



Март 1973

Окно, открытое в мир

Курьер

**ИСКУССТВО
СЕГОДНЯ:
ТРИ ЛИКА**



СОКРОВИЩА МИРОВОГО ИСКУССТВА

БИРМА



Фото Управления национальных музеев, Париж

Позолоченный Будда

Вырезанная из тика позолоченная фигура Будды высотой 1,62 м (Бирма, XVIII век) представляет собой шедевр восточного искусства, экспонируемый в заново перестраиваемом Музее Гиме в Париже. Основанный французским промышленником и востоковедом Эмилем Гиме в Лионе в 1878 году, этот музей спустя десять лет был переведен в Париж. Ныне в нем хранятся всемирно известные коллекции скульптур и других произведений искусства Юго-Восточной Азии (Индонезия, Таиланд, Лаос, Бирма и Индия), замечательные образцы буддийского искусства (Пакистан и Афганистан), шедевры ламаистского искусства (Тибет), а также экспонаты из Китая, Японии и Кореи. Реконструкция Музея Гиме с использованием новейших достижений выставочной и осветительной техники завершится в 1975 году.

МАРТ 1973

26-й ГОД ИЗДАНИЯ

ПУБЛИКУЕТСЯ НА 14 ЯЗЫКАХ

Русском	Итальянском
Английском	Хинди
Французском	Тамили
Испанском	Иврит
Немецком	Персидском
Арабском	Нидерландском
Японском	Португальском

Публикуется ежемесячно ЮНЕСКО —
 Организацией Объединенных Наций
 по вопросам образования, науки и культуры

★

Ежемесячный иллюстрированный журнал «Курьер ЮНЕСКО» выходит 11 выпусками в год (август-сентябрь — сдвоенный номер). Издание журнала на русском языке с 1957 года осуществляется издательством «Прогресс» (Москва) по поручению Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО.

При перепечатке материалов обязательна ссылка на «Курьер ЮНЕСКО». При перепечатке подписанных статей необходимо указывать имя автора. Подписанные статьи выражают мнение их авторов, которое может не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО и редакции журнала.

★

Адрес главной редакции
 ЮНЕСКО, ФРАНЦИЯ, Париж 7,
 Плас Фонтенуа

Главный редактор
 Сэнди Коффлер

Заместитель главного редактора
 Рене Калоз

Ответственный секретарь
 Ольга Родель

Помощники главного редактора
 русский яз.: Георгий Стеценко (Париж)
 английский яз.: Рональд Фэнтон (Париж)
 французский яз.: Джейн Альбер Эсс (Париж)
 испанский яз.: Ф. Фернандес-Сантос (Париж)
 немецкий яз.: Ганс Рибен (Берн)
 арабский яз.: Абдель Монеим Эль-Сави (Каир)
 японский яз.: Кадзуо Акао (Токио)
 итальянский яз.: Мария Ремидди (Рим)
 язык хинди: Картар Сингх Дуггал (Дели)
 язык тамили: Н. Д. Сундаравадивелу (Мадрас)
 язык иврит: Александр Пели (Иерусалим)
 персидский яз.: Феридун Ардалан (Тегеран)
 нидерландский яз.: Поль Моррен (Антверпен)
 португальский яз.: Бенедикто Силва
 (Рио-де-Жанейро)

Проверка материалов: Зоэ Алликс

Подбор иллюстраций: Анна-Мария Майлар

Оформление: Робер Жакмен

4 ИСКУССТВО СЕГОДНЯ: ТРИ ЛИКА

Жак Аве

5 1. ИСКУССТВО НА ЗАПАДЕ

Поиски новых рубежей

Микель Дюфрени

13 НОВЫЙ РЕАЛИЗМ: «ИСКУССТВО БОЛЕЕ РЕАЛЬНОЕ, ЧЕМ САМА РЕАЛЬНОСТЬ»

14 2. ИСКУССТВО СТРАН СОЦИАЛИЗМА

Великие завоевания реализма

Бела Нёпеци

18 ИСКУССТВО ЭВМ

Фотоочерк

24 3. АВАНГАРДИЗМ И ТРАДИЦИИ В АЗИИ, АФРИКЕ И ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ

Микель Дюфрени

31 МУЗЫКА МОДЕРНИЗМА

Фотоочерк

33 ПИСЬМА РЕДАКТОРУ

34 ХРОНИКА ЮНЕСКО

2 СОКРОВИЩА МИРОВОГО ИСКУССТВА

Позолоченный Будда (Бирма)

Плакат Р. Чеслевича, изд. Фолл, Париж



ИСКУССТВО СЕГОДНЯ: ТРИ ЛИКА

Кубизм, дадаизм, сюрреализм и другие течения современного искусства пытались «взорвать» реальность, а затем экспериментировать с ее отдельными частями. Нечто похожее, хотя не вполне идентичное, мы наблюдаем сейчас, когда художники пытаются исказить знаменитые шедевры искусства прошлого ради собственной прихоти. Вполне естественно, что подобное святотатство вызывает возмущение общественности. Польский художник Роман Чеслевич (см. фото на обложке), подражая манере модернистов, в которой он видит угрозу «наступления современной техники и механического творчества на искусство», изобразил знаменитую Джоконду, проливающую кровавые слезы. Слеза Джоконды словно бы переключается с капли крови на шипы розы, изображенной на задней странице обложки.

В этом номере «Курьера ЮНЕСКО» публикуются три очерка об изучении современных тенденций в области искусства: в странах Запада, в социалистических странах и в странах Азии, Африки и Латинской Америки. Все три очерка взяты из второй части международного обзора «Основные тенденции развития социальных и гуманитарных наук».

Результаты этой большой работы, начатой в 1963 году и ведущейся во всемирном масштабе, публикуются в два этапа. Первая часть, посвященная «социальным наукам» в строгом смысле, уже вышла в свет в 1970 году.

Вторая часть, охватывающая антропологию, археологию, историю, эстетику, искусствоведение, право и философию, находится в печати и выйдет в свет к концу 1973 года на французском и английском языках.

Каждая глава этой второй части — плод коллективного труда ученых разных стран под руководством редактора-составителя и при помощи многочисленных референтов из различных регионов мира.

Работа по каждому разделу возглавлялась выдающимся специалистом: социальная антропология и история материальной культуры — проф. Морис Фридман (Оксфорд); археология и древняя история — проф. Зигфрид Де Лаэт (Гент); история — проф. Джеффри Барраклу (Оксфорд); эстетика и искусствоведение — проф. Микель Дюфрэнн (Париж); право — проф. Виктор Кнапп (Прага); философия — проф. Поль Рикёр (Париж). Каждая глава сопровождается исчерпывающей библиографией.

Текст публикуемых статей несколько сокращен и облегчен. Речь в них идет главным образом о развитии искусства в наши дни, о значении, которое приобретает искусство в глазах современного человека, и о той роли, которую оно играет или должно играть в жизни общества.

Из очерков этого блестящего издания можно сделать один основной вывод: любое исследование в области искусства, проведенное самым что ни на есть научным методом, неотделимо от современного ему искусства, данного общества, данной культуры и данного исторического отрезка времени.

Художественное творчество, общее отношение (более или менее осознанное) к искусству и его систематическое изучение (в том числе, разумеется, искусства прошлого, других культур и т. д.) непрерывно влияют друг на друга или, вернее, внутри каждой культуры в каждый данный период исторического развития и в свете той или иной философии или идеологии черпают вдохновение из одного и того же источника.

Именно так и рассматривает М. Дюфрэнн преобразования, происходящие в искусстве Запада, и их глубинные источники; генеральный секретарь Венгерской Академии наук Бела Кёлеци анализирует проблемы искусства в социалистических странах, его основы, движущие силы и развитие в рамках социалистической концепции нового общества. В третьей статье М. Дюфрэнн рассматривает авангардизм и традиционность в искусстве и литературе стран Азии, Африки и Латинской Америки на основе материалов, полученных ЮНЕСКО. Он показывает, как развивается в этих странах оригинальный,

Искусство сегодня: три лика

самобытный подход к искусству и творчеству, усваивающий попутно то ценное, что можно почерпнуть из научного мышления Запада.

