

05
0-92

ОКТЯБРЬ

ЛИТЕРАТУРНО — ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО — ПОЛИТИЧЕСКИЙ

ЖУРНАЛ

11
КНИГА
НОЯБРЬ
1960

В этом номере:

Повесть Рытхэу — РИНТЫН ЕДЕТ В УНИВЕРСИТЕТ

•

Пьеса Ярослава Ивашкевича — ЖЕНИТЬБА
ГОСПОДИНА БАЛЬЗАКА

•

Очерк Л. Шейнина — БРАТСТВО

•

О НОВОМ В ИЗУЧЕНИИ РАКА рассказывает
А. Чаклин

СОДЕРЖАНИЕ

Глашатай мира	3
Илья СЕЛЬВИНСКИЙ. О времени и о себе. Лирическая поэма	6
РЫТХЭУ. Рийтын едет в университет. Повесть	11

К декаде литературы и искусства Украины в Москве

Любовь ЗАБАШТА. Сердце Шопена. Стихи	112
Максим РЫЛЬСКИЙ. Может, вам окажется пригодной... Стихи	112
Михаил СТЕЛЬМАХ. В лесах Черниговщины. Стихи	113
Ярослав ИВАШКЕВИЧ. Женитьба господина Бальзака. Пьеса	114
Мих. ЛУКОНИН. Четыре стихотворения	149

Т Р И Б У Н А Ж И З Н И

Что такое коммунизм

А. ШМАТКОВ. Мужество	153
--------------------------------	-----

Здоровье и красота

А. ЧАКЛИН. География рака	163
-------------------------------------	-----

Д Н Е В Н И К П И С А Т Е Л Я

Лев ШЕЙНИН. Братство	173
--------------------------------	-----

Л И Т Е Р А Т У Р Н А Я К Р И Т И К А

Т. МОТЫЛЕВА. Пример великой жизни	194
Арк. ЭЛБЯШЕВИЧ. О лирической прозе	204

И С К У С С Т В О

Сергей ГЕРАСИМОВ. Кино и зритель	211
Памяти Н. И. Замошкина	223

Редакционная коллегия: А. Д. Андреев, С. П. Бабаевский, С. А. Васильев, И. Ф. Винниченко, В. В. Дементьев, А. М. Дроздов, **Н. И. Замошкин**, Е. Ю. Мальцев, А. А. Первенцев, Ц. А. Степанян, В. В. Фролов (зам. главного редактора), Л. Р. Шейнин (первый зам. главного редактора).
Ответственный секретарь В. Д. Пекелис.

Технический редактор А. Шагарина.

Адрес редакции: Москва, Д-47, ул. «Правды», д. 11/13.
Тел. главного редактора и ответственного секретаря — Д 1-62-05; заместителей гл. редактора — Д 1-63-64; отделы: прозы — Д 1-71-34, поэзии — Д 1-60-24, критики — Д 1-69-37, публицистики — Д 1-60-24.

А 07192. Подписано к печати 27/X 1960 г. Тираж 142 300 экз.
Изд. № 1829. Заказ № 2757. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. 7 бум. л.— 19,18 п. л.

Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени И. В. Сталина.

Сергей ГЕРАСИМОВ,
Народный артист СССР,

КИНО И ЗРИТЕЛЬ

История кинематографа насчитывает немногим свыше шести с половиной десятков лет. Однако мы можем уже выделить фильмы, представляющие непреходящую ценность. Мы вправе гордиться тем, что среди них одно из первых мест занимают «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Чапаев», «Щорс» и другие советские кинокартины.

Что же является критерием для столь высокой оценки названных мною произведений?

Соответствие сути и духа этих кинокартин сложившемуся в передовой общественной мысли понятию прекрасного.

Эстетическая терминология различает два понятия: красивое и прекрасное. Прекрасное — понятие более всеобъемлющее, включающее в себя не только соразмерность пропорций, но прежде всего глубокую идейность, одухотворенность значительными общественными целями.

