

ЗНАНИЕ

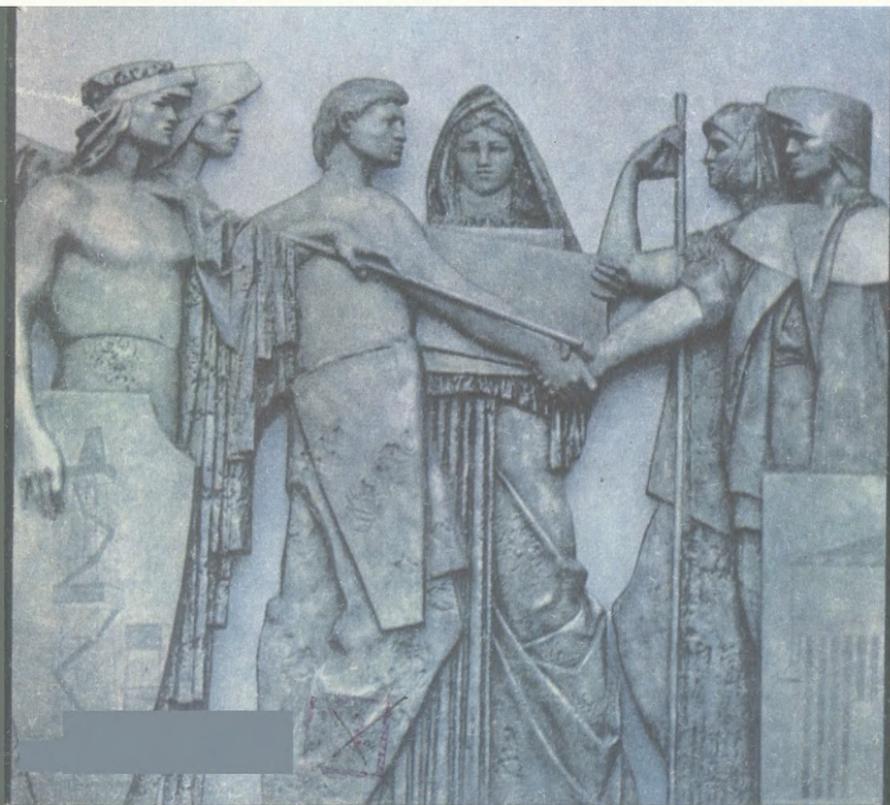
НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

В. И. Коровин

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

8/1976

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ
ИДЕАЛ
СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА



НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Серия «Искусство»
№ 8, 1976 г.
Издается ежемесячно с 1967 г.

В. И. Коровин

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ
ИДЕАЛ
СОВЕТСКОГО
ИСКУССТВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»
МОСКВА 1976

Коровин В. И.

К68 Эстетический идеал советского искусства.
М., «Знание», 1976.

40 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 8. Издается ежемесячно с 1967 г.)

В брошюре рассказывается о сущности эстетического идеала советского искусства, о его соотношении с художественной правдой и художественным методом. Закономерности этих связей выявляются на основе анализа произведений литературы, музыки, живописи, театра и кино.

80100

7

Эстетический идеал, действительность, искусство

«Прекрасное есть жизнь» — такова знаменитая формула материалистической эстетики, провозглашенная Н. Г. Чернышевским. Но какая жизнь? Жизнь вообще? Жизнь во всех ее проявлениях? На эти вопросы великий писатель дал краткий и ясный ответ: «...прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни...».

В разные эпохи представления о жизни, о том, какой она должна быть, не совпадали. Но человечество всегда мечтало о лучшей жизни, его всегда влекло прекрасное будущее. С давних пор люди думали о человеке, который будет жить в обществе, где нет ни угнетения, ни нужды, где все будут равны и смогут активно и естественно проявлять свои способности. Такое общество казалось им поистине совершенным и представлялось естественной средой, в которой только и мог возникнуть прекрасный человек.

Шло время. Утописты создавали идеальные схемы будущего общества, рисовали главные его черты, уносились мечтой в неизведанные дали. Философы конструировали философские системы, которые, по их мнению,

«идеально» объясняли мир и на основе которых только и можно создать разумное общество, служащее человеку. Моралисты трудились над этическими трактатами, готовя людей к нравственному прозрению. Художники воплощали свои мысли и мечты о должном и желанном в образах, переживавших века.

Искусство выражало живущие в сознании народов мечты о Стране Муравии, о Золотом Кишлаке, о прекрасном Эльдорадо. Действительность же постоянно испытывала веру человека в чудесную сказку. Слишком велико было расстояние между идеалом и реальной жизнью. В иные моменты истории идеал казался человечеству настолько неосуществимым, что вызывал отчаяние, скепсис, уныние. И все же человек не терял надежды. Непреодолимую власть над человеком настоящего искусства чрезвычайно искренне и убедительно выразил А. П. Чехов: «...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... 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».

Разрешимо ли противоречие между идеалом и действительностью? Подлинно научное решение этой проблемы впервые было дано марксизмом, который обосновал необходимость революционно-практической деятельности, направленной на реализацию общественного идеала. Эта практическая деятельность самого революционного класса — пролетариата, возглавляющего движение всего народа, неизбежно приведет к победе социализма. Лишь победа социализма позволяет создать реальные материальные условия для воплощения высоких идеалов в действительность. И это теоретическое положение претворилось на практике: идеал, выработанный всем человечеством и получивший классическое научное обоснование в трудах Маркса, Энгельса и Ленина, в социалистическом обществе становится реальностью.

Как известно, Маркс и Энгельс отрицательно относились ко всякого рода проявлениям идеализма и субъективизма, критиковали точку зрения, утверждающую, что человеческой историей будто бы движут абстрактные идеалы. Маркс и Энгельс зло смеялись над философами, социологами, политиками, которые представляли дело таким образом, что основу развития того или иного общества составляют только определенные идеалы. Классики марксизма отрицали ложное мнение, будто действительность должна сообразовываться с идеалом. Вот почему слово «идеал» часто упо-

треблялось ими с долей иронии. Однако это вовсе не значит, что марксизм-ленинизм лишен своего собственного идеала. Напротив. Общественный идеал с необходимостью вытекает из учения Маркса, Энгельса, Ленина. Но идеал перестал быть в марксистской теории «нас возвышающим обманом». Центр тяжести был перенесен на условия превращения идеального в реальное, на практическую деятельность трудящихся масс.

Абстрактные идеалы, оторванные от жизни, от реального исторического процесса оказываются бессильными, ложными. И наоборот, общественный идеал, вытекающий из существа марксистского учения, обретает силу объективности. Эту мысль хорошо выразил Г. В. Плеханов. «Энгельс, — писал он, — посвятил всю свою жизнь чрезвычайно высокой цели: освобождению пролетариата. У него тоже был идеал, но он не был оторван навеки от действительности. Его идеал это была та же действительность, но действительность завтрашнего дня, действительность, которая будет иметь место не потому, что Энгельс идеален, а потому, что свойства нынешней действительности таковы, что из нее по ее собственным, внутренним законам должна развиваться та действительность завтрашнего дня, которую можно назвать идеалом Энгельса».

Для марксистско-ленинской философии характерно понимание идеала как единства двух сторон — объективной и субъективной. Первая из них связана с действительностью, с конкретными социально-историческими условиями, которые определяют возникновение тех или иных идеалов. Тем самым идеал — идея, рожденная на

почве объективной действительности, закрепляет закономерности ее общественного развития. Вторая — со взглядами, представлениями людей, с их способностью и возможностью уловить и понять реальные жизненные тенденции развития и содействовать их всемерному проявлению. Разумеется, различие между этими сторонами не безусловно, не чрезмерно. Идеал — не материален, но порождается материальными обстоятельствами. Отсюда ясно, что общественный идеал не является некоей «абсолютной идеей», вечной и неизменной, неизвестно откуда возникшей и стоящей над реальной действительностью. «Теоретические положения коммунистов, — писали основоположники марксизма в «Манифесте Коммунистической партии», — ни в какой мере не основываются на идеях, принципах, выдуманных или открытых кем или другим обновителем мира.

Они являются лишь общим выражением действительных отношений происходящей классовой борьбы, выражением совершающегося на наших глазах исторического движения».

Маркс и Энгельс доказали, что идеалы возникают в умах людей в процессе их общественной практической деятельности, в процессе познания действительности и законов ее развития. Но этого мало. Прежде чем общественный идеал найдет выражение в представлениях, взглядах, понятиях, словом, в умах людей, он, что также доказано марксизмом, должен быть выдвинут самой жизнью. Должны создаться такие социально-экономические условия, жизнь должна обнаружить такие тенденции развития, в результате которых возникнут но-

вые общественные идеалы. Если люди верно познают развитие действительности, то они верно понимают прогрессивный общественный идеал, обусловленный этим развитием. В этом случае они стремятся реализовать идеал в том именно направлении, в котором развивается действительность. Убеждение в реальности идеала, его достижимости овладевает сознанием людей и способствует их активной деятельности. Вот почему идеалы коммунизма играют активную роль, став активными силами. В этом их ценность и богатство. В. И. Ленин в работе «Две тактики социал-демократии в демократической революции» призывал руководителей революционных партий показывать «во всем его величии и во всей его прелести наш демократический и социалистический идеал».

Таким образом, идеал выступает как мечта отдельных людей или всего общества о совершенном «человечьем общежитии», каким оно открывается нашему сегодняшнему взору. Идеал основывается на человеческой способности к фантазии. В своем воображении мы можем реально представить эту мечту. А отсюда возникает воля к ее претворению в жизнь. В этом состоит могучая преобразовательная сила идеала. Не только действительность формирует тот или иной идеал, но и идеал способен содействовать изменению действительности, овладевая сознанием масс и направляя их деятельность.

Главное содержание идеала — человек. Наш идеал является гуманистическим потому, что в его основе лежит не мистическая или религиозная

норма совершенства, отвлеченное существо, а реальный человек. «Человеку, — писал В. И. Ленин, — нужен идеал, но человеческий, соответствующий природе, а не сверхъестественный...» Только человек может быть носителем идеала, и только человек, знающий материальные пружины, которые движут обществом, может воплотить идеи в действительность, будет активным участником общественного процесса.

Когда-то коммунизм был только мечтой человечества. Сегодня эта мечта обретает в нашей стране зримые, конкретные черты. И ощущая масштаб задач, поставленных XXV съездом КПСС на новое пятилетие, видя перспективы их реального претворения в жизнь, чувствуешь, понимаешь, как велика, почетна и значима стала роль каждого человека в этой всеобщей работе. «Важнейший итог прошедшего шестидесятилетия, — сказал с трибуны XXV съезда КПСС Леонид Ильич Брежнев, — это советский человек. Человек, который сумел, завоевав свободу, отстоять ее в самых тяжелых боях. Человек, который, пройдя все испытания, сам неузнаваемо изменился, соединил в себе идейную убежденность и огромную жизненную энергию, культуру, знания и умение их применять».

Это, понятно, не означает, что из содержания общественного идеала исключается окружающая нас среда как предмет обитания и как материальное поле приложения людских усилий. Но поскольку среда мыслится в соотносительности с человеком, с его представлениями, то она также получает относительно самостоятельное место в содержании общественного

идеала. В то же время идеальная «очеловеченная» среда с еще большей наглядностью подчеркивает, что именно человек выступает ядром идеала. Но каким является человек, соответствующий нашему коммунистическому идеалу?

Философы-идеалисты считали, что на заре человечества, которая именовалась ими «золотым веком», уже существовал всесторонне развитый, не знающий никаких противоречий с обществом человек. В последующие эпохи он утерял изначальную целостность, и его отношения с обществом перестали быть гармоничными. Идеалисты думали, будто история человечества есть история возвращения человека к своей первоизданной, былой, но утерянной целостности.