Здесь уместно заметить, что все три статьи следует рассматривать в свете того обширного исследования, к которому они могут служить лишь введением. М. Дюфрэнн и его группа в своем труде ясно показывают, что изучение искусства и литературы, в котором глубоко переплетаются индивидуальный и общественный аспекты, все больше и больше стремится к строгой объективности и систематичности.

Опираясь на информацию, которая отныне поступает из самых отдаленных уголков земного шара, стремясь понять творения любой культуры в соответствии с ее собственным духом и способствовать их распространению, подобное изучение ставит своей целью достичь универсальности и одновременно признания и уважения разнообразия и богатства возможностей человека к самовыражению.

Именно поэтому изучение современных тенденций в эстетике и в искусствоведении приобретает особый смысл в рамках предпринятого ЮНЕСКО анализа проблем и развития гуманитарных наук.

Жак Аве

Главный составитель второй части международного обзора «Основные тенденции развития социальных и гуманитарных наук»

Фото Чичине — Рафо, Париж





ЧЕТЫРЕ ВЕКА разделяют эти два полотна, воплощающие два представления об искусстве. Слева внизу: известное полотно фламандского мастера XVI века Квинтена Массейса «Меняла с женой», где изящная композиция, тщательная проработанность деталей и реалистичность изображения человеческих лиц и фигур создают некое красочное и поэтическое целое. Вверху: на одной из недавних выставок демонстрировался огромный и девственно чистый холст, на котором посетитель мог мысленно представить все, что ему заблагорассудится. Приходится признать, что если искусство на Западе еще не умерло окончательно, то по крайней мере сильно трансформировало свой облик.

1. ИСКУССТВО НА ЗАПАДЕ

Микель Дюфрени

Поиски новых рубежей

МИКЕЛЬ ДЮФРЕНИ — профессор философии в Парижском университете (Нантерр), известен своими работами в области эстетики и лингвистики. Среди них «Язык и философия», вышедшая в 1963 году, и двухтомный труд «Феноменология эстетического опыта» (1967 г.).

Полтора года назад Гегель заявил, что искусство умирает. И возможно, оно действительно умерло. Возможно, то, что мы называем искусством, есть нечто иное, предназначенное для иных целей и наполненное иным содержанием.

Традиционное искусство никогда не осознавало своего предназначения и не институционализировалось. Оно было связано с науками, с религией и социальной жизнью своего времени. Оно непосредственно выражало культуру, принадлежащую всему народу,

Вторжение техники в искусство

и потому признавалось и воспринималось им непосредственно. Воплощенное в культовых обрядах, оно прославляло духовную основу жизни сообщества, объединяя ее и придавая ей новый смысл.

Подобное искусство находит свое выражение главным образом в первобытном обществе. Когда культура вступила на стадию институционализации, а общество раскололось на классы, жестоко враждующие между собой, искусство постепенно утратило свои исконные черты.

С распадом первоначальной всеобщности, душой которого искусство невольно являлось, оно обрело автономность. Тогда были придуманы слова «творчество» и «художник» и искусство получило свое выражение через художника и утвердилось как таковое, отказываясь служить какому-либо делу, кроме своего.

Нетрудно заметить, чего лишилось искусство, обретая автономность.

Во-первых, искусство утратило магический характер. «Оно потеряло свою мистическую и ритуальную силу», — отмечает итальянский писатель Джилло Дорфле, изучавший эту проблему. Оно не открывает нам более доступа к заоблачным высям. Наши современные герои — чемпионы или звезды — в своем большинстве не принадлежат более к миру искусства. Наши мифы — это карикатуры на настоящие мифы, поставленные на службу рекламе или пропаганде. Когда зритель или слушатель становится потребителем, когда передаваемая по радио музыка становится побудительной причиной для весьма прозаических действий, когда площадь перед церковью становится местом стоянки машин, тогда звуковые и зрительные восприятия полностью лишаются ритуального характера.

На следующей стадии развития искусство деперсонализируется: оно становится жертвой отчуждения, бедствия, которое несет людям техническая цивилизация. Когда предмет искусства выходил из рук одного мастера, этот мастер ощущал себя орудием культуры, которая вдохновляла его. Искусство было поистине народным. Принимая участие в торжествах, чрезвычайных событиях, любой индивид получал возможность самовыражения. Сегодня смысл выражения «народное искусство» (поп-арт) понижен: оно больше не означает искусства народа и для народа; теперь это либо искусство народа, что означает «определенный вид ремесла», противостоящего истинному искусству, искусству художника, либо это искусство для народа, чаще называемое массовым искусством и в известной мере связанное с массовыми средствами коммуникации.

Ибо само понятие «народ» уступило место понятию «масса». Явственно различимы три формы культуры — «для избранных, для средних слоев и для низов». Массовая культура именуется «средкультам». Подобно тому как понятие «народ» низводится до понятия «масса», так и искусство средней культуры низводится до развлечения. Тем самым «потребитель искусства» отчуждается; но и художник, даже если он сумел отстоять свою индивидуальность в процессе превращения искусства в массовое, все же может быть оттеснен безличными формами искусства, подобными тем, что создаются массовыми средствами коммуникации.

В глазах людей, привыкших к фильмам и телевизионным сериям, производимым поточным способом, личность автора практически потеряла всякое значение. Если книгу мы знаем по имени ее автора, то фильм или театральная постановка известны нам по наиболее громкому имени. Это может быть имя либо актера, либо главного героя; иногда это имя организатора программы, ведущего. Таким образом, индивидуальность творческого произведения и его уникальность сводятся к нулю.

Однако эта картина умирания искусства очень мрачна. Не будем слишком легко поддаваться тоске по прошлому, если оно дает жизнь новому, которое не будет простым повторением пройденного. «Я бы сказал, — пишет Джилло Дорфле, — что освобождение от мистического, ритуального и поэтического ореола было необходимым этапом, позволившим искусству обрести новые технические

масштабы, характерные для нашей цивилизации. И я надеюсь, что на следующем этапе человек вновь обратится к мифологии и поэзии, используя их для новых целей ...и творчество вновь обретет элемент фантазии и иррациональности».

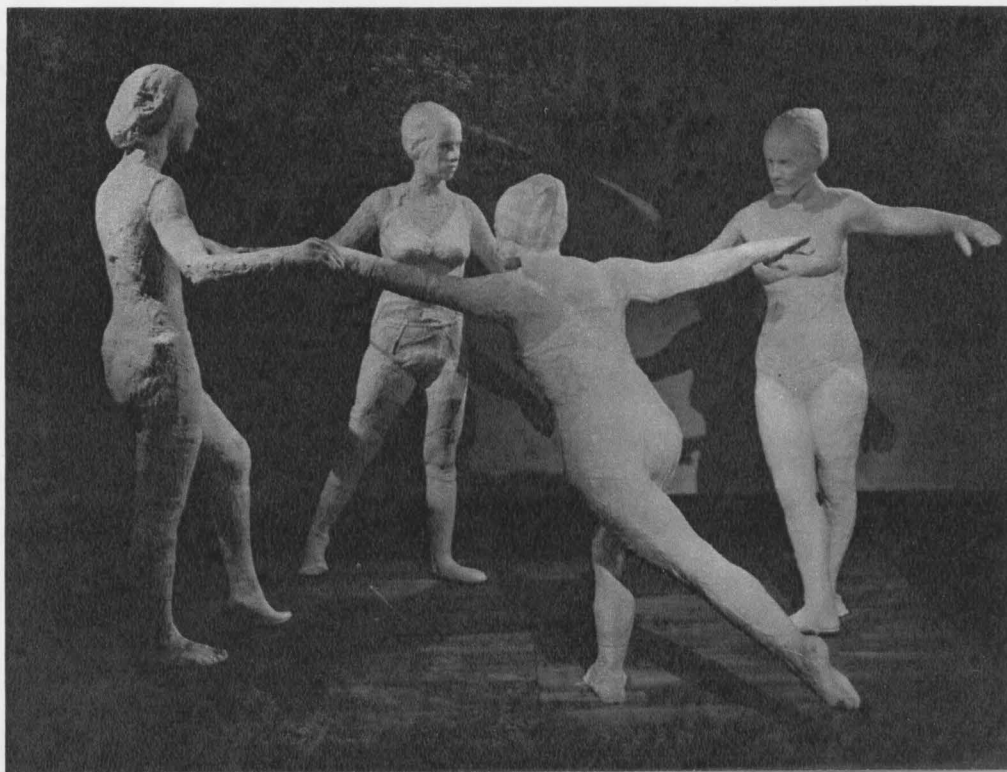
Даже теперь «истинно народное искусство» могло бы открыть для себя новые источники содержания и поэтичности. Эти источники — не деградировавшее искусство «средкульта», но графическое искусство и промышленный дизайн. Поп-арт, по-видимому, идет по этому пути, хотя оно сознает стимулирующее и вместе с тем демистифицирующее воздействие потребительского общества, которому оно служит.