Для советских художников этическим и эстетическим критерием является коммунистический идеал, где прекрасное раскрывается в наиболее емкой формуле: прекрасное — это жизнь, непрерывное диалектическое развитие всего материального мира ко все более и более высоким формам жизни.

Невозможно сколько-нибудь серьезно проанализировать в наш век произведение искусства, пренебрегая диалектическим методом, ленинской теорией познания.

Важнейшим положением для советских художников, как и для советских критиков, является критерий народности искусства.

Вот об этом и следует подробно поговорить.

* * *

В этическом и эстетическом споре, который нарастает, развивается и будет развиваться, споре между реалистами и антиреалистами, критерий народности искусства представляет собой краеугольный камень.

Советских художников, социалистических реалистов, чаще всего обвиняют в том, что будто бы их искусство в своем стремлении к народности, доступности сознательно упрощает художественные формы, приближает их к фотографированию жизненного явления.

Между тем названные мною произведения киноискусства, получившие наиболее широкое, всенародное признание, характеризуются столько же новаторством в области художественной формы, сколько идейной содержательностью.

Так, например, пафос знаменитой Одесской лестницы в фильме С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» есть результат необычайно сложного монтажного построения, достигнутого новаторской, изобретательской мыслью великого художника.

Сцена эта, выполненная средствами немомого кинематографа, и по сей день про-

должен оставаться образцом композиционной точности, ослепительной образности, величайшего эмоционального напряжения.

Таким же образцом высокого реалистического строя является знаменитая психическая атака в фильме «Чапаев» братьев Васильевых.

Немало подобных примеров мы найдем и в замечательных произведениях одного из крупнейших режиссеров мировой кинематографии, Александра Довженко.

Поэтика его кинематографических образов не раз бралась под обстрел ревнителей ми натуралистических форм в киноискусстве, но народ всегда поддерживал искусство Довженко, видя в нем могучую силу национальной поэзии, умноженную на интернациональную коммунистическую идеологию.

Работой, наиболее щедро раскрывшей его поразительное дарование, следует считать фильм «Щорс». У этой картины были свои страстные поборники и столь же страстные критики, и если говорить о чисто субъективных оценках, какие мы, художники, в порядке «взаимных расчетов» склонны давать своим зрителям, то для меня вся зрительская масса всегда делилась на людей, способных принять и понять искусство Александра Довженко, и тех, кто отрицает, отбрасывает это искусство.

Я не хочу никому навязывать своих убеждений, но, касаясь проблемы прекрасного, в особенности в киноискусстве, не могу и не должен кривить душой.

Можно ли считать художественный вкус постоянной, неизменной категорией? Нет, разумеется. Больше того: я думаю, что не существует более зыбкой и подвижной категории, неразрывно связанной со всей жизнью народа, чем художественный вкус.

И вот сейчас, когда партия широко и всесторонне обратилась к проблемам эстетического воспитания народа, уместно задать вопрос: как может или, вернее, как должен развиваться процесс дальнейшего совершенствования народного вкуса?

В самых народных глубинах, в национальном самосознании народа лежит основа верного художественного вкуса.

Другое дело, что бригада девушек, отправляющаяся в поле, поет многоголосную песню словно бы инстинктивно, подобно птицам, достигая небывалой красоты аккорда, но певцы встанут в тупик, если вы объясните им, что они поют по законам сложения многоголосной fugи. Если вы затем предложите им прослушать классические fugи, то они не уловят прямой связи между своим пением и этой сложной музыкой и, может быть, по простоте душевной предпочтут классической музыке какой-нибудь нехитрый «шедевр» вроде «Ландышей».

В том-то и дело, что между самодельными и профессиональными формами искусства — и в творчестве и в восприятии — образуется, на мой взгляд, некий разрыв, который подчас стихийно заполняется ремесленной поделкой, приспособленной для «массового потребления».

Можем ли мы при своей плановой общественной системе рассматривать такие поделки как необходимость? Нет, я убежден в обратном. Мы должны освободить художественный вкус наших зрителей, читателей, слушателей от засорения мелкобуржуазной дребеденью, подкрашенной на современный лад.