Маркс и Энгельс убедительно доказали, что всесторонне развитая гармоническая личность — не начальный пункт движения человеческой истории, а ее результат. Тем самым человек действительно является целью мирового общественного процесса, но достижение этой цели относится не к прошлому, а всецело принадлежит будущему.

Идея о целостной гармонической личности не «навязана» действительно, а закономерно вытекает из экономического развития социализма, превращаясь в общественную потребность. «Все во имя человека, для блага человека» — начертано в Программе нашей партии. Управлять производительными силами и производственными отношениями сможет лишь всесторонне развитый человек.

Человечество на каждой ступени своего развития вырабатывало общественные идеалы. Одни из них бы-

ли прогрессивными, другие реакционными. Каждый из них слагался из совокупности политических, нравственных, религиозных, эстетических представлений, и все они носили классовый характер. Но только коммунистический идеал является научно обоснованным и истинным, потому что только рабочий класс, как самый передовой класс, смог в своей общественной деятельности до конца осознать ведущие тенденции общественного развития и выдвинуть идею бесклассового общества.

Коммунистический общественный идеал наиболее полно воплощает представления о будущем обществе и человеке. Поэтому в нашей стране он общенароден. Общественное содержание идеала выступает в классовой форме, потому что идеальные потребности всего человечества осуществляет рабочий класс — самый последовательный борец за демократию, гуманизм и интересы трудового народа. «Осуществляя историческую миссию революционного преобразователя старого общества и создателя нового строя, рабочий класс становится выразителем не только своих классовых интересов, но и интересов всех трудящихся», — сказано в Программе КПСС. В идеале же рабочего класса присутствуют выработанные всем человечеством на протяжении всего его развития общечеловеческие идеалы, которые предстают теперь в новой обогащенной форме.

В коммунистическом эстетическом идеале сосредоточились мечты народов о прекрасном человеке, о гармонии человека и общества. Они обрели в марксистско-ленинском учении характер точного научного знания.

Строительство коммунизма в нашей стране означает и воплощение коммунистического эстетического идеала. По своей природе эстетический идеал так же, как идеалы политический и нравственный, носит общественный характер. Он взаимодействует с политическим и нравственным идеалами, но к ним не сводится.

Своеобразие эстетического общественного идеала заключено как в его содержании, так и в форме. Действительность раскрывается перед нами разными своими сторонами, и мы подходим в ее оценке с точки зрения политической, нравственной, экономической или философской, как наиболее общей. Но мы обладаем также и способностью эстетической, т. е. способностью рассматривать окружающий нас мир в его богатом многообразии и с точки зрения совершенной красоты. Такой подход также вполне закономерен и обладает относительной самостоятельностью. Вот эта способность человека видеть в действительности красоту и обобщать ее в идеальных образах желаемого совершенства закреплена в эстетическом идеале.

Если политический или нравственный идеалы подобно политическим или нравственным идеям могут быть выражены в логических формах, то эстетический идеал, как и красота, связан прежде всего с конкретным, наглядным представлением о целостной, гармонической личности. Именно поэтому идея и действительность слиты в нем особенно тесно.

Маркс и Энгельс доказали, что ход общественного развития с объективной неизбежностью приводит к всестороннему, целостному, гармониче-

скому развитию индивидуальности. Но может ли представление о гармонической личности не содержать в себе эстетического момента? Нет, не может, потому что, как понял уже Гегель, общественный идеал неразрывен с красотой, а красота со свободной, гармонической, всесторонне развитой целостной человеческой индивидуальностью. Материальная и духовная деятельность людей носит творческий характер, а в каждом творческом акте, направленном на создание новых ценностей, есть момент эстетический. «Животное, — замечает Маркс, — строит только сообразно мерке и потребности того вида, к которому оно принадлежит, тогда как человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету присущую мерку; в силу этого человек строит также и по законам красоты».

В творческом акте (хотя его природа и может быть извращена в обществах, основанных на угнетении человека человеком) одухотворяются потребности человека. По словам Маркса, «человек удваивает себя уже не только интеллектуально, как это имеет место в сознании, но и реально, деятельно, и созерцает самого себя в созданном им мире».

Эта новая реальность творится человеком по законам разума и красоты.

Творчество по законам красоты, способность наслаждаться прекрасным предполагают как активную деятельность по преобразованию мира, так и развитие органов чувств и мышления в процессе этой деятельности. Существенным и неотъемлемым моментом преобразования дей-

ствительности является ее эстетическое освоение.

Объективной предпосылкой эстетического освоения жизни выступает та «предметная действительность», которая становится «действительностью человеческих сущностных сил, человеческой действительностью». В предмете своего труда человек наслаждается игрой своих индивидуальных способностей, своим «индивидуальным проявлением жизни». Субъективной предпосылкой этого освоения является «богатство субъективной человеческой чувственности». Человеческий глаз становится восприимчивым к прекрасной форме, человеческое ухо — к музыкальным звукам. Музыкальный звук, как известно, это звук особого рода: он обладает определенной высотой, включен в сложную систему ладовых и метро-ритмических отношений. Через физические свойства звука раскрывается смысл музыки, и сам звук «очеловечивается», приобретает новое, эстетическое качество. Способность воспринимать и творить прекрасную форму, способность наслаждаться музыкой, понимать ее смысл присущи только человеку, развившему в себе эстетическое чувство. Тем самым, скажем, музыкальное чувство есть такое чувство, которое в результате развития индивидуальной способности человека («развитое ухо») стало обладать новым свойством — эстетическим. Это свойство и характеризует подлинно человеческую чувственность.

Следовательно, представление о гармонической, целостной, всесторонне развитой личности неотделимо от богатства индивидуальной, истинно человеческой, эстетической чувствен-

ности. Эстетическое начало — важная, неотъемлемая часть деятельности человека по преобразованию мира.

Напомним, что В. И. Ленин с понятием «социалистический идеал» сопрягал эстетические моменты — «прелесть» и «величие», что Маркс стремился поэтично рассказать о сущности коммунистического труда. И действительно, социалистический идеал только тогда становится «своим», достоянием каждого человека, когда предстает во всей «прелесть» и во всем «величии». Вот почему жизнь, творимая человеком, жизнь, порождающая жизнь, соответствующую человеческим понятиям о ней, есть самый реальный идеал. Наш идеал, по верному замечанию А. В. Луначарского, «та же жизнь, но полная, цельная, цветущая, торжествующая».

Когда мы говорим о человеке будущего или будущем обществе, мы непременно употребляем выражения «гармонический человек», «прекрасный человек», «гармоническое общество», «прекрасное общество». Обе характеристики человека и общества суть едины, потому что, сказав «прекрасный человек», мы тем самым подразумеваем «гармонический человек».

Следовательно, если возникшая в жизни идея всесторонне развитой, гармонической личности воплотилась в действительности полностью и целиком, то перед нами предстал прекрасный человек.

Оба определения, свидетельствуя о тесной связи между общественным и эстетическим идеалом, указывают также и на относительные различия между ними, которые сказываются

в разнице подхода к одному и тому же явлению.

Эстетический идеал есть общественное и в то же время относительно устойчивое свойство личности. Подходя к действительности с точки зрения красоты, каждый из нас наполняет представление об общественном эстетическом идеале своими индивидуальными чертами, которые образуют относительно постоянным характером. Тем самым в личном эстетическом идеале всегда присутствует общественное содержание, а общественный эстетический идеал концентрирует в себе эти индивидуальные представления. Общественный идеал также оказывает воздействие на формирование индивидуальных эстетических идеалов. Личность усваивает общественный идеал, делая его «своим», живым и близким, обогащая его индивидуальными оттенками. При этом как индивидуальный эстетический идеал, так и общественный не теряют своего конкретно-чувственного характера.

И. С. Тургеневу принадлежит знаменитый афоризм, гласящий, что Венера Милосская несомненное принципов 1789 года. Писатель хотел этим выразить мысль о вечности и неизменности красоты: мол, общественные идеалы преходящи, недолговечны, а идеал женской красоты, воплощенный в античной статуе, живет века и продолжает доставлять художественное наслаждение. Афоризм Тургенева не лишен смысла и значения, но из него следует совсем иной вывод. Разъясняя метко схваченный писателем факт, Г. В. Плеханов писал: «На свете очень много людей, которые не только «сомневаются» в принципах 1789 года, но не имеют

о них ровно никакого понятия. Спросите готтентота, не прошедшего через европейскую школу, что думает он об этих принципах. Вы убедитесь, что он о них и не слыхивал. Но готтентот ничего не знает не только о принципах 1789 года, но также и о Венере Милосской. А если он ее увидит, то непременно «усумнится» в ней. У него свой идеал красоты, изображения которого часто встречается в антропологических сочинениях под названием готтентотской Венеры. Венера Милосская «несомненно» привлекательна лишь для некоторой части людей белой расы. Для этой части этой расы она в самом деле несомненное принципов 1789 года. Но по какой причине? Только потому, что принципы эти выражают такие отношения, которые соответствуют лишь известной фазе в развитии белой расы, — времени утверждения буржуазного порядка в его борьбе с феодальным, — а Венера Милосская есть такой идеал женской наружности, который соответствует многим фазам того же развития».

Из этого превосходного истолкования Г. В. Плеханова следует, что идеал красоты конкретизирован, во-первых, в определенном образе, а во-вторых, зависит от этнографии. В-третьих, он связан с историческим общественным развитием европейских народов. Более того, как это ни парадоксально, восприятие Венеры Милосской в качестве идеала женской красоты было подготовлено именно западноевропейским освободительным движением и наиболее полно выразилось в провозглашении принципов 1789 года. «Поэтому, — заключал свою мысль Г. В. Плеханов, — мы, во-

преки Тургеневу, можем сказать, что Венера Милосская становилась тем «несомненное» в новой Европе, чем более созревало европейское население для провозглашения принципов 1789 года. Это не парадокс, а голый исторический факт. Весь смысл истории искусства в эпоху Возрождения — рассматриваемый с точки зрения понятия о красоте — в том и заключается, что христианско-монашеский идеал человеческой наружности постепенно оттесняется на задний план тем земным идеалом, возникновение которого обуславливалось освободительным движением городов, а выработка облегчилась воспоминанием об античных дьяволицах».

Плехановское истолкование хорошо еще и в том отношении, что позволяет наглядно представить, как образуется общественный идеал.

Теперь можно попытаться определить эстетический идеал. Эстетический идеал — это относительно устойчивое конкретно-историческое представление индивида или общества о личности, которая в результате исторического движения этого общества выступила в своем полном, цельном гармоническом и всестороннем развитии как совершенно прекрасная.

Выступая как конкретно-чувственное представление, эстетический идеал обладает мощной силой эмоционального воздействия на чувственную сферу человека, а через нее на его интеллектуальные способности и волю. Эстетический идеал одновременно и критерий оценки действительности.

Конкретно-чувственная форма эстетического идеала властно требует внимания к художественному разви-

тию каждого человека, которое является одним из важнейших элементов всестороннего развития личности. Создавая и воспринимая произведения искусства, человек утверждает с их помощью эстетический идеал.

Эстетические идеалы индивидов и общества в целом находят художественное выражение в искусстве, в предметах материальной культуры, в облике окружающей человека среды. Но, конечно, искусство всегда стоит здесь на первом плане.

В эстетическом идеале искусства закреплены устойчивые конкретно-чувственные представления людей и общества о совершенно прекрасной личности, о ее отношениях и многообразных связях со средой. Личность, выступающая желанной целью общественного развития, формируется уже сегодня в творческом процессе преобразования действительности человеком. Вот почему чем глубже проникает художник в сущность современного исторического процесса, тем яснее видит он его ведущие тенденции, тем убедительнее и полнокровнее картина жизни.