Порвав свои связи с религиозными, этическими и социальными ценностями, искусство обрело силу для выражения более глубокой, фундаментальной связи человека с природой, которую можно дерзнуть назвать докультурной или доисторической. В этом смысле искусство сегодня обладает функциями и силой, делающими его незаменимым.

Давайте, однако, взглянем пристальнее на роль, отведенную искусству технической цивилизацией. Парадоксально, что наиболее поразительное явление, которое мы отметим в первую очередь, связано не с творческой деятельностью, а с распространением произведений искусства, хотя, несомненно, средства воспроизведения путем обратной связи воздействуют на само производство.

Эти средства, явно связанные с извлечением доходов из сферы искусства, распространяют произведения

Фото А. Моран, Париж



Искусство повсе- дневности

Современные художники в поисках новых средств выразительности зачастую пренебрегают традиционной техникой и материалами. Американец Джордж Сегал забросил кисти и переключился на скульптуры, которые он конструирует из гипсовых слепков, снятых с живой модели. Так были сделаны «Танцовщицы» (слева внизу). На протяжении последних 15 лет Сегал занимается воспроизведением поз и жестов людей в самой банальной, повседневной обстановке: в вагоне метро, в ванной комнате, на лестнице, в ресторане и т. д. Хотя его люди-призраки из «жизненных ситуаций» остаются загадочными и анонимными, скульптуры Сегала тем не менее представляют подлинные произведения искусства. Справа: «Яйца неопластических» из папье-маше аргентинца Рудольфо Красно. Эти «скульптурные объекты», по замыслу автора, должны выступать в сопровождении музыки и танцев.

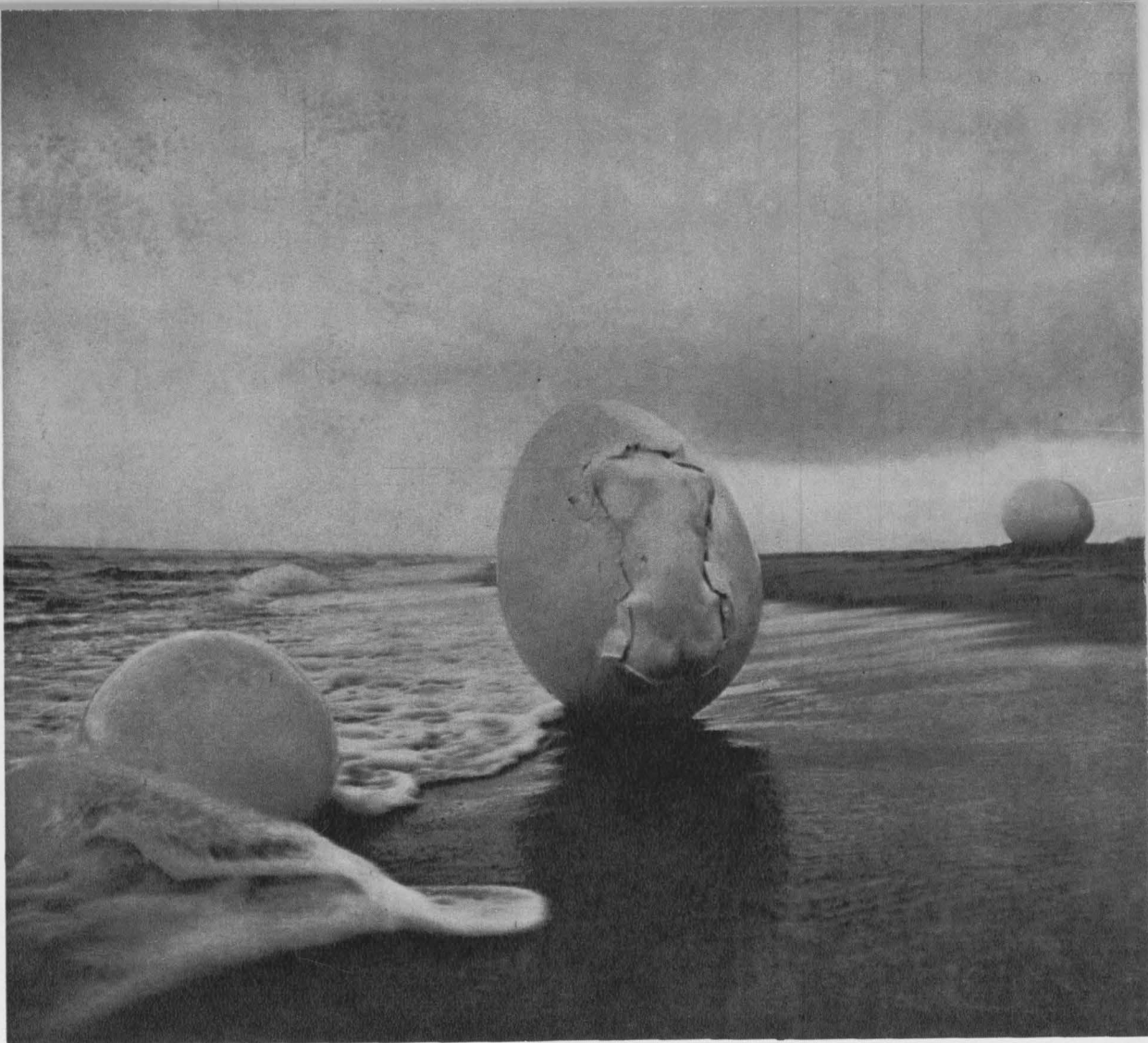


Фото М. Лаген, Париж

среди широкой общественности, благодаря чему искусство получает распространение по всему свету, и это очень важно. Однако последствия такого всемирного распространения искусства внушают серьезное беспокойство.

Во-первых, некоторые из этих средств распространения — те, которые справедливо названы массовыми средствами, — сами дают начало новым видам искусства. Даже если нам трудно согласиться с Маклюэном в том, что средство распространения несет в себе знание, неоспоримо то, что новые средства дают жизнь новым знаниям, тем, что создаются «информационным искусством». Например, телевизионный фильм становится особым жанром в сфере киноискусства. Или другой пример. «Считают, что назначение методов записи состоит в первую очередь в том, чтобы сохранить, запечатлеть, увековечить высокую точность, — пишет Пьер Шеффер. — Действительное же значение электроакустики заключается в том, что она позволяет создавать звуки или фиксировать природные, воспроизводить и преобразовывать их».

Во-вторых, благодаря техническим ресурсам общественность усвоила новый подход к искусству, или же, другими словами, произведения обрели

новые аспекты, значительно расширенные. Это явление двойко: либо мы передвигаемся благодаря непрерывно развивающимся средствам сообщения, либо произведения приходят к нам в виде живой музыки, передаваемой по радио, в виде выставок изобразительного искусства, пересекающих континенты, или репродукций. Не раз было сказано, что репродукции не идентичны оригиналу. Малро показал, однако, что они в то же время выявляют неприметные аспекты — новые детали, новые ракурсы — в такой мере, что образуют новые художественные объекты. «Репродукция, — пишет швейцарский музейвед Рене Берже, — это не простое повторение, как это всегда считалось; она представляет собой целый комплекс многочисленных и сложных операций, превращающих ее в производство...»

Так из единичного рождается множественность, значение которой состоит в том, что она не только не отсылает к оригиналу, но и устраняет саму мысль о том, что такой оригинал может вообще существовать; каждая репродукция содержит в своей единичности ссылку на другие варианты, при этом единичность и массовость перестают противостоять друг другу».