Может быть, не стоило говорить об этом, если бы не дискуссия на страницах «Комсомольской правды», где некоторые молодые люди ставили под сомнение большое искусство, смешивая в своей торжествующей безграмотности Баха и Блока.

В наших силах расширить до максимума круг людей, пришедших от народного орнамента, от деревенского сказа или песни прямо к великолетию Чайковского и Бетховена, Толстого и Стендаля, Эйзенштейна, Чаплина и Довженко.

В поэтическом строе Довженко народность пронизывает все поры произведения.

Зная и страстно любя все волшебство украинского и русского языка, он еще в самом сценарии стремился достичь высокого поэтического совершенства. Но художественная форма всегда подчинялась общему замыслу, и на первый план выступала идея, корнями своими уходящая в гущу народных раздумий. Так, звено за звеном, Довженко выстраивал в образный порядок свое творчество, неотрывно глядя в жизнь, в народ.

Рожденный и воспитанный в деревне, он глубоко знал и был способен воспроизвести тончайшие связи, одухотворяющие красоту природы. Говоря, например, о воде, он употреблял чисто народную оценку: он не говорил — прозрачная, или холодная, или свежая, или чистая; он говорил о воде — мягкая. Он любил живое человеческое

лицо, помеченное складками и морщинами прожитой жизни. Он любил и уважал трудовые человеческие руки с огрубелой, мозолистой кожей ладоней, с узлами сочленений и суставов, окаменелостью ногтей. Он любил эти руки, потому что знал цену совершаемого ими труда. Он любил красоту труда и в каждой своей работе вновь и вновь возвращался к нему. То это был воинский труд, то труд охотников-звероловов, то труд строителей Днепрогэса, то труд ученого, упрямо покоряющего природу. И последняя его работа, увенчанная Ленинской премией, тоже была посвящена поэзии труда. Он и назвал ее поэмой — «Поэма о море».

Наше удивительное искусство — искусство кино — открывалось ему то силой литературы, то силой живописи, то силой актерского творчества, то силой музыки, и все эти силы Довженко заставлял служить сжигавшей его идее. Каждым своим фильмом он выступал за победу нового, справедливого строя жизни, за победу коммунизма. Чуждаясь пустых деклараций, отвлеченной риторики, Довженко высоко ценил могучую силу слова и разрешал своим героям широко и свободно говорить о грядущем мире. При этом за словом всегда открывался неповторимый человеческий характер, и потому слова становились действием.

Еще в немом фильме «Арсенал» Довженко словом поворачивал смысл сцены буквально на сто восемьдесят градусов.

Вспомните, как инвалид войны, безногий солдат-крестьянин, в иступлении отчаяния избивает тощую клячу, запряженную в соху. И вдруг автор, вступая своей мыслью в эту трагическую по своей безысходности сцену, языком надписи говорит: «Не туда бьешь, Иван». И народ, наполняющий зал, вздрагивает, как от удара молнии, сразу осветившей огромные просторы художественной мысли.

Или еще одна знаменитая сцена из «Арсенала»:

«Один из ораторов с Софиевской площади, интеллигент в пенсне», хочет привести в исполнение приговор над рабочим, схваченным гайдамаками и приведенным для допроса в штаб белых. Рабочего отводят в пустой сарай. Палач велит ему:

«Стань лицом к стенке, чтобы я мог убить тебя в спину.

Поворачивается рабочий, идет к стенке.

Оратор делится ему в затылок.

Уже врываются гайдамаки в Арсенал.

Но конница приближается к Киеву, красная конница.

Рабочий резко отвернулся от стены.

Почему же не стреляет враг? Почему так дрожит его рука?

— А если я подойду к тебе, ничтожному и жалкому человечку? Смотри в глаза!

Если я пожелаю выстрела не в затылок, а в глаз? Ну-ка, наводи свой дрожащий наган. Слышишь, как снег хрустит? Это всадники — братья мои летят на выручку. Стреляй в лицо, чего ж ты встал? В глаза стреляй! Не можешь?