В. И. Ленин, по воспоминаниям А. В. Луначарского, придавал огромное значение роли искусства в жизни общества: «...когда дело идет о счастье, тогда на первый план является художник, потому что он есть великий организатор человеческого счастья».

Вот почему, до тех пор пока искусство не выступит на первый доминирующий план, жизнь есть только пережевывание жизни. На высоких же стадиях жизни мы живем во всей полноте, мы живем человеческим творчеством жизни. Тут человек яв-

ляется хозяином. Он природе дань отдал достаточно, природу покорил, чтобы она обеспечила его существование, и начинает строить это существование так, как ему подсказывает его жажда жизни».

Искусство во все времена было одухотворено идеалом гармонической, прекрасной личности. В нем сосредоточивалось неисчерпаемое богатство духовной жизни человечества. Следовательно, и для наслаждения искусством, для восприятия и понимания его требуется развитое целостное, чувственно-интеллектуальное к нему отношение.

Это равно применимо и к тем, кто создает произведения искусства, и к тем, кто их воспринимает. Внимая произведению искусства, созерцая его, вдумываясь в него, человек присваивает себе духовное и эмоциональное богатство другого человека, ощущает его своим, личным достоянием. Произведения искусства становятся фактом его внутреннего мира, развивая, эстетически воспитывая его индивидуальные способности, побуждая к сотворчеству и творчеству.

Вот почему гармоническое развитие личности в эстетическом плане есть в то же время и ее общественное, ее человеческое развитие. В эстетическом идеале чувственные способности человека утверждаются как истинно человеческие, как подлинно прекрасные.

Эстетический идеал и художественный метод

Способность художника воспринимать явления жизни, оценивать их с позиции общественного идеала и воплощать в произведениях искусства лежит в основе его собственного эстетического идеала.

Эстетический идеал художника возникает на одной почве с эстетическим идеалом данного общества. В сущности, эстетический идеал всегда обусловлен эстетическими представлениями того или иного класса, социального слоя и социальной группы.

Выражая общенародные идеалы, художник руководствуется классовыми партийными интересами. Эстетический идеал того или иного художника определяется его мировоззрением, которое теснейшим образом связано с идеями, выдвигаемыми в данный исторический момент и со сложившимися отношениями между личностью и обществом.

Эстетический идеал в отличие от политического, нравственного и других идеалов нельзя тождественно выразить на «языке» идей, в логических понятиях.

Л. Н. Толстой в письме к Н. Н. Страхову особо подчеркнул эту сторону художественных произведений: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится.

Само же сцепление составлено из мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения... Теперь... нужны люди, которые бы... постоянно руководили бы читателем в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием для этих сцеплений».

Художник не может эстетически равнодушно относиться к отображаемой им действительности. Одни явления вызывают в нем отвращение как безобразные, другие привлекают его. Действительность рождает многообразный диапазон эстетических эмоций — чувства прекрасного, возвышенного, комического, трагического и т. д.

В художественном произведении эстетический идеал выступает в качестве критерия эстетической оценки действительности. При этом художник может свой эстетический идеал воплотить прямо через положительного героя, лирическую эмоцию, жизненную оценку или опосредованно, косвенно. Тургенев, например, рисуя в «Муму» уход Герасима из барской усадьбы, придал этой сцене символический характер. Широкая, вольная и величественная поступь Герасима, который шагал «как лев», была непосредственно связана в сознании писателя с мечтой о прекрасной жизни крестьян, первым шагом к которой будет освобождение от крепостной зависимости. Салтыков-Щедрин, напротив, выражал «положительные идеи в отрицательной форме». Эсте-

тический идеал в сатирических произведениях писателя не воплощался открыто, а угадывался сквозь обличные уродливого общественного порядка, эстетически оцененного как безобразный.

Понятно, что формы воплощения эстетического идеала не сводятся к приведенным примерам. Искусство на протяжении своего развития вырабатало многообразные способы его выражения.

Эстетический идеал в художественном произведении существует как организующий центр, как важное идейное начало. Каждое произведение представляет собой реализацию эстетического идеала, никогда не исчерпывающую его до конца. В отдельном произведении нельзя найти эстетический идеал художника воплощенным полностью. Он всегда шире. В своем действительно полном объеме он может воплотиться лишь во всем творчестве художника, потому что каждое произведение раскрывает лишь одну грань эстетического идеала этого художника. Например, в автопортрете С. Т. Коненков создал образ вдохновенного художника-творца, художника-труженика, окрыленного светлой мечтой. Необычный поворот чуть приподнятой головы, спокойно лежащая кисть руки, устремленный вдаль зоркий по-орлиному взгляд передают высокое призвание человека. Автопортрет воспринимается как символ художника нового общества, как символ творческого труда.

Однако мы знаем и иные стороны, иные грани эстетического идеала С. Т. Коненкова. Так, в «Ладе» воплотилась лирическая грань его эстетического идеала, отразились народ-

ные представления о девичьей красоте. В других его произведениях также живут традиции русского народного искусства, вне которых С. Т. Коненков не мыслил себе ни современного человека, ни личность будущего. Знаменитый советский скульптор признавался, что его одушевляла мечта о счастье человечества. «На могиле Пришвина, — писал он, — стоит изваянная из камня «Птица Сирина». Птица Сирина в древней русской мифологии — символ счастья. Когда я думал о памятнике поэту природы, то ясно представлял себе: как каждая строчка Пришвина вечно будет дарить людям счастье».

Однако было бы неверно полагать, будто эстетический идеал существует в виде абстрактной идеи, которую художник должен проиллюстрировать картинами жизни, всячески расцветить и украсить, вдохнуть в нее живую душу. Иначе говоря, воплощение эстетического идеала не связано ни с иллюстративностью, ни с дидактичностью. Связь между явлениями жизни и эстетическим идеалом глубже и сложнее.

Эстетический идеал влияет на характер изображения действительности и находит выражение во всей структуре художественного произведения, которое представляет собой целостную систему. Поясним эту мысль.

Содержание искусства не тождественно жизненному содержанию. В основе содержания искусства лежит художественно, эстетически преобразованная действительность, эстетический же идеал выполняет роль закона и нормы, по которым идет преобразование жизни. Однако это не зна-

чит, что эстетический идеал налагается на жизненные явления. Типичность характера определяется степенью совпадения эстетического идеала художника с тем, что сама жизнь выдвигает как действительно прекрасное.

Если нет непосредственной связи между жизненным материалом и эстетическим идеалом, то есть посредствующее звено, которое выполняет функцию превращения жизненного материала в материал поэтический. Таким звеном выступают эстетические категории.

Каждый писатель, живописец, актер, скульптор, композитор воспринимает, оценивает действительность в свете тех или иных эстетических категорий (прекрасное, трагическое, комическое, возвышенное), одна из которых для группы произведений или даже для одного произведения всегда оказывается доминирующей.

Давно замечено, что основной тонус пушкинского восприятия мира — прекрасное, Гоголя и Щедрина — комическое, Лермонтова — трагическое, Л. Толстого — возвышенное. Это не означает, что Пушкин не видел в действительности трагических, комических или возвышенных черт, что Гоголь смотрел только глазами сатирика и т. д.

Так, например, в пушкинской «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье...») трагические предчувствия («Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе. Грядущего волнуемое море...») включаются в размышления о непреходящей ценности жизни («Но не хочу, о други, умирать...»), которая воспринимается как прекрасная в ее естественной закономерности. Прекрас-

ное в качестве доминирующей эстетической категории налагает свою печать и на другие шедевры пушкинской лирики последних лет — «Осень», «Вновь я посетил...»

У Гоголя в «Ревизоре» эстетический идеал воплощен «отрицательным» образом, через смех над уродливыми жизненными явлениями, преобразование которых в явления эстетические совершается по законам комического. И хотя комическое приобретает в конце пьесы трагический оттенок, доминантой творчества Гоголя является комическое. Нужно иметь также в виду, что общая для художников эстетическая доминанта вовсе не ведет к какому-то нивелированию талантов, ибо в творчестве разных художников она раскрывается по-разному.

У А. Фадеева, например, безусловно интерес к возвышенному. Таковы его молодогвардейцы. При всем разнообразии созданных Фадеевым характеров писатель неизменно поэтизирует возвышенные чувства своих героев, окружает их тонкой и светлой лирикой. Иная сторона возвышенного привлекает М. Шолохова. Возвышенное в его произведениях выявляется через драматические и даже трагические моменты истории и личной судьбы. У А. Твардовского, напротив, возвышенное выступает в окружении комического, через юмор и веселую народную шутку («Василий Теркин»).

Развитие искусства совершалось и совершается как конкретно-историческое постижение идеала в чувственной форме. Вот почему любой художественный образ в искусстве выступает как результат познания жизни и

в то же время как инструмент ее познания. Творческий метод неразрывен с эстетическими идеалами художника. Различие дарований не мешает многим художникам придерживаться одного и того же метода.

В эстетическом идеале художника сливаются воедино как содержание (высшие и осознанные эстетические потребности общества), так и метод его воплощения в искусстве (творческий метод). Так, например, центральной задачей художника в искусстве классицизма стало изображение абстрактного гражданина. Классицисты исходили из того, что реальная действительность обладает косной, несовершенной формой, что в действительности идеала нет. Идеал, с их точки зрения, — это создание творческого гения художника. Дело искусства заключается в «улучшении», исправлении природы, в «очищении» ее от всего случайного и несовершенного. Если художник хочет дать совершенную, идеальную форму отвлеченному понятию, скажем, добродетели, то он должен идеализировать жизнь, изображать ее в свете своего идеала, то есть подражать мыслимому совершенству. Там, где идеалом являлось представление о просвещенном монархе, заботившемся о благе государства, живая человеческая личность рассматривалась с точки зрения рациональной государственной, общей пользы, всевластия безличного разума.

В искусстве романтизма эстетический идеал сосредоточился, напротив, исключительно на внутренней жизни личности. В этом смысле единство обнаруживают столь разные поэты, как Жуковский и Рылеев. Оба они стре-

мились к непосредственному выражению идеала, утверждая самоценность и высокое предназначение человека. Но если для Жуковского идеалом стала мечтательная, тонкая человеческая душа, то для Рылеева идеал личности — мятежный и бунтующий герой, смело вступающий в смертельную схватку с действительностью и готовый погибнуть в этой борьбе, но не сдаться. Активность героя Жуковского направлена на самого себя, активность же героя Рылеева — на окружающую действительность, на ее преобразование в соответствии с теми целями, которые он ставит перед собой. Различия эти весьма существенны, но художественный метод один. Исходя из этого метода, художники считали, что истинная сущность человеческой жизни, подлинный идеал заключены не в действительности, от которой они отталкивались, а в самом человеке, в строе его возвышенной и устремленной к будущему души.

Действительность, по мысли романтиков, убога и жалка, она способна лишь искалечить, изуродовать человека. Романтики в своем искусстве несли протест против враждебных человеку отношений в обществе. Но если действительность не содержит в себе идеала, то, следовательно, этот искомый ими идеал лежит в душе человека. Отсюда понятно, почему в искусстве романтизма идеальный тип цельного гармонического человека предстал в образе романтического героя — титанической личности, которой свойствен безудержный максимализм желаний. Таковы герои романтических поэм и драм Байрона («Манфред», «Каин»), таков Прометей Шел-

ли, таков Демон Лермонтова, таков образ юноши в картине Брюллова «Последний день Помпеи».

Романтики утвердили в искусстве метод, который, по верному замечанию литературоведа Г. Гачева, помог им прямо соотнести человека как личность со всем человечеством в его бесконечном движении. Единство человека и мира — страстная романтическая мечта о будущем. Однако этот идеал возникал не из художественного постижения данной, конкретной действительности, а в результате игнорирования ее реальных противоречий. Рылеева, например, занимали не столько картины далекой истории или русской современности XIX века, сколько воплощение идеала, зовущего вперед. В этом — основное противоречие романтического метода, которое было «снято» последующим развитием искусства.