Новый подход, вызванный ростом информации, означает, что все более

широкие круги приобщаются к искусству, общественность уже не может выносить непререкаемые суждения, основанные на непреложных критериях, вроде тех, что содержатся в традиционных руководствах. Оценка основывается на опыте и может быть построена на исследованиях, которые также очень многочисленны.

В связи с массовым распространением искусства неизбежно возникает вопрос: приобретает ли искусство, распространяясь по всему свету, интернациональный характер? Должны ли мы считать, что искусство можно экспортировать только в тех случаях, когда оно теряет связь с местной культурой и традицией? Искусство интернационально в той же мере, что и наука, тем не менее, хотя мы признаем, что нет такой вещи, как канзасская математика или советская биология, можем ли мы так же легко согласиться, что полинезийские идолы или испанское барокко перестали существовать? Разве мы не знаем, что поэзия фактически непереводаема?

В этом смысле некоторые националистические влияния закономерны и служат на благо искусства, при условии, конечно, что частное, возмечиваемое ими, может подняться до всеобщего. Как говорил Маркс, чудо греческих статуй в том, что они гово-

КОНТАКТ, ДВИЖЕНИЕ И СВЕТ

Вдохнуть динамизм жизни в изображаемые объекты — такую задачу поставили перед собой приверженцы кинетического искусства, родившегося в XX веке. Выбор средств у них — самый разнообразный и подчас неожиданный, начиная с механических, оптических, световых устройств и кончая электронными приспособлениями (см. также стр. 18—19).

На нижнем снимке: работа венесуэльца Сото (род. в 1923 г.), названная «Pénétrable» («Проницаемое»), ибо зритель может физически проникнуть в подобный «шедевр», как это пытается сделать мальчик в галерее Музея современного искусства, где выставлена эта работа. «Искусство, — утверждает Сото, — есть материальное воплощение немате-

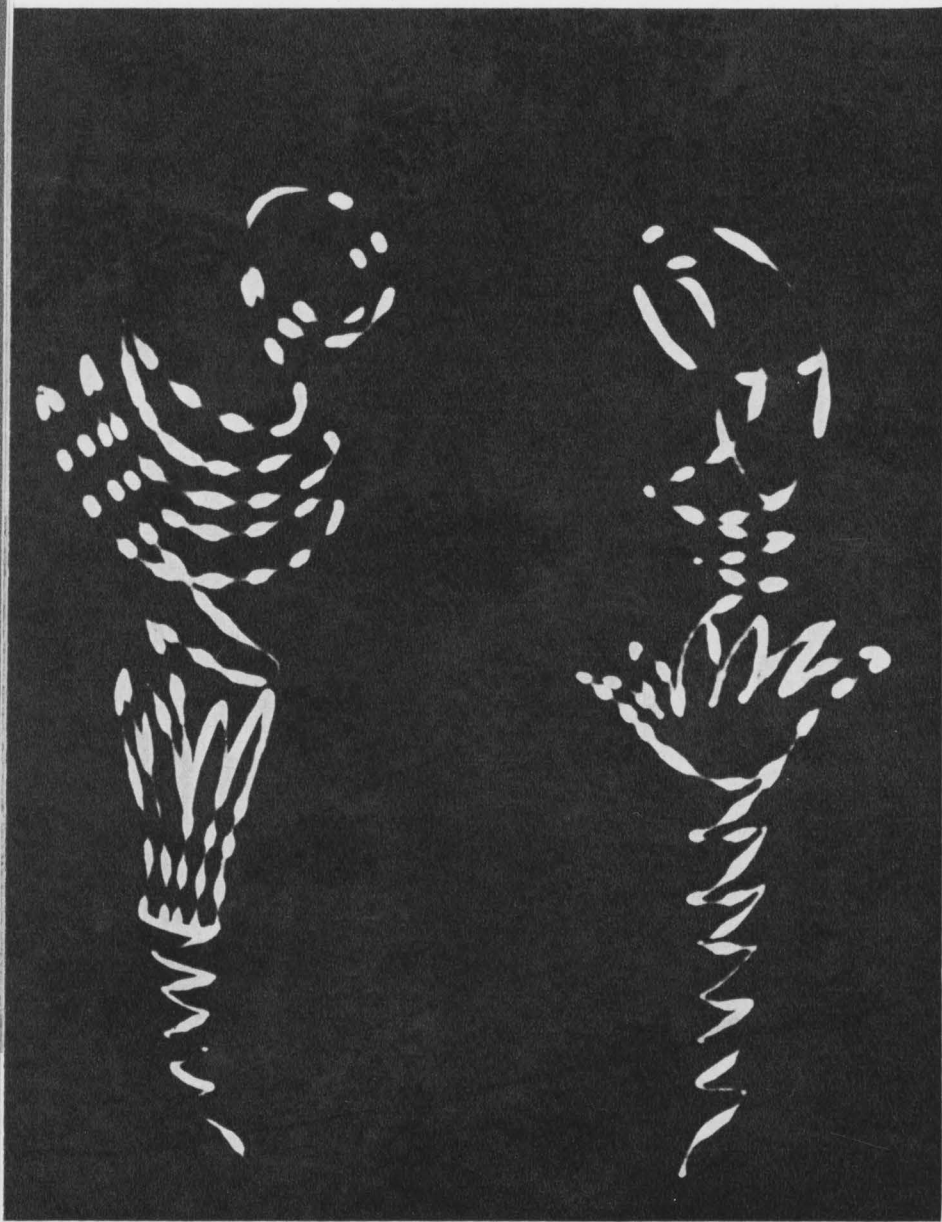


Фото Ф. Бартон, Париж



ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО (Продолжение)

рят на языке, который мы все еще понимаем.

Интернациональное искусство — это искусство, само себя интернационализировавшее, однако следует делать различие между двумя способами интернационализации. Один обусловлен развитием технических процессов и экономических ограничений: например, многоэтажные здания распространяются как эпидемия по всему свету, но столь же стремительно распространяются некоторые формы искусства информации.

Другой способ интернационализации базируется на престиже данного стиля, который в этом случае действительно может рассматриваться как стиль. Возникший в том или ином месте, этот стиль в дальнейшем не отмежевывается от своих истоков. Но, несмотря на это, он все же оказывается в состоянии воспринять и ассимилировать ценности других культур. Примером могут служить негритянские маски Пикассо или индийские ритмы Оливье Мессиана.

Это глобальное распространение искусства включает в себе также возможность универсализации вкусов. Произведения искусства так же не теряют своего значения или способности вдохновлять творческую мысль, когда их отправляют в другие страны, как не теряли их античные произведения, отдаваясь от своей эпохи. Постепенная эволюция или метаморфоза смысла не ведет к его утере: негритянская маска обретает новое очарование, превратившись в художественный экспонат в этнографическом музее, так же как греческий или камбоджийский храм, лишенный своего обычного ландшафта и ритуальных актов, низведенный до уровня иллюстрации в художественном альбоме.

Экспортируя или репродуцируя произведение искусства, мы не отрываем его полностью от его почвы: благодаря ему народы, и в первую очередь художники, утверждают свои ценности в далеких странах. Это не означает, что мы становимся неграми

при виде негритянского искусства, так же как пролетариат не обуржуазивается от соприкосновения с искусством, которое раньше было прерогативой и средством выражения господствующего класса. Открытие нового мира означает не его заселение, а лишь расширение горизонта, а для художника, возможно, перспективу новых дерзаний.