Задрожали у палача руки. Забегали глаза. Отвисла челюсть. Вылетели все мысли из головы, все слова и чувства, высох язык, только жалкий, трудный звук слышался где-то внутри, да и не звук, а ощущение бессильного звука.

— А почему же я могу? — слышит он голос рабочего. И рабочий уверенно отбирает у него из рук револьвер.

Погиб! В глазах оратора предсмертная пустота. Судорожно дергает немощными пальцами воображаемый курок.

Наган в рабочей руке. Выстрел. Разбита жизнь. Все.

Во дворе Арсенала огромная куча дымящихся снарядных гильз. На смерть стоят пролетарии за свободу.

Сарай пронизан солнечным лучом. Лежит убитый палач. Над ним рабочий с наганом в руке».

Феноменальной художественной точности и выразительности Довженко достиг в своем фильме «Шорс», одной из самых совершенных картин, созданных киноискусством.

Вот отрывок из сценария, вернее, кинопоэмы «Шорс», своеобразное лирическое отступление писателя и режиссера, обращение к художникам, операторам, ассистентам, осветителям, ко всем, кто должен был разделить с ним «сложный труд создания картины»:

«Приготовьте самые чистые краски, художники. Мы будем писать отшумевшую юность свою.

Пересмотрите всех артистов и приведите ко мне артистов красивых и серьезных. Я хочу ощутить в их глазах благородный ум и высокие чувства.

Декораторы, расположите их в народной школе на полу, на скамьях, на столах на фоне земных полушарий. Раненых перевяжите свежими бинтами, положите их в ряд и сабли положите рядом. Пусть отдохнут они после долгих кровавых трудов.

Оденьте их сообразно дорогим воспоминаниям о начале нашей эпохи.

Осветите их, операторы, чистым светом, чтобы все прекрасное, что пронесли они по полям Украины, отразилось на их лицах полностью и передалось зрителям, и волновало сердца потомков высоким волнением.

Пусть это будет свет вечерний, тихий, как перед праздником после долгих трудов.

Пусть они мечтают. Не надо им ни есть в это время, ни пить, ни курить, ни зашивать поношенные одежды свои. Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Уберите все пятаки медных правд. Оставьте только чистое золото правды. Не отпускайте их в быт. Нет быта! Есть гражданская война. Есть победа. И отдых между битвами».

Кинокартина «Щорс» вся проникнута поэзией жизни, страстной любовью автора к своему герою, совсем еще юному полководцу, отмеченному редкой человеческой красотой.

Довженко видел красоту в прекрасном, то есть в этическом, нравственном. Он подбирал своих героев с ожесточенной взыскательностью, зростно гневался, когда помощники подсовывали ему рядовых актеров, рассчитывая на последующий грим.

Довженко искал в актере внешнее и внутреннее, духовное сходство со своим героем и если не находил исполнителя сразу, то стремился воспитать актера сообразно с требованиями образа.

Он был необычайно терпим в отношении тех произведений, которые, казалось бы, всем своим существом противостояли его идейно-художественным убеждениям. В каждом из таких произведений он стремился отыскать рациональное зерно. И вместе с тем он способен был гневаться на пошлость, подкрашенную бутафорию, ремесленничество, цинизм, гневаться буквально до сердечного припадка.

Борьба за прекрасное для народа, завещанная всем нам В. И. Лениным,шла в Довженко своего замечательного рыцаря. И сейчас, когда его уже нет среди живых, все его творчество призывает нас, его друзей и соратников, к неустанной, страстной пропаганде прекрасного силою киноискусства.

Что стоит помехой на этом нашем пути? С горечью нужно сказать, что на экраны попадает еще немало слабых, ремесленных, иногда просто пошлых картин, завезенных из других стран или сделанных на наших студиях. И как больно бывает видеть, когда молодежь приспособливает свой вкус к эстетике размалеванных актерских физиономий, мещанской «красоты» квартир, украшенных бумажными цветами и «предельными безделушками»!