Реализм как художественный метод унаследовал от романтизма внимание к душе человека, к изображению внутренних переживаний личности. В реалистическом искусстве сохранилась открытая романтиками перспектива развития жизни, соотнесенность действительности с идеалом. Вместе с тем, если романтики пренебрегали исследованием реальных жизненных противоречий, непосредственно обращаясь к будущему, то реалистическое искусство, практика которого глубоко обобщена в критико-теоретических трудах революционеров-демократов, напротив, утверждало идеал, вытекающий из меняющейся, пульсирующей жизни, хотя подлинная сущность жизни была в то время искажена. Человек превращен в частного индивида, от него оторгнута его об-

щественная природа. Гоголевский майор Ковалев или Акакий Акакиевич чувствуют себя людьми лишь в том случае, если у майора Ковалева есть нос, как у всех людей, а у Акакия Акакиевича шинель, как у всех чиновников. Нет носа — нет и человека, нет шинели — нет чиновника, а следовательно, нет и человека. Нечто внешнее по отношению к человеку — шинель — вполне заменяет его самого. Естественные связи между людьми разорваны. Каждый человек видит в другом человеке чиновника, вельможу и т. д. Истинная сущность жизни, истинное призвание человека скрыты, искажены.

Как же в этом случае искусство находит идеал в жизни?

Правдиво изображая жизнь с прогрессивных позиций, художники помогают человеку познать окружающую его действительность, почувствовать причастность к большому человеческому миру, открыть в самом себе человеческое содержание. «...Истинный поэт, — писал Белинский, — на какой бы ступени художественного достоинства ни стоял, а тем более, всякий великий поэт, никогда и ничего не выдумывает, но облакает в живые формы общечеловеческое. И поэтому в создании 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».

Искусство тем самым «устраняло» для человека его собственную разорванность, давало ему ощущение слитности со всем человечеством, заставляло почувствовать более высокое призвание, чем то, которое человек реально постигал в жизни. Словом, оно вело человека к идеалу. Человек и впрямь был поражен вдруг открывшейся перед ним заманчивой перспективой новой жизни, иных отношений с обществом. И на себя он смотрел уже с новой точки зрения. Поэзия извлекалась из прозы, идеал из живой, меняющейся, реальной жизни. Идеал стал точкой зрения художника. Он вытекал из самой жизни, из исследования художником реальных отношений между человеком и обществом. Идеал, таким образом, выступает не прямо в тех или иных образах и картинах, а в отношениях, связях, рождающих нечто принципиально целостное, живое, гармоническое и прекрасное. Иными словами, идеал не вычленяется из художественного произведения непосредственно, а постигается через подтекст, через эмоциональное впечатление, остающееся после размышления над прочитанным, просмотренным, увиденным или услышанным.

Для реализма человек, история и среда стали неразделимы. Понять

человека можно лишь через уяснение его социальных связей. Но и понять среду можно лишь через человека, через то, способствует ли среда формированию истинно человеческого в человеке. Художники-реалисты от рассмотрения человека как отдельной личности пришли к пониманию человека как части социальной среды.

Критический реализм всем своим пафосом способствовал утверждению идеала, но в самой действительности возможностей для его осуществления он не видел. И поскольку художники-реалисты трезво относились к жизни, им приходилось с горечью изображать либо крушение идеалов, либо призывать на помощь мечту. В силу исторических условий они не видели в окружающей их действительности почвы для реализации эстетического идеала. Поэтому он выражался, с одной стороны, через критику общества, а с другой — через стихийный исторический оптимизм, предчувствие грядущих перемен. Отношения между этими двумя сторонами воплощения эстетического идеала часто оказывались драматическими и даже трагическими. Когда, например, Гоголь намеревался выразить свой эстетический идеал в положительных героях (Плюшкин и Чичиков должны были по замыслу писателя в третьем томе «Мертвых душ» предстать истинными героями, сосредоточившими в себе существо русского национального характера), то он опирался на убеждение, что современная ему народная жизнь содержит громадные потенциальные силы, которые могут быть воплощены в реальных типах. Неудача Гоголя (он не смог превратить ни Чичикова, ни Плюшкина в но-

сителей национального самосознания) привела его к личной трагедии.

Этот пример показывает, что было бы неверно думать, будто художники-реалисты весь пафос направляли на изображение отрицательных сторон жизни. В творчестве Толстого, Достоевского, Некрасова, Чайковского, Левитана и других художников-реалистов, если говорить лишь о русском искусстве, мы найдем немало произведений, в которых изображены прекрасные человеческие характеры и поэтические картины русской жизни. Однако они возникают не вследствие данных социально-исторических условий, а вопреки им. Критический реализм предполагает отрицание общественных условий потому, что действительность уродует человека, искажает естественные отношения между людьми, мешает проявлению добрых и прекрасных начал, заложенных в человеке.

Социалистический реализм, напротив, утверждает новую действительность, органичную для человека, отвечающую его естественным потребностям. Художник социалистического реализма ясно видит реальные тенденции жизни, которые закономерно ведут ко все более свободному расцвету человеческой личности, к новым отношениям между людьми. Характерные черты этого метода впервые выявились в творчестве пролетарского художника М. Горького. Роман «Мать» был создан в условиях враждебной писателю действительности. Но Горький, отрицая эту действительность, зорким взглядом художника увидел в ней такие стороны, которые с неизбежностью приводили к крушению ненавистой ему жизни,

нашел в ней самой таких людей, которые способны ее изменить.

В творчестве Горького мечта об освобождении человека и о его истинном развитии перестала быть эстетической утопией, потому что писатель нашел ей реальную опору в революционном движении рабочего класса и в идеях научного коммунизма.

Метод социалистического реализма раскрывает перед искусством новые художественные возможности более глубокого постижения жизни народных масс и изображения человека. Эти возможности реализуются в развитии советского искусства.

Итак, в истории искусства вырисовывается теснейшая связь между представлением о гармонической личности и его художественным выражением, между эстетическим идеалом и творческим методом.

Все сказанное не означает, что эстетический идеал и художественный метод совпадают по своему содержанию. В художественном методе закрепляются принципы отображения действительности и эстетического идеала, тогда как эстетический идеал представляет собой критерий оценки действительности. Поэтому между эстетическим идеалом и художественным методом возможны противоречия, обусловленные тем, что эстетический идеал — относительно устойчивое свойство самосознания личности, и в этом своем качестве обретает черты нормативности. Классический пример — анализ Ф. Энгельсом «Человеческой комедии» О. Бальзака. Как известно, симпатии французского писателя принадлежали аристократии и королю. Эстетический идеал Бальза-

ка не соответствовал прогрессивным тенденциям жизни. Но Бальзак был честным летописцем французского общества, и правда жизни в конце концов торжествовала: объективные закономерности развития действительности выражались в его творчестве в борении с противоречащим им идеалом. Художественный метод реализма побеждал нормативность и заданность идеальных представлений писателя. «...Его сатира, — пронизательно замечал Ф. Энгельс, — никогда не была более острой, его ирония более горькой, чем тогда, когда он заставлял действовать именно тех мужчин и женщин, которым он больше всего симпатизировал, — дворян. И единственные люди, о которых он всегда говорит с нескрываемым восхищением, это его самые ярые политические противники, республиканцы — герои монастыря Сен-Мерри, люди, которые в то время... действительно были представителями народных масс».

Несмотря на подобные противоречия, эстетический идеал не перестает быть критерием оценки действительности. Им определяется авторское отношение к миру. При этом активную роль играет художественный метод. Внутренние возможности художественного метода далеко не безразличны к правде постижения жизни. Метод воздействует и на самый эстетический идеал художника. Следуя своему идеалу, Бальзак должен был пропеть хвалебный гимн аристократам, а из-под его пера вылилась «нескончаемая элегия», полная «горькой иронии».

В каждом истинно художественном произведении, впитавшем в себя про-

грессивный эстетический идеал, всегда таится некая устремленность к желаемому, будущему.

Эта особенность искусства была глубоко обоснована Марксом, Энгельсом и Лениным. Можно сказать, что, обобщая опыт мирового искусства, марксистская философия теоретически предвосхитила появление искусства социалистического реализма.

Ф. Энгельс писал: «Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия будет достигнуто, вероятно, только в будущем...»

Ныне мы являемся свидетелями того, как в лучших произведениях советского искусства органично соединились «осознанный исторический смысл» и воспроизведение реальной действительности. Рожденное революционным движением пролетариата наше искусство по своей сути есть наиболее целостное и гуманное.

Искусство социалистического реализма открыло нового героя, несущего в себе коллективные, народные начала и растущего вместе с народом. Участвуя в революционном преобразовании мира, он одновременно является творцом своей собственной судьбы.

Наконец, искусство социалистического реализма отражает действительное сближение реального с идеальным, наблюдаемое художниками в жизни. Реальное и идеальное не противостоят друг другу, а являются сторонами одного целого. Постепенный рост сознания личности, ее духовное мужание осознается искусством как закономерный процесс единого революционного движения.

Новый мир и новое искусство

Новый человек рождался в огне революции, в грозные дни гражданской войны, в годы пятилеток и Великой Отечественной войны. В революционной борьбе, в преобразовании мира возникает действительная целостность человека и реальная общность людей.

Советское искусство, возникшее в грозные революционные годы, дало миру бессмертные художественные произведения, отразившие развитие новой социалистической действительности. Вместе с развитием действительности реализовался порождаемый ею эстетический идеал советского общества.

Новый эстетический идеал, рожденный новым миром, властно завладел сознанием художников. В лучших произведениях советских мастеров запечатлен пафос духовной свободы. В 1918 году художник А. Рылов создал картину «В голубом просторе». Казалось бы, перед нами обычный пейзаж: летят белые птицы, плывут облака, колышутся синие волны, по которым движется парусное судно. Но во всем этом ощущается какое-то особое спокойствие, какая-то удивительная свобода. Пейзажная зарисовка на наших глазах приобретает новый смысл. Как же этого достигает художник?

А. Федоров-Давыдов писал о картине А. Рылова: «Общая голубая с зеленоватым красочная гамма картины, так хорошо выражающая ее тему, строится по классическому принципу

ослабления и высветления цвета в глубину. Небо, синее наверху, держит первый план, и этому соответствует внизу темно-голубой цвет воды с зелеными тенями и белыми барашками пены. Ниже, и следовательно, глубже, небо становится голубым, а к горизонту зеленеет, приобретая справа над теплым коричневым цветом скал уже совсем бирюзовый оттенок. Фиолетовые тени на облаках и нижних плоскостях крыльев птиц хорошо передают их освещенность... Движение, начинаясь у правого края картины, идет по волнистой линии летящих белых лебедей, доходит до левого края картины, с тем чтобы через белый парусник и пятна снега на скалах возвратиться снова к правому краю, развиваясь таким образом по замкнутому овальному кольцу... Движение по овалу, не выходящее за пределы картины, переживает не столько в своей устремленности, что рождало бы драматичность, сколько в ритме подъемов и опусканий, как бы качания в воздухе, создающего эту песню о безмятежной радости и гармоничной свободе».

Пейзаж А. Рылова, не теряя самостоятельной ценности как картина природы, приобретает обобщенное звучание идеального чувства свободы, раскрепощенности человеческого духа, которое возникло у художника под воздействием революционных перемен.

Иначе передан революционный пафос в скульптуре И. Шадра «Бульжник — оружие пролетариата». Напряженная фигура рабочего символизирует драматизм освободительной борьбы.