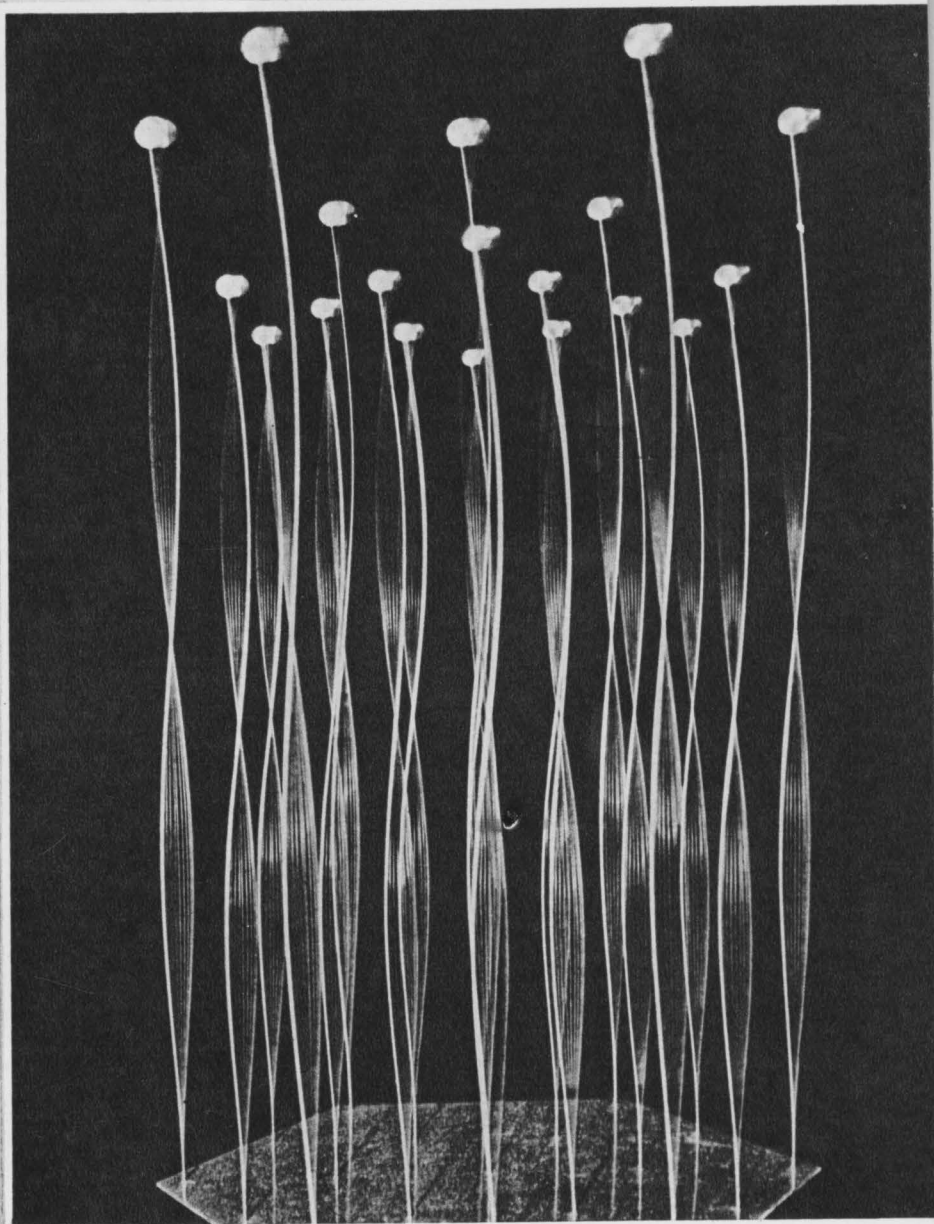
Посмотрим, что может сегодня этот более обширный, но не более единый мир предложить в сфере художественного производства. Впервые, новые средства. Мы не сомневаемся в том, что постепенная эволюция искусств определяется в такой же мере техническими усовершенствованиями, как и скрытыми изменениями в мировоззрении. Индустриальная цивилизация умножает и ускоряет это изменение. Ее воздействии на искусство столь велико, что, например, возникшая новая форма музыки может быть названа «электронной»; многочисленные другие примеры возникают у нас, когда мы

риального». «Мы, художники, — говорит он, — потрясаем мир науки нашими откровениями». Своим «Pénétrable», представляющим собой конструкцию из металла, дерева и веревок, он якобы отвергает устаревшую идею о том, что зритель и произведение искусства разделяет непреодолимый рубеж.

Слева внизу: кинетическая картина «Две цифры 8» известного американского ученого и художника Франка Д. Малина. Многие его работы связаны с «революцией» в космическом пространстве, вызванной появлением искусственных спутников. Для оживления абстрактных композиций Малина использует электрическую подсветку и вращающиеся диски. Работа Вэнь Инь-цзя (род. в Китае в 1928 г.) «Квадратура вершин» (слева внизу) — другая попытка передать движение в изобразительном искусстве с помощью электронного устройства, реагирующего на свет и звук человеческого голоса.



Фото А. Моран, Париж



думаем об архитектуре, живописи и кино. Следует, однако, отметить два последствия такого развития техники. Первое состоит в том, что связь искусства с техникой не односторонняя: сегодня техника не только предоставляет искусству более экономичные или эффективные средства. Она создает новые цели или, если хотите, — новые стили.

К примеру, стандартизация и промышленно изготавливаемые архитектурные детали могут подсказать новые идеи в строительстве домов и жилых районов. Аналогично техника мультипликации может подсказать новые идеи в искусстве фотографирования.

Далее, технический объект может подвергнуться художественному оформлению. В этой связи возникает целостная проблема дизайна отныне направляемой эстетической отделкой бытовых объектов; в то же время мы наблюдаем, какое значение обретает поэзия, когда она становится частью прозы мира.

С другой стороны, в этом заключена проблема также для художника: каков будет его взгляд на свою деятельность или на свое призвание, когда он вступит в союз с инженером или сам приобщится к технике? В какой мере он сохранит инициативу или контроль над своими творениями, если прибегнет к услугам компьютера? Согласен ли он устраниваться, подобно музыканту, обреченному на безработицу конкретной музыкой? Конечно, нет, но нелегко разобраться во всех хитросплетениях, изобретенных рациональным (а быть может, и нерациональным) умом, когда творчество предоставлено механическим аппаратам или когда оно зависит от случая там, где когда-то оно питалось вдохновением. Возможно, в этой близости с технической мыслью рождается мышление, которое уподобляет художника инженеру или рабочему.

Может, однако, случиться, что художник взбунтуется против вторжения техники в нашу жизнь, что

он повернет технику против самого себя, пародируя ее, или же он провозгласит эстетику, использующую отходы производства, мусором нашей цивилизации. Все зависит от того, как он представляет себе эту цивилизацию, по крайней мере в западных обществах. В любом случае мы должны признать, что наша цивилизация предоставляет искусству не только новые средства, но и новые области, которые открывают именно эти средства и которым обеспечена новая аудитория.

Мы уже ссылались на требования промышленности — весьма значительные, — в чем Дорфле видит надежду на возникновение нового народного искусства. Можно сослаться также и на искусство рекламы, созданное конкурирующей экономикой. Достаточно ли будет сказать, что реклама и пропаганда используют предшествующее искусство, не преобразуя его? Конечно, нет: это так же неверно, как украшение небоскребов коринфскими колоннами или



Фото Б. Сутер, Париж



Фото «Эскир», Нью-Йорк

Фото Бертомьер — Рафо, Париж

«Поп-арт»

Представители поп-арта находят вдохновение и средства художественного выражения (часто пародийные) в самых обыденных предметах повседневной жизни. Американец Энди Уорхол, например, запечатлел себя тонущим в консервной банке рекламируемого томатного супа (вверху). Вверху слева: женское лицо из раскрашенного дерева — стереотип журналов мод; чтобы усилить впечатление, итальянский художник Лючиано Ланато защитные очки представил в виде экрана телевизора. Эта работа экспонировалась во время Всемирной выставки в Осаке (1970 г.). «Качание» — так архитектор назвал детскую площадку в одном из парижских пригородов (слева). Идея ее, по словам автора, — вечное движение, подобное вечному движению морских волн.



готическими горгульями. Напротив, были изобретены новые художественные формы или новые стили, которые в свою очередь влияют на традиционные формы.

Существует сфера применения искусства в самой окружающей нас среде, общественность осознала это еще задолго до того, как зародилась наука о планировании городов. Фактически мечта о превращении окружающей среды, по крайней мере городской среды, в некий декоративный комплекс не нова, но, пожалуй, лишь теперь мы располагаем для этого возможностями, хотя и неосознанными.

Какие ограничения эти новые силы налагают на художника? Он боролся за утверждение свободы творчества и одновременно независимости искусства. Каким же экономическим и социальным статусом обладает он в капиталистическом обществе?

Давайте сначала рассмотрим экономический статус искусства. Несмотря на официальные заказы или субсидии, искусство, в сущности, частная деятельность, подчиненная законам конкуренции. Задача получения доходов включает в эту коммерческую сферу сами произведения — их продажу, их создание, экспозицию или распространение.