Весь этот антихудожественный мусор проникает с экрана в быт, становится мерлом «красоты» и отдаляет порой на десятки лет ни в чем не повинных зрителей от истинного искусства.

С удовлетворением можно отметить, как сейчас, вслед за партийными постановлениями, направленными на эстетическое воспитание народа, оживилась общественная мысль в наших художественных кругах, расширилось преподавание эстетических наук в школах и вузах, растет число кинолекториев. Сами художники, писатели, режиссеры, артисты отправляются с наглядными разъяснениями художественных законов и эстетических норм в гущу народа, едут с фильмами, спектаклями, выставками, концертами на стройки, в колхозы, помогают народным театрам, художественным творческим кружкам. Но эта помощь должна найти свое выражение в том, чтобы освободить народ от поддельного искусства.

Речь идет о повышении взыскательности, о более строгом, точном критерии, какой столь же необходим для зрителя, сколько и для самого художника.

Искусство как одна из форм общественного сознания широко служит человеку в его неустанном стремлении к раскрытию закономерностей жизни, оказывает неоценимую услугу в общении людей между собой.

Достаточно обратиться к археологическим изысканиям, открывающим человечеству различные формы общественной жизни при помощи найденных, изученных и широко обнародованных памятников древних культур Китая, Индии, Египта, Сирии, Греции, Рима и т. д. Вглядываясь в орнамент, в масштабы архитектурных сооружений, их художественную отделку, сохранившиеся остатки настенной живописи, наука создает стройную концепцию последовательного и преемственного развития человеческой культуры.

И трудно переоценить гигантское значение документального кинематографа, который сохраняет для наших потомков конкретное, зримое отображение нашей действительности начиная с самых первых лет после Великой Октябрьской социалистической революции.

По решению Советского правительства была создана так называемая кинолетопись, специальный неприкосновенный фонд, в который систематически поступают кинодокументы, отражающие все важнейшие события века.

Не меньшее значение имеет (с точки зрения не только эстетической, но и познавательной) золотой фонд мировой художественной кинематографии. Он сохраняется в особых снематеках, показывающих развитие киноискусства от его зарождения до наших дней.

Надо отдать справедливость киноискусству, что на пути своего развития оно терпело — по сравнению с другими искусствами — наименьшее влияние упадочной теории «искусство для искусства», разнообразных отступлений от реализма в сторону антиреалистических, декадентских тенденций. Но для того, чтобы верно оценить силу реалистического киноискусства, необходимо коснуться тех антиреалистических позиций, с которых в наши дни с ожесточенной яростью выступают реакционные буржуазные художники и искусствоведы.

Выдвигая против реализма абстракционистские формы искусства, они опираются на идеалистическую философию. Отрицая познавательное значение искусства, его роль в развитии общественной мысли и социального прогресса, теоретики абстрактного искусства пытаются доказать, что прекрасное независимо от общественного сознания и отражается только в субъективном восприятии мира художником.

Этот вопрос надлежит спокойно и последовательно разобрать.

Художники-реалисты, и в частности социалистические реалисты, отнюдь не отвергают права художника на самостоятельное, и, таким образом, личное, восприятие реального мира. Но, опираясь на материалистическую философию, на ленинскую теорию отражения, на простой здравый смысл наконец, они утверждают, что всякое единичное сознание связано с общественным опытом. Разумеется, речь здесь идет о сознании человека здорового, а не психически больного.

Наша эстетика логически вытекает из самой природы нашего социалистического общества, его неустанного движения вперед, к коммунизму как наиболее высокой, разумной и прекрасной форме человеческой жизни. Форма эта подразумевает широкое, свободное общение людей всесторонне развитых, стремящихся к дальнейшему развитию и проявлению своих дарований.

Отсюда естественны и в архитектуре и в музыке, так же, как и в иных родах искусства, поиски активных и ясных форм, отвечающих величию и красоте природы и человеческого разума.

Так из архитектуры постепенно уходят тяжеловесные, не оправданные ни чисто практическими задачами, ни эстетическими закономерностями «украшения», уступая место чистым и ясным формам, словно бы открытым для воздуха и света.