Новый эстетический идеал во-

плотился не только в изображении современного человека или природы. Совершенно в ином свете были восприняты классические произведения мирового искусства. Событием в театральной жизни страны в 1920-е годы стала знаменитая постановка Евг. Вахтангова комедии К. Гоцци «Принцесса Турандот». В режиссуре Евг. Вахтангова ярко воплотился новый эстетический идеал. «Принцесса Турандот», — писал Г. Бояджиев, — пленительно-молодой, насыщенный светлой лирикой и изящной иронией спектакль-игра, спектакль-праздник. Самым неожиданным образом он оказался созвучным суровому времени 20-х годов. И тайна блистательного успеха этого зрелища, переполненного остроумием, поэзией и оптимизмом, была в том, что суровая и еще не завершившаяся борьба была борьбой победоносной. Революционные массы воспринимали ее именно так.

На спектакле «Принцесса Турандот» торжествовала радость жизни, жизни новой и навеки обретенной. В импровизации актеров, в легкости, безмятежности их игры были источники высвобожденной человеческой энергии, и чувство это захватывало всех потому, что оно жило в душах тысяч и тысяч зрителей, заполнявших зрительный зал. Так старая сказка Карло Гоцци, преображенная гением выдающегося режиссера и талантами молодых актеров, нашла горячий отклик в новом мире».

Вместе с новым эстетическим идеалом пришло чувство слитности человека и человечества, общественного и личного в самом человеке, ощущение многообразия жизни и богатства человеческой личности, ее переживаний.

Однако художественное выражение этого нового эстетического идеала было делом далеко не простым. Искусство социалистического реализма рождалось в трудной борьбе с откровенно контрреволюционными, с модернистскими течениями, с ложными теоретическими исканиями. В этой борьбе оно опиралось на опыт классического искусства, на творчество М. Горького, зачинателя социалистического реализма. Горький в романе «Мать» указал реальный путь искусству нового общества. Опыт Горького многому научил советское искусство. А. В. Луначарский отмечал, что в Горьком пролетариат впервые осознал себя художественно, как философски и политически он осознал себя в Марксе, Энгельсе, Ленине.

В целом советское искусство следовало горьковским традициям, хотя и не все художники сразу поняли истинный смысл происходящих вокруг них событий. Иногда революция изображалась в их произведениях как стихийная, неорганизованная сила, подчиняющая себе волю человека. Иногда же новый человек, рожденный революцией, изображался как человек, лишенный подлинно человеческих страстей, отторгнутый от «грешной» земли. Насколько распространены были такие представления, можно судить хотя бы по тому, что выдающийся советский писатель А. Толстой, вернувшийся из эмиграции и не сумевший еще глубоко понять новую советскую действительность, воспринимал народившийся новый тип человека как «ледяную маску, глядящую пощады не знающими глазами поверх суеты — на высокую цель».

Впоследствии А. Толстой создал живые, полнокровные характеры, которые бесконечно далеки от схематизма и упрощения. Но менее талантливым художникам потребовалось больше времени, чтобы освободиться от ошибочных взглядов.

Одно время в искусстве революционер, участник гражданской войны, изображался непременно в кожаной куртке. Внешность героя заслоняла сущность природы бойца. Не случайно А. Фадеев, вопреки всем бытовавшим тогда рецептам, намеренно показал Левинсона внешне невзрачным, негероическим что ли, но внутренне глубоким, волевым, добрым, мужественным, выявив тем самым истинную героичность характера, которая заключена не во внешних броских приметах, а в глубине человеческой души. Искусство постепенно приходило к многомерному всестороннему постижению новой человеческой личности.

Очень важным событием на этом пути был спектакль МХАТа «Бронепоезд 14—69» Вс. Иванова. Искания режиссеров и актеров были направлены на воплощение реального человеческого характера. Н. Хмелев, игравший Пеклеванова, вспоминал впоследствии: «В «Бронепоезде» Вс. Иванова я выступил в роли председателя революционного комитета Пеклеванова. Я делал эту роль в те годы, когда большевики на сцене еще не появлялись иначе, как в кожаной куртке.

В моем распоряжении были две короткие сцены, скупы, но глубоко написанные Вс. Ивановым, — в них нужно было показать революционера... С образа была снята всякая декламационность. Пеклеванов скромно появ-

лялся на сцене, говорил тихим голосом, он был близорук... но за его внешней необщительностью скрывались большой ум, сосредоточенность... Все это оказалось намного убедительнее театрального героизма и декламации». После просмотра спектакля М. Горький назвал Н. Хмелева «великим артистом».

Как видим, героический характер в искусстве получал многообразное освещение. От внешних примет «героического», от некоей маски, скрывавшей человека, искусство упорно пробивалось к его истинной сущности.

Глубинный смысл революционной романтики осознавался лишь самыми крупными художниками, которые понимали, что за внешней романтикой скрыта подлинная романтика, рождаемая самой действительностью. Эта романтика революционной борьбы заключалась в приобщении масс к активному героическому строительству мирной жизни. Изменившаяся действительность выдвинула нового героя. Вместе с тем все более усложнялось изображение характера человека.

Одним из самых ярких героических образов был созданный Н. Островским Павка Корчагин, оказавший огромное воздействие на многие поколения. В Корчагине впечатляет прежде всего цельность героической природы. Высокая самоотверженность, сильно развитое чувство долга, умение, стиснув зубы, преодолевать препятствия сделали его как бы реальным современником не одного поколения советских людей.

Корчагин и его сверстники «врубили», пользуясь словами поэта:

В скрижали Родины Советов...

.

свой идеал, свои приметы, свои духовные черты.

Все существо Павла поглощено идеей революции, строительства нового общества. Эта идея сделала его целостным человеком. Она вытеснила в нем все побочное, что могло бы ему помешать в борьбе. Рядом с этой великой идеей обыкновенная жизнь казалась чем-то недостаточным, чем-то неистинным. Идея придала Павлу внутреннюю собранность, внутреннюю монолитность. Она выступила как высший закон, как высший долг, которому подчинена его глубокая натура.

Роман Н. Островского «Как закалялась сталь» был создан в тот период развития советского искусства, когда изображение героизма рукопашной схватки сменялось поэтизацией героизма буден. Советское искусство от революционной символики, космической отвлеченности, характерной, например, для поэтов «Кузницы», уже обратилось к раскрытию внутреннего мира нового человека.

В романе Н. Островского перед нами предстал живой, реальный человек, сложившийся в годы гражданской войны. Внутренний мир этого человека заключал в себе особенности и черты, свойственные людям первых революционных лет. Идеал прекрасного выступал в те годы в такой целостной личности, для которой всеобщее не было еще органически связано с личным, индивидуальным. Вот почему столь характерны для человека тех лет аскетизм, самоотрешенность, отказ от наслаждения красотой и т. п. Естественно, что это было преодолено не сразу и в последующие годы.

Да, идея заполонила весь душевный мир Павла, сделала его целостным, монолитным человеком, но внутрь этого мира не допускались простые человеческие чувства.

Павел отвергает любовь Тони Гумановой из-за идейных соображений. Он связывает свою жизнь с Таей Кюцам. По меткому наблюдению Л. Аннинского, Тая «явилась ему в конце жизни, когда израненный, разбитый, слепнувший, он искал уже только друга: Корчагин сдался чувству тогда, когда оно уже не могло помешать этой высокой дружбе, когда любовь уже не грозила взрывом неуправляемой плоти, когда самая плоть эта была все равно уже окончательно побеждена в нем его волей. Эта любовь, была, как гавань». Разум Корчагина все время боролся с его интимными, природными чувствами, которые существовали как бы отдельно от его гражданских, общественных чувств.

Это было свойственно не только Корчагину, но и молодежи более позднего времени. Против этого явления выступил Маяковский, отстаивая в поэмах (например, «Про это») и в стихотворениях идеал человека, целостного не только в общественной, но и в личной жизни.

Павел и сам чувствует что-то неладное, перед его взором постоянно возникает некое видение, мечта, идеальный образ. Он вспоминает о Рите Устинович. Но, расставаясь с нею, он сказал когда-то полные горечи волевые слова: «Все же у меня несравненно остается больше, чем я только что потерял». Да, у него осталось «больше», но ведь и меньше, чем могло бы быть. Вот этот-то налет

аскетизма постепенно и трудно изжи-
вался из сознания революционера-ро-
мантика.

Кстати, с аскетизмом связано пред-
ставление о жертвенности, о само-
ограничении. Оно выступает не толь-
ко у Корчагина, но и у Нагульнова.
Но если Н. Островский поэтизирует
аскетизм, то М. Шолохов внутренне
протестует против него, ибо цельность
достигалась здесь не за счет полноты
проявления человеческой сущности,
а в результате отторженности при-
родных свойств.

Тогда же возникло иное — более
сложное и более реальное представ-
ление о новом герое и о новом эсте-
тическом идеале. В произведениях
В. Маяковского, М. Шолохова, Л. Ле-
онова, В. Мухиной, С. Коненкова, С. Ге-
расимова, С. Прокофьева, Д. Шоста-
ковича возник идеал подлинно чело-
веческой целостности, который ут-
верждался в острой борьбе с ограни-
ченными представлениями о сложном
типе современного человека.

Насколько изменилось наше пред-
ставление о гармоническом человеке,
мы можем судить хотя бы по поэме
Я. Смелякова «Строгая любовь». Ав-
тор, переживший былые увлечения
юности, с любовью и юмором описы-
вает характеры молодых людей 30-х
годов, для которых аскетизм чувств
был признаком настоящего нового че-
ловека:

В клубах города и села,
а тем более в нашей школе
красота в годы те была
вроде как под сомнением, что ли.

Ну не то, чтобы класть запрет,
но в душе мы решили смело,
что на стройке железных лет
ненадежное это дело.

Не по-ханжески, а всерьез
тяготясь красотой досадной,
волны темных своих волос
ты обрезала беспощадно.

И взяла себе, как протест,
вместе с кожанкою короткой
громкий голос, широкий жест
и решительную походку.

В интимных переживаниях молодые
строители первых пятилеток не виде-
ли ничего высокого. Они словно бы
«стыдились» женственности, красоты,
любви, семейного счастья.

Максимализм общественных стрем-
лений вступал в противоречие с ес-
тественными человеческими потреб-
ностями. Мировая революция, не-
медленный боевой подвиг мыслились
как идеальная желанная цель. Только
с ней молодежь связывала героинку и
романтику. Каждодневное будничное
дело воспринималось ею как мелкое,
скучное, неинтересное, лишенное
подлинно героического. Смеляков-
ский Яшка, например, испытывал пре-
зрение к делам обыденным и малым:
«по флагам и подвигам он тосковал».

Вместе с «обыденным и малым»
неумолимо отрицался «старый быт».
Точнее было бы сказать, что максима-
лизм стремлений рождал максима-
лизм отрицания, непримиримость не
только к старому быту, но и к быту
вообще. Социалистический быт толь-
ко-только создавался, и часто для мо-
лодых рабочих это была несуществен-
ная, нестоящая внимания мелочь:

...В те дни строительства и быта,
вопросы все решая жестко,
мы отрицали старый быт
с категоричностью подростков.

Тебе служили, комсомол,
в начале первой пятилетки
простая койка, голый стол,
нагие доски табуретки.

Убогий примус на двоих,
катушка ниток, да иголка,
да два десятка строгих книг,
прибитая гвоздями полка.

А в дни пирушки и гостей,
в час колбасы и винегрета,
взамен крахмальных скатертей
шли комсомольские газеты.

Никаких иных чувств, кроме дружбы и ненависти, не признавалось. Любовь считалась, по неписаным моральным законам, никчемной забавой, и люди, испытывающие ее, переживали «гражданский стыд», ибо они будто бы «изменяли» своему великому времени:

Она не пыталась никак разобраться
ни в чувствах его,
ни в порывах своих —
как будто есть ненависть только
и братство
и нет на земле отношений иных.