Шедевры, освященные временем, — это устойчивые ценности, придающие блеск музеям, этим новым местам паломничества. Но и в отношении более поздних творений рынок остается стабильным, если художник обрел определенную репутацию среди знатоков. Появление новых имен и школ не ведет к забвению других, разве что по истечении многих лет. Спекуляция касается практически неизвестных художников или аутсайдеров, большинство которых не стремится создать себе имя, разве что ради прибыли.

Но если кинопромышленность и дает средства к существованию многим работникам, обогащает она лишь несколько звезд и известных кинорежиссеров, которых не так уж много. Не следует забывать, что имеется, вероятно, так же много непрофессиональных кинооператоров, как и непрофессиональных художников или непубликуемых писателей.

Однако не от этого анонимного множества зависит экономическая жизнеспособность искусства; скорее, она зависит от престижа тех, кто добился признания, кто имеет последователей — поклонников, а не только коллекционеров, потому что даже в богатых странах, где некоторая степень роскоши доступна многим, эта категория крайне ограничена. Тем не менее, наряду с наличием множества неизвестных творцов во всех развитых обществах имеется безымянная масса потребителей — всех тех, кто посещает музеи, читает книги по искусству, ходит в театры и кино и слушает музыкальные записи. Даже если искусство не пронизы-

вает жизнь человечества в такой мере, чтобы преобразовать ее, как сказали бы пророки антиискусства и неискусства, искусство пронизывает сферу развлечений масс. Даже если это и не «народное искусство», оно доведено до народа и распространилось по всему свету.

Возрастающее значение искусства в нашей повседневной жизни привлекает внимание государства, испытывающего искушение использовать его в идеологических или политических целях и держать его под постоянным контролем.

Отсюда вопрос: в какой мере художник свободен или чувствует себя свободным перед лицом государства?

Дело обстоит не так просто, ибо нужно делать различие между свободой, ощущением, что ты свободен, и желанием быть свободным. Художник, приспособившийся к стандарту и соглашающийся на надзор, может чувствовать себя свободным, не уподобляясь при этом спиновскому флюгеру. Художник, отождествлявший себя со своим городом и своей культурой, даже не задавался вопросом, свободен ли он. Аналогично в некоторых странах художники, особенно чувствительные к социальным проблемам, рассматривают себя защитниками проводимой государством политики и даже провозвестниками будущего.

С другой стороны, в стране, где цензура слаба, художник может быть подвержен различным коварным ограничениям, налагаемым окружающим миром, и может ощущать отчуждение, способное довести его до отчаяния или бунта.

Единственный критерий свободы художника в наше время, когда свобода является субъективным требованием, следует искать в жизненности и качестве и, возможно также, в освободительной силе его искусства.

Бесцеловечность нашей цивилизации вызвана в первую очередь тем, что цивилизация, становясь универсальной, сокрушает все отличительные и полные смысла ориентеры, связанные с родной почвой. Из удобного одеяния, сшитого по мерке, она превращается в униформу, созданную способом массового производства в результате действия безличных законов.

Кроме того, этот мир, поставленный вверх ногами технической и социальными революциями, полон сомнений и противоречий: это расколотый мир, где никто не чувствует себя гражданином мира, поскольку национализм не сложил оружия. Система производства и потребления, которая могла бы попытаться объединить его, на деле лишь усугубляет вопиющее неравенство в развитии и контраст между богатством и нищетой, между излишеством и голодом.

Внутри каждого общества ширится брешь между институтами, переживающими расцвет и загнивающими. Кроме того, этот мир жесток и враж-

дебен. Он выступает против личности. Не удивительно, что некоторые философские школы считают, что человек вымирает: он превращен в раба материальных или интеллектуальных систем. Теперь уже не церковь или государство думают за него и навязывают ему свои идеи — разум теперь в руках всех тех, кто монополизировал право на мышление.

Может ли художник сказать хотя бы то, что он чувствует поддержку общества, с которым он связан и перед которым он в ответе? В своем подходе к миру ощущает ли художник одиночество или он чувствует, что служит другим, обществу или даже народу? Далее, в своем творчестве руководствуется ли он общественным спросом или только собственными побуждениями или определенной логикой в постепенном развитии стиля? Ответ на эти вопросы должен, конечно, учитывать не только личность художника и роль, которую он себе приписывает, но и историческую ситуацию, социальный режим и систему производства.

Во всяком случае, большинство художников, по крайней мере в западных странах, реагируют обычно на окружающий мир взволнованно и бунтарски. Об этом свидетельствуют их произведения. Если художник в искусстве не ищет ухода от действительности, подобно тому, как другие ищут его в созерцательной философии или в отвлеченной эрудиции, то творчество открывает перед ним возможность осудить все то, что мистифицирует, подавляет или отчуждает личность, включая иногда саму идею художественного творчества. Потому что художники теперь не столь наивны: в прошлом они могли отождествлять себя с городом или властителем, который олицетворял его; на заре истории они могли быть ремесленниками древней культуры и воспевали мир, в котором все имело смысл. Сегодня это уже невозможно: то, что раньше было стихийным согласием, теперь превратилось бы в соучастие. Они неизбежно становятся сообщниками, и они сознательно идут на это, когда ради жизненных благ и ради того, чтобы заявить о себе, они участвуют в коммерческой телевизионной программе.

Могут ли они по крайней мере требовать свободы? Да, но они могут быть втянуты в ловушку. Каждое общество имеет свои предохранительные клапаны, дабы предотвратить взрыв. Буржуазное общество имеет своих беспokoйных детей, своих «уродов в семье», которые никому не причиняют вреда. Протест, становясь модой, теряет свою силу и спокойно дожидается своего места в истории искусства.

В некоторых странах к протесту подходят со всей серьезностью. Эстетический характер нововведений, в частности, изучается и оценивается более тщательно.

В странах же, которые смотрят на протест как на забаву, игра может

принять опасный поворот для правящих классов, когда искусство обретает широкую массовую аудиторию. Она может вызвать непредвиденные последствия и, вместо того чтобы послужить предохранительным клапаном, станет детонатором.

Реакция художника, когда он свободен в своем творчестве, — это страстный поиск. Первое объяснение, которое приходит на ум, состоит, конечно, в том, что индустриальная цивилизация дает в руки художнику множество различных средств и в то же время, как правило, носит технический характер. Нельзя заниматься ремеслом даже в обществе, в котором не происходит никаких событий без требуемого мастерства или без выдумки.

Этот настойчивый поиск отчасти объясняется погоней за выгодой и конкуренцией. В условиях яростной конкуренции на рынке, накапливая капитал для выгодных вложений, хорошо раскупаются лишь новейшие образцы — продукция, которая особенно шумно рекламируется и потрясает публику. Такого объяснения достаточно для тех, кого ошарашивает новизна и кто склонен объявлять ее мошенничеством. Но его недостаточно для тех, кто ищет истину.

Подобный поиск стимулируется бесконечными размышлениями, которые могут привести к отрицанию искусства вообще и в первую очередь личности художника. Размышляя над своим статусом, художник сегодня, видимо, проследживает путь, пройденный от Ченнини до Вазари, от положения ремесленника до положения художника.

Но художник борется за свое существование еще более радикально, когда он борется за саму идею искусства. Это не значит, что он неизбежно откажется от поиска, как это сделали Рембо или Марсель Дюшан, но цель его поиска — не прекрасное, и он ведет его в другом направлении. Нет сомнения в том, что любое творчество есть нарушение традиции, любое изобретение — вызов ей.

Сегодня, однако, это нарушение приобретает острые формы: оно превозносит антиискусство и стихийное искусство и нелегко распознать мотивы и намерения художника. Это искусство, несомненно, несет в себе некую агрессивность, но против кого? Во-первых, против традиционных ценностей: прилаживая усы Моне Лизе, извращая музыку, включая в нее шум, в живописи наклеивая на полотно различные предметы, обычно выбрасываемые в мусорный ящик, вводя в хореографию обыденные жесты — все это различные способы отвергнуть принятое, объявив его устаревшим.