Радость жизни, борьбы, творческого труда, любви питает мысли и чувства музыканта, современника коммунистической эпохи, ищущего новые созвучия и ритмы.

И в основе всего этого остается незыблемая форма социалистического реализма — правдивое отражение жизни в ее революционном развитии.

В своем споре с абстракционистами мы, будучи последовательными реалистами,

возвращаем и мысль к простым и неопровержимым законам отражения материального мира в человеческом сознании.

Нам нередко приходится выслушивать наукообразные рассуждения о том, что в наш век, при современном уровне развития физики, физической химии, электроники и т. д., начисто опровергается значение искусства в его сложившихся формах.

Но у человека, как известно, для чувственного восприятия мира остаются все те же пять чувств: зрение, слух, обоняние, осязание, вкус. Видоизменяя природу, проникая в глубины всех связей материального мира, сам человек, его органы чувств развиваются и видоизменяются неизмеримо медленней. И по меньшей мере наивно ставить знак равенства между изменением материального мира, все более и более подвластного воле человека, и самой человеческой натурой.

Все развитие мировой общественной мысли ведь как раз и построено на том, что люди опирались и продолжают опираться на единообразие средств человеческого восприятия внешнего мира.

Здесь уместно привести старинную шутку — разговор зрячего со слепым. Слепой спрашивает, какого цвета молоко.

— Оно белое, как снег.

— А какого цвета снег?

— Он белый, как молоко.

Для слепого эти сравнения абстрактны, так как он не видел ни снега, ни молока.

В разговоре со зрячим достаточно назвать цвет, чтобы все стало понятным без ссылок и сравнений, ибо для всех людей на свете (мы говорим, конечно, о зрячих) существует одинаково воспринимаемое и сознаваемое понятие «белый цвет».

Повторяю: именно общность нормальных человеческих восприятий и обусловила представления о прекрасном и уродливом, лежащие в основе нормативной эстетики.

Развивая эту мысль в споре с абстракционистами, невозможно умолчать о познавательной силе искусства, опрокидывающей позиции антиреалистов.

Гуманное, то есть человеческое, реалистическое искусство всегда стремилось объяснить мир, образно раскрыть его во всей сложной борьбе нового, нарождающегося со старым, отжившим. И потому центром искусства всегда оставался и останется человек с его разумом и волей к прогрессивному переустройству мира.

Шедевры мирового искусства, подобные произведениям Гомера, Фидия, Микеланджело, Рафаэля, Модарта, Бетховена, Чайковского, Мусоргского, Льва Толстого, потому и стали шедеврами, что с наибольшей объективностью отразили свою эпоху, больше других художественных произведений приблизились к абсолютной истине в отражении жизни. Они научили, вдохновили и повели за собой наибольшее число людей, сама слава этих произведений искусства была утверждена мнением народным.

Можем ли мы назвать среди абстракционистов кого-нибудь, кто бы завоевал в народе хотя бы сотую долю такого же благородного признания? Нет, разумеется. И это нельзя посчитать случайностью, исторической несправедливостью или «недостаточной зрелостью» народного вкуса, на что чаще всего ссылаются модернисты всех мастей.

Нам говорят: «А как же быть с орнаментом, который испокон веку оперирует композициями отвлеченных фигур: квадратов, треугольников, окружностей?»

Это комичная и недостойная увертка в столь серьезном споре. Никто из реалистов не предлагает использовать приемы станковой живописи в прикладном искусстве, будь то керамика или рисунки на тканях. Напротив, тут в порядке своеобразного курьеза можно вспомнить нелепые упражнения тех же модернистов, пытающихся украшать галстуки или рубашки натуралистическими рисунками, что вызвало усмешку даже у самых «левых» новаторов.

Мне приходилось встречаться и беседовать со многими поборниками модернистского направления в искусстве. Некоторые из них в споре уходили в недра идеалистической философии, доказывая право художника на свое, особое, субъективное, неповторимое зрение. Иные отмалчивались, загадочно усмехаясь, словно бы не пуская собеседника в тот темный, таинственный мир, где рождаются у художника его иллюзии и образы.