Многообразие чувств не включалось в представление о прекрасном человеке.

Максимализм общественных стремлений и подавление стремлений личных, естественных, природных — вот те реальные противоречия общественного эстетического идеала, которые постепенно преодолевались. Дальнейший рост общественного сознания выразился в том, что в человеке все более органично сочетались личное и общественное, взаимно проникая друг в друга. Наивный аскетизм перестал быть нормой поведения человека. Вот почему в той же «Строгой любви» поэт с лукавой улыбкой, с полным сознанием былых «заблуждений», в свете открывшегося ему нового знания обращается к «юному брату»:

Мы заблуждались, юный брат,
в своем наивном аскетизме,
и вскоре наш неверный взгляд
был опровергнут ходом жизни.

Историческая ограниченность предшествующего эстетического идеала была диалектически «снята». Значит ли это, что наше сегодняшнее представление о человеке вовсе не включает прежних представлений о нем, бытовавших, например, в 30-годы? Думать так было бы неверно. Как бы ни обогащался эстетический идеал советского общества, какими бы новыми чертами ни характеризовалось наше сегодняшнее представление о человеке, закрепленное в искусстве, животворные соки нашего героического начала будут вечно питать социалистический реализм.

Советское искусство обратилось к сложным историческим и человеческим конфликтам. Оно выявило в них такие тенденции, которые неизбежно ведут к победе красоты над безобразием, нравственности над пошлостью, человечности над бесчеловечностью, добра над злом.

Эстетический идеал в реалистическом искусстве воплощается не в однолинейных «идеальных героях», а в полнокровных образах реальных людей.

Художник изображает жизнь в свете сложившегося на основе ее изучения представления о прекрасном, которое в художественном произведении выступает прежде всего как определенный тип человеческого поведения. На этом и основано воздействие искусства на человека, ибо в поступках положительного героя всегда раскрывается конкретный путь к достижению идеала. Чем выше та-

лант художника, тем яснее, определеннее его представление о прекрасном, словом, чем богаче, шире и многообразнее его эстетический идеал, тем значительнее образы положительных героев, созданные им, тем глубже и сильнее их эмоциональное воздействие.

В значительной мере эстетический идеал нашего общества на разных этапах его развития воплотился в положительных героях советского искусства. Каждое время приносит что-то новое, обогащает наше представление о человеке. И это представление никогда не может быть исчерпано созданием какого-то идеального образа, потому что неисчерпаема и бесконечна сама жизнь.

Советское искусство с честью утверждает героический характер, проявившийся не только в суровые годы войны, но и в мирное время. Героический характер советского человека не претендует на исключительность, хотя в силу некоторых условий он может стать исключительным. Но это не ведет его к духовному отрыву от народной массы. Герой М. Шолохова Андрей Соколов из рассказа «Судьба человека» попал в обстоятельства исключительные по своему трагизму. Но народные начала, высокие нравственные качества советского человека помогли Соколову преодолеть тяжкие испытания, выпавшие на его долю.

Вот другой пример: ну что, казалось бы, героического в трубаче, которого сыграл Ролан Быков в кинофильме «Звонят, откройте дверь!». Будничное — вот сфера проявления этого «тихого» героя, характер которого особенно ярко раскрылся во

встрече ветеранов пионерского движения с юным поколением.

Подчеркнуто скромно, внешне неярко и герой фильма Ежова и Чухрая «Баллада о солдате». Но какая внутренняя сила запечатлена в нем! В знаменитом эпизоде, когда Алеша подбивает вражеский танк, перед нами зрительно разворачивается целая гамма чувств: от ужаса и страха до торжества победы над своей собственной слабостью. А улыбка, скользнувшая по Алешиному лицу, придала всему его облику оттенок «домашности», ласковой поэтичности, подчеркнувшей его воскресшую естественную человечность. И хотя Алеше в кинофильме суждено погибнуть, он принимает смерть не в страхе и ужасе, а мужественно и просто.

Так, в поэтическом образе юноши-солдата раскрывается перед нами и утверждается в его вечном торжестве идеал чистоты, честности, добра и справедливости. Словом, перед нами предстают близкие каждому истины. Но то эстетическое переживание, которое мы испытываем при явлении прекрасного, всякий раз по-особому неповторимо.

Советское искусство в лучших своих художественных созданиях образами положительных героев закрепляет идеалы народа о прекрасном человеке. Оно утверждает положительным героем человека большой души и щедрого сердца, бесконечно преданного народу и идеям коммунизма.

Особенно ярко, выразительно черты современного героя выявились в художественных произведениях на «производственную тему». И как отмечалось на XXV съезде КПСС, —

«ныне эта тема обрела подлинно художественную форму. Вместе с литературными или сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий».

Герой социалистического искусства сохраняет и несет в себе способность к неограниченному развитию духовного начала, своих человеческих свойств. Там же, где герой выступает самоудовлетворенным, или по крайней мере мы чувствуем, что он достиг некоей точки, после которой развитие его становится сомнительным, мы невольно чувствуем фальшь и ограниченность. В этой связи важно отметить, что всякий действительно художественно законченный образ противостоит такому герою, ибо художественная законченность дает нам возможность увидеть перспективу развития характера, хотя бы герой и пал в суровой борьбе.

Особенность нашего сегодняшнего художественного развития заключается в том, что художники пристальнее всматриваются в глубинные процессы жизни, проявляют большее внимание к внутреннему миру личности, к психологическому ее раскрытию. Общим для разных художников оказывается обостренный интерес к нравственным мотивам поведения и деятельности людей. «Заслуга наших писателей, художников в том, что они стремятся поддерживать лучшие качества человека — его принципиаль-

ность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности», — говорилось на XXV съезде КПСС.

Этими чертами отмечены повести В. Распутина, пьесы А. Вампилова и других советских писателей. Не менее значителен и тот философский масштаб, угол зрения, с каким художники подходят к осмыслению действительности и места человека в ней. Постановка «вечных» проблем бытия нередко сочетается с повышенной требовательностью к человеку, с эттизацией личности.

Большим событием, например, в литературе явилась книга стихов литовского поэта Э. Межелайтиса «Человек», в которой радостный гимн могуществу человека сочетается с раздумьем о грядущих судьбах всего человечества. Э. Межелайтис смело сопоставляет разные планы. Человек предстает в его стихах и во внешнем своем портрете, и во внутренних движениях души. Поэт перемежает описание интимного мира с большими событиями человеческих судеб. Человек — центр Вселенной, центр мироздания. И все, что принадлежит ему, — духовно. Человек одновременно и океан, и капля. Все в мире существует для человека, и все в мире своим творчеством одухотворяет человек. Он бессмертен, он живет во всем, и все живет в нем:

Я — частица матери-земли,
разойдусь по руслам и по веткам,
и опять восстану из золы
молодым, пружинистым побегом.

Раздумье о высоком назначении человека венчается мыслью о братстве. Человек — царь природы, и Вселен-

ная нужна ему не разделенной какими-то перегородками, а вся, целостная, живая, «как сердце, распахнутое настежь».

Романтический пафос Э. Межелайтиса, как и романтическая устремленность советского искусства, не есть нечто внешнее по отношению к социалистическому реализму. Напротив, романтика внутренне присуща ему, поскольку в социалистическом искусстве она вырастает из познания закономерностей настоящего и окрашивает их эмоционально в «цвет» грядущего. Единый романтический пафос пронизывает и настоящее, и будущее. Эта романтика вытекает из самого существа социалистической действительности и находит выражение в активном характере современника, в авторской оценке отображаемых явлений.

Советское искусство дало образы большого масштаба и большой художественной силы. Лучших героев современности отличает преданность делу революции, активное волевое начало, любовь к людям. Не абстрактная любовь вообще, а любовь реальная, сознательная, деятельная, вмещающая ненависть ко всему, что противно человеческой природе, враждебно человеку.

Наш герой, кем бы он ни был по своей профессии, — демократ по духу. Он кровно связан с народом, в его душе живет народное начало. Мир простого человека, глубоко интересовавший русское искусство еще в XIX веке, открывается нам в новом своем неисчерпаемом содержании, которое обусловлено сознательным участием широких народных масс в коммунистическом строительстве.

Советское искусство, поэтизируя человека, не ограничивается изображением только героического характера и не замыкается в сфере только героического, потому что жизнь, которую оно отражает, неисчерпаема и многокрасочна. Воплощение социалистического эстетического идеала в искусстве предполагает богатство творческих индивидуальностей, ибо выразить всю гамму человеческих чувств, все духовное богатство строящего новый мир человека могут лишь художники больших и разнообразных дарований. Можно сказать, что нашему искусству доступно воплощение и героизма человека, и комических сторон жизни, и напряженных драматических конфликтов, и резкое сатирическое обличение, и лирическая взволнованность, и щемлящая грусть, и высокая трагедия, и романтический пафос, и возвышенное стремление к духовности.

В творчестве М. Сарьяна, например, нас привлекает богатство меняющихся красок, многоцветный, солнечный мир. В контрастных сопоставлениях звучных, насыщенных цветов, характерных для полотен М. Сарьяна, раскрывается перед нами природа Армени, одухотворенная мыслью художника о величии мироздания, о сказочной красоте дарованного людям мира, гармоничного и прекрасного. И люди, изображенные на его полотнах, естественно вписываются в пейзажи. Природа своим величием и богатством не подавляет человека, а как бы раскрывает перед ним свою «душу». Она словно бы создана для человека, для его самоутверждения в этом многокрасочном мире.

«В цикле «Моя родина», — писал

А. Каменский, — масштабность размышлений и чувств художника потребовали для своего воплощения огромного пространственного размаха — перед нами в разных аспектах предстает весь край, все повседневное течение его жизни». Немалую роль для выражения эстетического идеала Сарьяна играет необычная перспектива в его полотнах. Идущая сверху вниз, она требует от нас воображения, фантазии. Велико и значение цвета, передающего чувство радости. Недаром у Сарьяна преобладает солнечный цвет, являющийся, по меткому определению того же исследователя, «вечной материей мира».

Иной характер дарования у П. Корина. Ему свойственно постижение драматического, подчас трагедийного начала. Не случайно он часто обращается к истории, к поворотным ее моментам, к изображению людей мужественных, волевых. В портрете С. Коненкова он передал нам неистовство, одержимость, вдохновенность художника. Эту устремленность к новым свершениям, эту пророческую силу Корину удалось изобразить необычайно выразительно и впечатляюще.

Реализация эстетических идеалов в искусстве осуществляется по-разному. «Биение своего сердца» художники передают и через прямое вмешательство в судьбы героев, события, и через картины жизни путем предельного «снятия» своего личного к ним отношения. М. Шолохов в «Тихом Доне» в потрясающей сцене гибели Аксиньи непосредственно не выражает собственных эмоций, но это не значит, что мы не чувствуем его боли, его отношения. Они для нас

явлены в самой ткани художественного повествования, в точных и тонких описаниях душевного состояния Григория.

«Хоронил он свою Аксинью при ярком утреннем свете. Уже в могиле он крестом сложил на груди ее мертвенно побелевшие смуглые руки, головным платком прикрыл лицо, чтобы земля не засыпала ее полуоткрытые, неподвижно устремленные в небо и уже начавшие тускнеть глаза. Он попрощался с нею, твердо веря в то, что расстанутся они ненадолго...

Ладонями старательно примял на могильном холмике влажную желтую глину и долго стоял на коленях возле могилы, склонив голову, тихо покачиваясь.

Теперь ему незачем было торопиться. Все было кончено.

В дымной мгле суховея встало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. Словно пробудившись от тяжелого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца.