Существуют различные способы профанирования прекрасного — потому что прекрасное начинается сковывать, как только установлены определения и эталоны, потому что оно связано с другими ценностями, также подвергнутыми теперь сомнению из-

за их происхождения или путей их установления (даже определение прекрасного было некогда привилегией определенного класса), возможно, еще и потому, что эта официально признанная красота маскирует или отменяет другие формы красоты.

Агрессивность обращается тогда против объекта. Не просто против художественного произведения, когда некоторые художники замазывают свои полотна, а против прозаических предметов, изображенных в сюрреалистических произведениях в искаженном виде и лишенных практического значения. Она может быть обращена и против зрителя, которому могут предложить в качестве экспоната стеллаж для бутылок или набор непонятных морфем для чтения. Разве это не издевательство над его неискушенностью?

В современном искусстве мы сплошь и рядом сталкиваемся с отрицанием ценностей и произведений, в которых они содержатся, отрицанием мира, каким мы его знаем и над которым установлен полицейский контроль, с отрицанием общества, которое по желанию может быть приручено; на фоне всего этого нам кажется, что художник склонен вести игру и приглашает нас принять в ней участие. Об этом часто говорят, и существует множество исследований на тему «Искусство и игра».

Сегодня «случайности», сезаровские монтажи из автомобильных частей, машины Тингели, кейджевская музыка и кинетические скульптуры приглашают нас участвовать в игре. Мы знаем, что игра может быть серьезной по причине эмоций, которые она возбуждает, обязательств, которые она налагает, и производимого эффекта. Таково искусство: когда оно заверяет, что является игрой, к нему следует относиться со всей серьезностью.

Мы убеждены, что современное искусство — явление прогрессивное, вызванное в первую очередь респексивным и бесчеловечным характером нашей цивилизации и всем тем, что эта цивилизация навязала природе. Это искусство на свой манер предполагает свершить то, к чему стремится феноменология, а именно снять покров идей, закрывающий мир, с тем чтобы вернуть его первоначальную простоту, счастливое единение с ним.

Эта освободительная тенденция искусства имеет три аспекта.

Во-первых, мир надо освободить, населив его новыми, прекрасными вещами, которые не будут лишь слегка видоизмененными вариантами уже известного. Вырывая будничные предмет из его естественного окружения, мы создаем из него не художественную вещь, а скорее вещь необычную. Этим нас как бы выводят из привычного окружения, приглашая по-новому любоваться и восхищаться предметом, быть может, удивляясь его своеобразию, и, быть может, перед нами предстанет новая, никогда ранее не виданная красота.

Нельзя ли таким путем преобразить всю нашу цивилизацию? Создавая карикатуру машины, Тингели передает машину природе или, быть может, поэзии. Разве в работах, где Раушенберг собирает навязчивые символы американского образа жизни, не проглядывают одновременно и нежность и ирония? Во всяком случае, именно таким образом поэзия высвобождает слова, выхватывая их из прозаической синтагмы, а музыка Кейджа высвобождает звуки.

Но не получается ли тогда, что мы участвуем в дурацкой игре? Не удаляемся ли мы от твердой почвы в угоду воображению? Думая, что мы изменяем мир, не изменяем ли мы всегда лишь наш взгляд на него?

Прежде чем ответить на этот вопрос, мы должны признать, что современное искусство, вместо того чтобы вызвать желание созерцать художественное произведение и наслаждаться им, возбуждает зрителя, властно требуя, чтобы он занял определенную позицию. Оно хочет освободить своего зрителя, так же как и предмет искусства, даже если для этого потребуются крайние средства. Но как? Главным образом дав ему возможность увидеть новые горизонты, освободив его от оков традиции и предрассудков, выступая против ценностей, поработивших его.

Если традиционалисты обвиняют искусство в том, что оно мистифицирует зрителя, то это происходит именно потому, что искусство пытается демистифицировать его и даже «декультуризовать», если позволено употребить такое слово. Современные произведения не претендуют на совершенство и почитание. Они относятся к зрителю как к другу. От него требуется лишь, чтобы он ассоциировал себя с произведением, как актер, как исполнитель, как бродяга, воспринимающий архитектуру города, как аудитория, присоединяющаяся к пению хора.

Если такие произведения кажутся иной раз недоработанными или небрежно выполненными, то партнер может завершить их. Но именно здесь таится опасность для современного искусства — опасность погибнуть, чтобы уступить место чему-то иному, погибнуть ради того, чтобы мог жить человек.

По мнению Дюбуфе, грех культуры — в ее утверждении, что произведение искусства — это нечто, созданное лишь для созерцания, в отличие от того, что создается для непосредственного переживания. Искусство лишь тогда освобождает нас, когда оно становится нашей собственностью и многие художники видят свое призвание в том, чтобы пробудить нашу творческую силу, не столько предлагая нам образец, которому мы должны следовать, как прилежные ученики следуют указаниям учителя, сколько показывая нам пример свободы, ради которой стоит жить.

Хитрость культуры в том, что



Фото А. Моран, Париж

Новый реализм: «Искусство более реальное, чем сама реальность»

Гиперреализм, зародившийся в 60-х годах в США, распространяется ныне и в Западной Европе. Его подчас называют «фотографическим искусством», так как его адепты стремятся воспроизводить реальные вещи с такой тщательностью и детальностью, какие под силу только фотопленке. Например, «Сидящий художник» (слева) Дьюэна Хансона (США) — гиперреалистическая скульптура, выполненная из раскрашенного пластика и стекловолокна, облаченная в натуральную одежду и усаженная на обычный стул. Молодой швейцарский художник Петер Штемпfli с 1969 года воспроизводит только автомобильные покрышки, причем его полотна достигают шести метров в длину (на снимке сверху). Естественно, при такой гиперболизации теряется предметность объекта, рисунок претерпевает превращение в абстрактное графическое изображение.

наиболее смелые произведения скоро превращаются в источник дохода, бунтарский порыв канонизируется, призыв остается неуслышанным. Но художник все же сумел проявить свободу. Ибо к этому он стремится, пусть не в первую очередь, иногда в одиночестве, не привлекая единомышленников для совместных действий, не утверждая, что его свобода требует свободы и для других.

Освобождение всегда означает самовыражение, но отнюдь не саморазоблачение. Его более глубокое значение — выйти за собственные рамки, избавиться от самого себя. Он должен идти на риск потери своего «я», и его неповторимость пропорциональна его самоотречению. Отсюда

эти странные, непостижимые, безмянные творения, созданные автоматическим письмом, жестикулярной живописью, музыка, построенная путем случайного сочетания звуков (другими словами, произведений, свободные от установленных символов, привычек и ограничений).

Не является ли этот мир, в котором живет художник и который он открывает нам, миром галлюцинаций, убежищем от суровой действительности? Когда мы думаем, что освобождаем себя и освобождаем мир, не подменяем ли мы реальное нереальным, мысль — грезой, свободу — прихотью?

Ведь мир отвечает нашим мечтам, а наши мечты отражают мир;

мир мечтает вместе с нами и именно мечты мира отражает искусство, пока наука не отвергнет их.

В то время как в социалистических странах некоторые формы современного искусства осуждаются как симптомы упадочничества, эти произведения не всегда встречают сочувствие также и в западных странах. Об этом говорит не только тот факт, что публика продолжает посещать музеи классического искусства, но и художественная критика. Мы говорили в начале статьи, что старое всегда существует с новым. Мы не должны забывать это, поскольку мы выдвинули на первый план новое, пытаясь выявить его истинное место и понять его.

2.

ИСКУССТВО СТРАН СОЦИАЛИЗМА

Бела Кёпеци

Великие завоевания реализма

В развитии самых разных стран наблюдаются сходные черты, но литература и искусство в социалистических странах находятся в особом положении.

Изменения в средствах пропаганды искусства и распространения его произведений в этих странах сказываются на нем и на его функциях точно так же, как и повсюду в мире, но они не обязательно ведут к тем же последствиям, что в капиталистических странах.

Глубочайшие перемены в экономической, социальной, политической и культурной жизни оказали решающее влияние как на создание художественных и литературных произведений, так и на просвещение народа и использование средств массовой информации.