Изображая разорванные и отвратительно перемешанные куски реальной природы, сюрреалисты, например, выдвигают своеобразную «поэзию кошмаров»: «Мир, — го-

ворят они, — безнадежно болел». Своим искусством они как бы утверждают распад всех реальных жизненных связей.

Мне привелось наблюдать, как на Брюссельской выставке «50 лет современного искусства» посетители самых разных наций, возрастов, сословий, взглядов и убеждений с одинаковым отвращением вглядывались во все эти лошадиные головы, утвердившиеся на вывернутых человеческих ногах, трупы, плавающие в масле, композиции из носов, ушей и глаз, висящих на обнаженных нервах... Посетители вздыхали, испуганно переговаривались и, как-то крадучись, втянув голову в плечи, покидали залы выставки.

Другой раз я с любопытством наблюдал, блуждая по залам осеннего парижского Салона, как группа художников, по-видимому, членов жюри, расклеивала свои оценочные марки на рамах выставленных картин. Видимо, здесь проходило голосование за лучшее произведение, выставленное в Салоне.

Пожилой художник долго и скептически вглядывался в замысловатую картину сюрреалистического направления, видимо, пытаясь обнаружить в ней какую-то мысль или хотя бы художественный темперамент. Затем в полемике с самим собой отчаянно махнул рукой и приклеил свою марку. «Что, мол, поделаешь, если уж наступило такое дикое безвременье! Надо как-то приспособляться». И пошел было уж в другой зал, следом за своим товарищем, но на подороге остановился, вернулся к картине, гневно отколупнул свою марку, повернулся и пошел прочь из Салона.

Быть может, он именно в этот момент задумался о том, что же принесет с собою все это наступление уродливых форм на человеческое общество, на молодежь. Задумался, оскорбился и справедливо разгневался, увидев в этом истинную суть воинствующего антиреализма. Быть может, он понял, что нет никакого «искусства для искусства», что есть искусство для людей и есть искусство против людей. И что если реалистическое искусство в своих великих творениях всегда объединяло, воодушевляло и направляло человеческую мысль по пути прогресса, то эти формалистические «поиски» идут в прямо противоположном направлении. Они адресованы не к силе, а к слабости человеческой, их стремление — напугать, оболванить, унижить человека. Пафос сенсации породил всю эту систему сознательного, свирепого опровержения естественной природы, естественных чувств во имя эффекта так называемой исключительности. Но никогда сенсация, как наиболее уродливое выражение моды, не станет ориентиром для направления века. Ибо всякая культура опирается на мнение народное, на народный разум, на народное чувство.

И в этом смысле можно вспомнить драматическую судьбу очень талантливого американского кинорежиссера Орсона Уэллса.

В свое время он выступил с замечательной картиной «Гражданин Кейн». Фильм этот был посвящен истории жизни реакционного американского газетного короля Херста. В этой своей первой работе Орсон Уэллс показал себя талантливейшим художником, мужественно, точно и остроумно раскрывшим всю злоеющую машину продажной печати.

Наследники Херста блокировали искусство Уэллса, и после непосильной борьбы за свои художнические права Орсон Уэллс рухнул, отступил. И сейчас делает свои сюрреалистические «шедевры», спекулируя на всяческой сенсации.

На Брюссельском фестивале мне привелось видеть его работу 1958 года под названием «Месть полицейского». Этот фильм был исполнен грязи и крови. Мысль режиссера ни на секунду не поднялась выше уголовной хроники. При этом были пущены в ход все средства, какими располагает сюрреалистическая эстетика: люди, повешенные вниз головой, тонущие в клоаке, блуждающие в кошмарных лабиринтах. Фильм населен безумцами, убийцами, моральными и физическими уродами и оставляет впечатление затянувшегося горячего бреда.

Но уже на этом фильме сидевшие рядом со мной снобствующие бездельники позевывали, ибо «сенсация ужасов» перестала быть сенсацией: она повторяла себя, татила самое себя к своему неизбежному концу.