Совершенно иная тенденция видится в лирическом дневнике Ольги Берггольц, в произведениях Ю. Смугла, В. Солоухина: прямая оценка событий входит в самую художественную ткань их произведений.

Эстетический идеал утверждается многообразно, он выражается во всей образной структуре художественного произведения.

Когда мы слушаем, например, Седьмую симфонию Д. Шостаковича, нами овладевают воспоминания об Отечественной войне, о блокаде Ле-

нинграда, о том, что пережил тогда каждый из нас. Мы узнаем в музыке Шостаковича свои истинные чувства. Не только потому истинные, что они были нами действительно пережиты, но и потому, что в них заключено наше отношение к происходившим событиям, и в нем мы узнаем нашу ненависть к фашизму, нашу любовь к светлomu и радостному, веру в торжество будущего счастья, которое утверждается в борьбе.

Точно так же в скульптуре «Рабочий и колхозница» В. Мухиной чувственное выражение порыва, преобразившего лица, фигуры людей, которые стали символами молодости нашей страны, кажется нам прекрасным. Эту гармоничность человеческого выражения чувств мы воспринимаем как прекрасное. Иными словами, нам кажется прекрасным не то или иное нравственное чувство, а гармония его внешнего преобразования, не тождественная самим чувствам, но возникающая на их основе.

Конечно, вовсе не обязательно, чтобы эстетический идеал художника непременно воплощался в героическом характере, в положительном герое. Вместе с тем самая реальная жизнь в силу общей закономерности нашего общественного развития неизбежно формирует положительного героя. Вот почему изображение положительного героя, героического характера — субъективная прихоть того или иного художника, а объективная необходимость, ибо такова социалистическая действительность, таковы обстоятельства нашей жизни, что они способствуют появлению массового героизма, героизма обыкновенных людей, подобных трубочу из кинофиль-

ма «Звонят, откройте дверь!» или коммунисту Губанову.

Эстетический идеал и художественная правда

Советское искусство в борьбе за правдивое художественное изображение современности, целостного, гармонического человека шаг за шагом преодолевало схематизм, упрощенчество, однозначность в изображении характера советского человека. Была отброшена «теория бесконфликтности», принявшая поверхность вещей за некий идеал. Мы были свидетелями литературной полемики об «идеальном герое», обнаружившей и реальных защитников такого героя, и убедительно им возражавших противников. Творческие споры, возникающие в искусстве, выявляют главную цель — правдивое, художественно совершенное изображение характера нашего современника и реальной действительности. Нам ни к чему приукрашивать жизнь — она достаточно богата и многообразна, и ее движение закономерно ведет к всестороннему развитию личности, к установлению гармонических отношений между человеком и обществом. Ощущение реальности идеала пронизывает и большой мир человека — его общественные интересы, — и «малый дом» личного, интимного быта.

Однако не всем художникам удается точно и психологически правдиво слить реальное и идеальное, действительность и мечту, жизнь и романтику. Диалектика эта столь слож-

на, что на ней следует остановиться подробнее.

Как соотносятся между собой эстетический идеал и художественная правда, правда жизни и правда искусства, правда факта и правда времени? Иногда говорят, что метод социалистического реализма отличается от других творческих методов изображением перспективы жизни, что «ему присуще отображение жизни в ее развитии. В таком понимании перспектива жизни свойственна не только искусству социалистического реализма, но и романтизму, и критическому реализму. Искусство никогда не утрачивало перспективы, ибо это привело бы к утрате эстетического идеала. Без ощущения развития жизни нет искусства. Очевидно, речь идет о том, что метод социалистического реализма открывает перед художниками наибольшие возможности для изображения того, какой должна быть жизнь. И это действительно так. Однако такое изображение в искусстве весьма специфично. Здесь сразу же возникает трудность.

Художник может непосредственно нарисовать лишь те картины жизни, которые уже существуют, он может выразить лишь те стороны жизни, которые уже обозначились. Нельзя потребовать от художника, чтобы он изобразил данный социально-психологический тип или данное жизненное явление, какими они будут, допустим, лет через двадцать или просто в отдаленном от нас будущем. Речь, разумеется, не идет о таком своеобразном жанре, как фантастика, специфика которой и заключается в художественном конструировании будущего человеческого общества и бу-

душих отношений между людьми на основе их сегодняшнего реального бытия. Как же понимать в таком случае часто звучащее сейчас требование, обращенное к искусству, показать жизнь не только ту, которая есть, но и ту, которая может и должна быть? Нет сомнения, что этот вопрос имеет прямое отношение к воплощению эстетического идеала в искусстве.

Итак, художник, если он подлинный художник-реалист, не может изобразить будущее в зримых, конкретных формах, придать ему чувственный, наглядный вид.

Изображение жизни в искусстве есть одновременно и эстетическая оценка. Поэтому изображение настоящего есть одновременно его проверка на жизненность в будущем. Художник может изобразить только настоящее, а не какие-то «будущие факты», он может выразить не какие-то «будущие чувства», но свое чувство будущего. В подлинно художественном произведении совмещаются в единое целое настоящее и будущее, сущее и должное, видимое и подразумеваемое, реальное и идеальное. И если, скажем, сегодняшняя жизнь изображена в фиксированных поэтических картинах, в образах социальных и психологически реальных, конкретно-чувственных, то жизнь которая может и должна быть, угадывается через оценку, тоже реальную и тоже конкретную.

И здесь снова на помощь приходит опыт М. Горького. В романе «Мать» писатель не нарисовал перед нами картины будущего общества, которое возникает после победы пролетариата. В нем также нет изображения са-

мой этой победы. Однако мы справедливо утверждаем, что Горький показал жизнь в ее революционном развитии. Писатель не преподнес нам будущее разрешение общественных противоречий в зримых, наглядных формах, он не нарушил исторической перспективы. Его эстетический идеал утверждался через раскрытие реальных исторических конфликтов. В настоящем Горький увидел те элементы, которые с неизбежностью разовьются и обозначат разрешение жизненного конфликта. И хотя сам исход общественных противоречий им не изображен, мы чувствуем, что эстетический идеал Горького осуществим, что он реален. Это чувство вселяется в нас благодаря той оценке революционного дела пролетариев, которая выражается во всей атмосфере романа. Будущее возникает как праздничное чувство высвобождения человека из-под гнетущих жизненных обстоятельств. Это чувство — не стихийный оптимизм и не утопическая мечта. Оно жизненно и реально в самой своей основе, потому что Горький сумел глубоко проникнуть в противоречия жизни и показать действительную перспективу их разрешения в свете социалистического эстетического идеала. Так возникает закономерная «связь времен» — настоящего и будущего.

Суть наших рассуждений сводится, таким образом, к тому, что изображение настоящего неминуемо ведет к высвечиванию в нем будущего, что утверждаемое художником в настоящем воспринимается им как истинное и в будущем. Иначе говоря, только на почве настоящего может передать

свой эстетический идеал художник-реалист.

Желаемое и исторически возможное выступает в социалистическом реализме как исторически необходимое. А это определяется тем, что художник, вооруженный самым передовым мировоззрением, сознательно отличает исторически прогрессивное от исторически обреченного.

Разумеется, и в искусстве социалистического реализма все зависит от таланта художника, но сам метод предоставляет всем художникам равные и максимально плодотворные в наше время творческие возможности.

В искусстве социалистического реализма, в его наиболее значительных художественных произведениях, заметно стремление к яркому запечатлению конкретной исторической необходимости. Это не значит, что художник должен изобразить в своем произведении разрешение общественно-исторических конфликтов настоящего в будущем. Еще Ф. Энгельс протестовал против такого упрощенного подхода. Утопические мечтания чужды социалистическому реализму. Художник социалистического реализма не порывает с реальностью. Он утверждает новое в жизни, как закономерное, исторически необходимое, и весь свой талант направляет на это утверждение. Он прослеживает в действительности те «элементы», из которых вырастает будущий строй. Искусство становится все более аналитическим. Вера, надежда, мечта предстают не утешительными и трогательными иллюзиями. Они основываются в конечном итоге на точном знании:

Я знаю —
 город
 будет,
я знаю —
 саду
 цвеств,
когда
 такие
 люди
в стране
 советской
 есть!

Но это знание должно предстать в чувственно-конкретных формах. Если внимательно посмотреть, скажем, на скульптуру В. Мухиной «Рабочий и колхозница», то сразу бросается в глаза могучая поступь, единый порыв героев. Они как бы устремлены вперед и ввысь. Высоко поднятые Серп и Молот символизируют героический трудовой подвиг. «...И мы слышим, — записал Р. Роллан в книге отзывов выставки, — как из их груди льется героический гимн, который зовет народы к свободе, к единству и поведет их к победе».

В зримых формах скульптор передала наиболее существенное — единство свободных людей, готовых к трудовым подвигам. Вот эти чувства новых людей В. Мухина утвердила как уже возникшие, как реальные, составляющие основу будущего человеческого единения и братства.

То, что идеал В. Мухиной о единстве и братстве людей был жизненным, мы убеждаемся на каждом шагу.

Не так давно на наших экранах демонстрировался кинофильм «Белорусский вокзал», герои которого — слесарь Приходько (Е. Леонов), директор завода Харламов (А. Глазырин), журналист Кирюшин (В. Сафонов), бухгалтер Дубинский (А. Папа-

нов) — остро ощущали солдатскую дружбу во время кровопролитной войны. Но вот настали мирные дни, и все они разошлись, занятые каждый своими заботами, интересами и даже общий разговор поначалу как-то не получался. А между тем любовью из них в отдельности — неплохой производственник и гражданин. Случайной ли была их военная дружба, их человеческая общность или закономерной, объективно обусловленной нашими общественными отношениями? Заслуга создателей фильма и заключается в том, что они смогли показать, как постепенно вырисовывается единство духовных интересов, мыслей, чувств, убеждений разных и очень непохожих друг на друга людей. Не только смертельная опасность, нависшая над Родиной, сплотила их, но прежде всего новые социалистические отношения, вошедшие в плоть и кровь советского человека. И эта знаменитая сцена из фильма, где бывшие солдаты рыдают, уткнувшись в плечо друг другу, есть и сознание того, что их дружба скреплена кровью, и горькое чувство от казавшейся навсегда ушедшей душевной близости, и счастье вновь обретенного товарищества. Нет, единение этих людей — не временно, не преходяще. Оно — реальный закон нашей жизни, подмеченный зорким глазом художника и утвержденный им на экране.

Нетрудно заметить, что диалектика настоящего и будущего в искусстве связана с категорией правды. Как соотносятся между собой правда факта и правда времени? Дело в том, что данное время надо осмыслить с точки зрения движения, развития, со-

отношения конкретных фактов, а факт — с точки зрения конкретно-исторического периода. Иначе говоря, мы опять приходим к известному марксистскому положению о рассмотрении действительности в ее конкретно-историческом развитии. Что же касается отдельного произведения искусства, то из всего многообразия фактов действительности оно вбирает в себя именно те, которые нужны художнику для изображения определенного пласта жизни, оставляя в стороне другие.

Отображения всего многообразия действительности мы вправе требовать от искусства в целом, а никак не от отдельного художественного произведения. Но что же тогда реально означает требование изображать жизнь в свете правды времени, а не правды отдельного факта?

Нельзя сказать, чтобы эти вопросы были новыми, каждая эпоха вновь и вновь выдвигает их. Возьмем хотя бы тему художественного произведения. Значит ли, что искусству следует заниматься лишь темами «генеральными», характеризующими тот или иной момент? А как быть с так называемыми «нетипичными темами»? Пригодны ли они для характеристики момента?

