственной библиотеки им. В. И. Ленина (арх. В. Г. Гельфрейх и В. А. Щуко), Дом Совета Министров СССР (арх. А. Я. Лангман) и многие другие сооружения. В них традиции классической архитектуры были переосмыслены в связи с новыми общественными задачами и обогащены новыми принципами. Об этом «забыли» те архитекторы, которые в послевоенные годы под флагом борьбы за «красоту» стали механически воссоздавать классические формы без учета выработанных ранее принципов социалистического градостроительства.

Подобные факты имеют место и в других видах искусства. Так, наши города украшаются монументальными памятниками. В творчестве таких мастеров, как В. А. Мухина, Н. А. Андреев, И. Д. Шадр, С. Д. Меркулов, воплощены принципы революционной монументальной пластики. Следует еще раз подчеркнуть, что только на пути обогащения и развития этих традиций возможны такие творческие достижения советских скульпторов, как памятник В. Маяковскому работы А. П. Кибальникова. Вместе с тем, глядя на многие из монументальных памятников, не можешь не отделаться от чувства некоторой неудовлетворенности: слишком уж старомодны они, слишком неорганичны в новом архитектурном окружении. Пример тому — памятник Ю. Долгорукому на Советской площади в г. Москве (скульптор С. Орлов).

*Во-вторых, прогресс искусства дает нам картину смены одних, старых традиций, другими, новыми.* Каждое новое художественное направление наследует в традициях всего искусства прошлого лишь то, что способствует эстетическому решению стоящих перед ним практических общественных задач. Нельзя не заметить, например, что преодоление классицизма реализмом было связано с «утратой» некоторых творческих принципов. В частности, на наш взгляд, реализм XVIII века, выиграв в сфере реального содержания, сделал его неизмеримо многокрасочное и жизненное содержания

<sup>1</sup>«Литературная газета», 14 июля 1959 г.

классического искусства, кое-что потерял в области формы, в рациональности ее «организации».

Мы — граждане нового, социалистического общества, и нам доступен весь мир художественной красоты, в том числе и «старое», неповторимое и вечно живое искусство иных времен и иных народов.

Вот почему наши потребности побуждают творцов искусства к прогрессу истинному, а не мнимому, к развитию неограниченных возможностей, которые таит в себе реализм и который в полной мере выявляется только в искусстве социалистического реализма.