И самое удивительное, что на другой день в этом же зале та же примерно публика с восторгом аплодировала советской картине «Дом, в котором я живу».

В чем же дело? И значит ли это, что зрители, сидевшие в зале, духовно созрели для принятия самой концепции насквозь реалистического и гуманного советского

фильма? Нет, разумеется. Но они увидели в этом фильме ту истинную новизну, которая открывается даже морально незрелому, ограниченному человеку в самой красоте жизни, открывается искусством, стремящимся понять связи жизни, ее обнадеживающее развитие.

Зрители принимали эту вещь в силу простейшего стремления человека из мрака к свету, из зловония к чистому воздуху, из морга в жизнь. Это была наглядная победа социалистического реализма над антиреализмом, причем в обстановке, самой неблагоприятной для нашего искусства.

* * *

Хотя того или не хотят хозяева капиталистического мира — будь то американские денежные и промышленные магнаты, будь то князья церкви или двести семейств, населяющие аристократические кварталы Парижа, — мировая общественная мысль все с большей решимостью выступает в защиту всенародных интересов, где на первом плане сохранение мира, высвобождение рядового человека из пут материальной и духовной нищеты.

Естественно, что в странах капитализма эти гуманистические позиции не так-то уж просто защищать. Против художнического прогрессивного лагеря направлена многоголовая, хитроумная государственная машина, имеющая в своем распоряжении и чисто полицейские ограничения, и продажную печать, и систему штрейкбрехеров внутри самого художественного фронта.

И тем не менее день ото дня и год от года растет в глазах народов авторитет прогрессивного искусства, находящего постоянную, верную и могучую опору в лагере социализма — в Советском Союзе и странах народной демократии.

Однако самый процесс формирования и выдвижения на первый план тех или иных художественных направлений, школ, крупных индивидуальностей происходит не просто, а часто противоречиво, зигзагообразно, представляет собой систему подъемов и спадов при общем постоянном стремлении к отражению жизненной правды.

Что же мешает художникам Запада, помимо чисто полицейских рогаток, приблизиться к правде вплотную, заглянуть в жизнь без каких бы то ни было предрассудков, самоограничений, робости, а порою даже и просто откровенного страха?

Я не хочу здесь что-либо обобщать до крайнего предела, но при попытке сопоставить многие и многие значительные художественные произведения последних лет, созданные художниками-прогрессистами, вижу прежде всего извечное противопоставление обществу личности как своеобразного, непознаваемого мира своих особых и даже, более того, эгоистических интересов, переживаний, раздумий, обид, надежд и разочарований.

Но значит ли это, что такая позиция сама по себе бесплодна и неизбежно приводит художника к непоправимым заблуждениям и искажению действительных жизненных процессов? Это и так и не так.

В этом смысле можно вспомнить ту оценку, какую дала марксистская наука творчеству Бальзака — легитимиста по убеждению и тем не менее создавшего великую «Человеческую комедию», в которой с исчерпывающей глубиной вскрыты психология и мораль аристократического и буржуазного общества.

Или еще ближе: вспомним, как оценил Владимир Ильич Ленин произведения Льва Толстого, этого «зеркала русской революции».

Творчество талантливых мастеров кино в капиталистическом мире также очень сложно и противоречиво.

Наиболее характерным примером этого могло бы явиться творчество крупнейшего режиссера и актера кинематографа Чарли Чаплина.

Его произведения глубоко и всесторонне изучаются и у нас и на Западе. И, может быть, ни в чем так ясно не выступает различие подхода к осмыслению художественного предмета, его общественно-политического и эстетического значения, как в разборе и оценке произведений Чаплина советским и буржуазным искусствоведением.

Беспощадный реалист, пренеший через всю свою сложнейшую творческую судьбу маску циркового клоуна, Чаплин сумел своим искусством сказать человечеству неизмеримо больше того, что хотели бы видеть в его картинах даже самые горячие его почитатели на Западе.