Скажем, в конце XIX — начале XX века Россия встала на путь капиталистической промышленной индустриализации. Следовательно, главной фигурой того исторического момента стал промышленный рабочий, а центральной темой — изображение жизни рабочих. Может ли в таком случае Чехов с его героями-интеллигентами, мещанами считаться выразителем данного исторического момента, или

темы, затронутые в его художественных произведениях, нехарактерны, нетипичны для русской жизни той поры? Не является ли изображение Чеховым столь «нетипичных» сторон русской жизни искажением действительности? Самая постановка таких вопросов, как только они будут связаны с конкретным произведением искусства прошлого или с творчеством крупнейших художников, покажется неверной.

Было бы также неверно отрицать роль темы в искусстве, которая в известной мере обуславливает и самый характер эстетического отношения художника к жизни. Однако актуальность художественного произведения и его эстетическая ценность определяются не темой, которая не может служить основой для оценки искусства, а художественно совершенным отображением жизни. И здесь, конечно, очень важен тот угол зрения, который художественно закрепляется в эстетической оценке отображенного пласта жизни.

Правдивость художественного произведения определяется степенью совпадения, мерой сближения эстетического идеала художника с прекрасным в жизни. Красота реальной действительности тогда получает новое значение в произведении, когда возникает гармония между отображением красоты и ее оценкой художником. И вот сама эта гармония выступает как прекрасное. Мы восхищаемся представшим перед нами совершенством, потому что реальная красота не противоречит тем ее возможностям, которые были угаданы художником с высоты его эстетического идеала.

В пьесе А. Володина «Фабричная

девчонка» возникла любопытная драматическая ситуация. Секретарь комитета комсомола Бабичев предложил лучшему комсоргу Леле написать статью «Нам стыдно за подругу». Леля отказывается: она, мол, и писать-то не умеет, да и не знает, о чем конкретно она могла бы написать статью. Но Бабичев настаивает: в первых, в редакции поправят, если что не так, а во-вторых, объект для личного негодования подобрать нетрудно. Дело не в каком-то конкретном человеке, а в общем смысле мероприятия, которое должно оказать большую помощь в воспитании молодежи.

Леля в конце концов соглашается, она вообще нравственно уступчива. Так возникает туго завязанный психологический узел, в котором пренебрежение правдой конкретного факта мотивируется якобы пользой общего дела. Эта коллизия, во многих вариантах исследованная в современном советском искусстве, вполне может быть применима к соотношению правды факта и правды эпохи, отображаемым в искусстве. Именно потому, что правда эпохи живет в каждом факте социалистической действительности. Правда эпохи, освещенная, как прожектором, эстетическим идеалом художника, существует не абстрактно, не отвлекаясь от самих фактов. Больше того, чем теснее, органичнее слияние правды эпохи и правды факта, тем достовернее, художественно убедительнее отображенная в произведении картина жизни.

Вспомним, например, замечательный фильм «Коммунист». Всем памятен эпизод, когда Василий Губанов, которого играл Е. Урбанский, неисто-

во, не щадя себя, перевозмогая усталость, рубит и валит деревья, чтобы, наконец, оживить мертвый паровоз и привести долгожданный хлеб голодающим. Что нас волнует в этой сцене? Высокий нравственный порыв коммуниста Губанова в органичном единстве с фактом жизни. Здесь и сам конкретный факт становится в высшей степени одухотворенным, приобретает значение правды эпохи. С другой стороны, эта правда предстает во всей прелести, во всей достоверности, во всем чувственном блеске жизненного эпизода. И только потому, что мы поверили в правду единичного факта, мы ощутили подлинность, истинность глубокой мысли создателей фильма, а Василий Губанов стал нам близок.

С этой точки зрения всякое деление правды на «большую» и «малую» не выдерживает никакой серьезной критики. Противопоставление существует не между двумя «правдами», а между правдой и ложью. Каждый же художник-реалист раскрывает в своих произведениях (речь идет о подлинном искусстве) разные грани жизни и, следовательно, разные стороны единой жизненной правды.

Могут возразить, что правда жизни и правда искусства не одно и то же. Да, это так. Картина жизни в искусстве предстает в своем обобщенном значении, которого бывает лишен единственный жизненный факт, хотя сам по себе он не изолирован от других фактов. Вот эта-то связанность фактов жизни и позволяет художнику подсмотреть, осознать, отобразить их соотношение и реальное значение каждого из них. В картине А. Пластова «Фашист пролетел» изображены

силуэт улетающего самолета, испуганное стадо, распростертое тело мальчика-пастушка, собака, поднявшая вверх морду, привычный русский пейзаж: трава, березки, зеленое озимое поле, полоска неба. Вот, собственно, и все. Но вы смотрите на полотно, и вас охватывает щемящее чувство печали, потому что перед вами возникает цельная картина, в которой потревожен, прерван естественный ход жизни, разорвана гармония между человеком и природой, пересеклись мотивы жизни и смерти, человечности и бездуховности, разума и бессмысленности. Осенние березки в золотом уборе тронуты легким порывом ветра, зеленеет само поле, а рядом голый кустарник, порывевшая трава. И здесь же лающая вслед улетевшему, но еще видимому самолету, собака, кровь на голове мальчика. Здесь не просто контраст, а переплетение контрастных мотивов. Художник создает своеобразный цветовой аккомпанемент, благодаря которому мы понимаем, как прекрасна и вечна жизнь, как печальна и горька насильственно разрушенная красота, утрата естественной гармонии человека и природы.

Так, казалось бы, разрозненные факты связываются в цельную эмоционально и философски насыщенную картину жизни. Художник убеждает нас в правдивости изображенной им картины, в правдивости своего взгляда на мир. Но это убеждение рождается у нас потому, что правдивы и каждый факт в отдельности, и все они вместе. Художественная правда возникает не на пустом месте. Ее основой является правдивость самой жизненной картины, получившей на

полотне Пластова обобщенное значение.

Жизненная правда и правда искусства не отделены друг от друга. В художественном произведении жизненная правда получает обобщенное значение, потому что она освещена эстетическим идеалом художника.

Социалистический реализм как метод искусства есть самый последовательный реализм, противостоящий как натурализму, так и всевозможным модернистским течениям в искусстве. Художник социалистического реализма передает нам во всей прелести естественную красоту чувств преображенного новым общественным строем человека и рассматривает его не только как отдельную индивидуальность, а в неразрывном слиянии с народом.

Искусство социалистического реализма внесло в художественный опыт человечества новое понимание мира и жизни. Возникла новая концепция человека, стремящегося переделать мир, обновить всю жизнь. Эта новаторская сторона искусства социалистического реализма не раз подчеркивалась самими художниками. «Осмыслить, понять, прочувствовать главное, решающее в деянии народа-творца и запечатлеть его величие на века — вот первейшая цель. Кто не видит во всей глубине настоящее, не ощутит в нем и будущего...», — писал С. Коненков. Убежденность в прогрессивном историческом ходе жизни рождает оптимизм, почвой которого является движение действительности, творчество масс, включенных в ее преобразование.

Сегодня советское искусство переживает большой подъем. Причаст-

ность к коммунистическому движению делает его подлинным выразителем интересов народа и всех трудящихся. Эта гуманистическая миссия придает ему высокий общественный смысл. «Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние, — отмечалось на XXV съезде КПСС. — Мы хорошо знаем, что художественное слово, переливы красок, выразительность камня, гармония звуков вдохновляют

современников и передают потомкам память сердца и души о нашем поколении, о нашем времени, его треволнениях и свершениях». Выражая самый прогрессивный эстетический идеал, наше искусство показывает практическое его воплощение в многотрудной и одухотворенной деятельности советского народа, направленной на построение коммунистического общества.

Содержание

- 3 Эстетический идеал,
действительность, искусство
- 12 Эстетический идеал
и художественный метод
- 20 Новый мир и новое
искусство
- 30 Эстетический идеал
и художественная правда

Валентин Иванович К о р о в и н

Эстетический идеал советского искусства

Редактор Л. И л ь и н а

Художник В. Ф а т е х о в

Худож. редактор М. Г у с е в а

Техн. редактор Т. С а м с о н о в а

Корректор Р. С т а р ц е в а

А03225. Индекс заказа 67108. Сдано в набор 16/IV 1976 г. Подписано к печати 21/VI 1976 г. Формат бумаги 60X84/16. Бумага по глуб. печ. Бум. л. 1,25. Печ. л. 2,5. Усл. печ. л. 2,32. Уч.- изд. л. 2,49. Тираж 109 760. экз. Издательство «Знание». 101835. Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 1580.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

Народный университет:
факультет «Наука в твоей профессии»

С 1977 года литература для народных университетов, выпускаемая издательством «Знание», пополняется новым подписным факультетом «Наука в твоей профессии». Ежемесячно будет выходить книжка небольшого формата, красочно иллюстрированная, с приложением, написанная специалистами своего дела, учеными, писателями, журналистами.

Новый факультет поможет читателю расширить свои знания о своей профессии и об отрасли народного хозяйства, в которой он работает или собирается прийти туда вскоре; узнать, какими проблемами живет отрасль сегодня и как могут изменить завтра достижения науки и техники производство, его труд.

Книжки расскажут о тайнах профессий, о том, как наука помогает стать мастером своего дела, специалистом высокого класса, о старых и новых, сегодняшних и завтрашних профессиях и специальностях.

Они помогут читателю, вступающему на трудовой путь, выбрать свое место в жизни, профессию «по себе», которая наиболее полно раскроет его возможности, позволит познать радость труда.

Известный всей стране с 30-х годов своими рекордами — механизатор К. А. Борин, Герой Социалистического Труда, лауреат Государственной премии, расскажет о том, как он, в двадцать лет имея двухклассное образование, к тридцати стал ученым, кандидатом сельскохозяйственных наук. «Профессия становится призванием» — так называется книжка К. А. Борина, которую он пишет в соавторстве с журналистом П. Н. Коропом. Это рассказ о секретах мастерства механизаторов, о принципах, на которых держатся «содружества»: машина и почва, машина и зерно, машина и человек.

Лауреат Ленинской премии, кандидат химических наук З. А. Ткачек говорит в своей книжке «Электрон — оружие химии» о развивающейся отрасли — электрохимии, о ее профессиях, ее удивительном будущем, на-

пример, о непосредственном превращении химической энергии с помощью топливных элементов в электрическую с небывалым КПД — 90—95%.

В портфеле редакции — материалы о многих отраслях народного хозяйства и их профессиях: атомной энергетике, станкостроении, металлургии, рыбном промысле, животноводстве, горном деле, авиации, гидрологии...

Темы сборников «Когда позовет профессия», «Параллели пересекаются», «Волшебство работы, которую любишь» — выбор профессии, отношение к ней, совершенствование своего труда, взаимодействие науки и труда, воспитание творческой личности. Авторы: сборников — философы, общественные деятели, педагоги, журналисты.

Каждый из 12 ежемесячных выпусков факультета снабжен приложением, в котором читатель найдет «малую энциклопедию» профессий отрасли и список учебных заведений, перечень научно-популярных книг и фильмов по теме, очерки о пионерах отрасли и о ее сегодняшних больших мастерах, рассказы об изобретениях молодых, стихи о науке и труде, афоризмы, юмор, «любопытные цифры и факты».

Факультет «Наука в твоей профессии» адресован молодежи, выбирающей или уже выбравшей профессию, желающей совершенствоваться в своем труде, а также родителям и педагогам. И те, кто давно уже выбрал профессию, и те, кто лишь обдумывает свой путь, найдут много интересного и полезного в новом подписном издании «Наука в твоей профессии».

Факультет «Наука в твоей профессии» в каталоге «Союзпечати» расположен в разделе «Научно-популярные журналы» под рубрикой: Брошюры издательства «Знание».

Подписка принимается всеми почтовыми отделениями связи и агентствами Союзпечати без ограничения. Индекс — 70061. Цена 12 ежегодных изданий — 1 р. 44 к.