В социалистических странах искусство участвует в тех великих преобразованиях, которые В. И. Ленин назвал культурной революцией и которым присущи такие характерные черты, как ликвидация монопольных прав на культуру, принадлежавших в прошлом правящим классам; повышение культурного уровня рабочих и крестьян; создание новой интеллигенции; помощь государства в развитии наук и искусств; продуманная система мер, осуществ-

ляемых коммунистической партией и социалистическим государством для достижения всех этих целей. Такая программа предполагает создание искусства, обращенного к широкому народным массам, и демократизацию доступа к его ценностям.

В таких условиях произведение искусства перестает быть товаром, хотя на современной стадии развития и сохраняет некоторые черты, связанные с этим понятием.

Руководствуясь принципом воспитательной роли искусства, социалистическое государство проводит политику широкого ознакомления народных масс с наиболее замечательными достижениями искусства прошлого и настоящего, assigning на это значительные средства. Проведение такой культурной политики, возможно, чревато упрощенным пониманием воспитательной роли искусства, но, даже если это и так, едва ли возможно отрицать преимущества такого подхода к искусству, когда отбор его произведений основан на их несомненной ценности.

Бесспорны, в частности, положительные результаты, которые дает такой подход, когда речь идет о классических произведениях литературы и искусства; в этом плане нас неоднократно обвиняли в консерватизме, однако мы, напротив, считаем, что возвращение классиков повысило культурный уровень широких масс и обогатило их.

Трудности отбора особенно велики, когда заходит речь о современном искусстве; политический момент, те или иные эстетические концепции, да и просто особенности вкуса не ограждают от возможных ошибочных заключений.

Широкое распространение могут получить произведения, в большей или меньшей мере неоригинальные,

малозначительные или безвкусные, тем более когда речь идет о легком, развлекательном искусстве, где обнаруживаются определенные черты «потребительской культуры», либо доставшейся в наследство от прошлого, либо заимствованной из Западной Европы и созданной в подражание тамошним образцам.

Если в Западной Европе художник, даже в том случае, когда он считает себя «пристрастным», нередко оказывается вне жизни общества, то в социалистических странах, напротив, он активно участвует в жизни общества. «Пристрастность» социалистических писателей и художников отнюдь не предполагает обязательности их выступлений по актуальным политическим вопросам, как не предполагает и создания иллюстративных произведений, а именно это утверждают некоторые противники социалистической культуры.

Вместе с тем человек, разделяющий идеи социализма, не может придерживаться по отношению к обществу тех же оппозиционных взглядов, которые в капиталистических государствах естественно возникают у противников именно этого социального порядка. «Пристрастность» социалистического художника — это только сознательное служение целям рабочего класса, побуждающее его создавать произведения демократические и социалистические по своей сути.

Нельзя, однако, не признать, что это новое отношение интеллигенции к коллективу вырабатывается нелегко и что процесс этот чреват недоразумениями как в политике, так и в творчестве, а исход дела подчас определяется теми объективными по своему характеру конфликтами, которые возникают между этими двумя сферами человеческой деятельности.

БЕЛА КЁПЕЦИ — генеральный секретарь Венгерской Академии наук; известен во всем мире как специалист по современным проблемам мышления в социалистических и западных странах и по общим вопросам политики в области культуры. Кёпеци — преподаватель французского языка и литературы на литературном факультете Будапештского университета.



Фото А. Гаранина, «Советское фото» — АПН, Москва

Посетителей советского павильона на Международной выставке в Париже в 1937 году встречала скульптурная группа «Рабочий и колхозница», созданная советским скульптором Верой Мухиной. Сваренная из листов нержавеющей стали, эта двадцатипятиметровая скульптура сейчас украшает одну из самых оживленных магистралей Москвы — Проспект Мира.

Тот факт, что художник живет в социалистической стране, еще не обязательно делает его марксистом; и разумеется, проблемы, о которых шла речь выше, в глазах немарксистов предстают в ином свете, а стало быть, иной характер имеют и противоречия, с которыми сталкиваются такие художники.

Художники, писатели участвуют в строительстве нового общества прежде всего своим творчеством. И в этом им оказывает поддержку государство — через учреждения культуры оно распределяет заказы и распространяет произведения искусства.

Правительственные органы способствуют утверждению законов, надежно охраняющих авторские права, что обеспечивает большому числу писателей и художников возможность жить своим трудом. Государство субсидирует художественные фонды, которые предоставляют своим членам кредиты и авансы; оно берет на себя заботы о социальном обеспечении людей искусства, учреждает дома творчества и санатории; некоторые же творческие организации даже располагают собственными издательствами, держат в своих руках книжную торговлю и т. д.

За последние сто лет под воздействием марксизма и общественных условий заявили о себе новые, социалистические по своему характеру художественные направления. Рассуждая о социалистическом реализме, некоторые понимают под этим термином только произведения, продолжающие классическую традицию, другие же — только тенденции, восходящие к авангардизму начала нашего века.

Если же взглянуть на эти споры со стороны, то мы увидим, что с самого начала развитие нового искусства предполагало сосуществование обоих направлений. Романы Горького, Алексея Толстого, Шолохова, театральная концепция Станиславского, живопись Дейнеки, Сарьяна, графика Фаворского, скульптура Мухиной, симфонии Шостаковича, балеты Прокофьева — все это доказывает, что и сохраняя верность тем или иным реалистическим традициям XIX века можно добиться неоспоримого творческого успеха.

Поэзия Маяковского, фильмы Эйзенштейна и сценическое новаторство Мейерхольда — ограничимся только этими именами — свидетельствуют, что и творческое направление, берущее начало в футуризме, экспрессионизме и конструктивизме, также способно дать нетленные художественные ценности.

Те же самые тенденции в их национальных проявлениях мы обнаруживаем, обратившись к искусству других народов Советского Союза, народов социалистических стран Центральной Европы, Азии и Америки, к творчеству художников и писателей — марксистов из несоциалистических стран.

В творчестве некоторых писателей, например Арагона, Элюара (Фран-



ция) или Витезслава Незвала (Чехословакия), преобладали авангардистские тенденции; в творчестве, скажем, немецких писателей Бертольта Брехта, Иоганнеса Бехера и Анны Зегерс сосуществовало сразу несколько тенденций; первые попытки их синтеза мы наблюдаем, в частности, у венгерского поэта Аттилы Йожефа.

Не умаляя значения традиций в процессе создания нового искусства, нельзя забывать, что сами представители этого искусства стремились не столько к сохранению целостности традиций, сколько к развитию искусства. Социалистический художник вдохновляется поисками новых тем и форм, и этот дух экспериментаторства и новаторства виден повсюду, к какой бы области искусства и литературы мы ни обратились.

В заметках о развитии литературы

и искусства в СССР Михаил Алпатов характеризует современный этап художественной жизни следующим образом: «К концу 50-х годов поднялась новая волна художественных исканий, особенно в среде молодых художников и поэтов. Они заинтересовались постимпрессионизмом и стремились восстановить в правах русское искусство начала XX века. Предпринимались попытки связать современные поиски с традициями фольклора и с искусством древней Руси.

Нельзя сказать, что все эти искания увенчались успехом. Опасность эклектизма оставалась. Подражая прекрасным образцам, художник рискует утратить свою оригинальность и национальное своеобразие. Но во всяком случае, положение исправлялось и прежде всего в архи-

Работы советских художников

В социалистических странах творческая манера отдельных деятелей искусства, их способы самовыражения в какой-то мере напоминают поиски представителей западного искусства. И наоборот, многие западные мастера работают в стиле жизнеутверждающего оптимизма и реализма, свойственных социалистическому методу. На стр. 15, 16, 17, 21 и 23, а также на первой и четвертой страницах обложки можно познакомиться с произведениями, свидетельствующими о разнообразии стилей, жанров и творческой манеры художников социалистических стран. Здесь воспроизводятся работы советских художников — слева: «Девочка с домиком» Александра Тышлера (1962 г.); внизу: «Клоун» Алексея Анникеёнка [Казань, 1965 г.]; справа: «Сумгаитский завод синтетического каучука» азербайджанского художника Расима Бабаева.

Фото АПН, Москва



текстуре и в декоративных искусствах».

Добавим, что и в других социалистических странах наблюдается интерес к некоторым особенностям искусства авангарда 20-х годов и к современным литературно-художественным течениям Западной Европы.

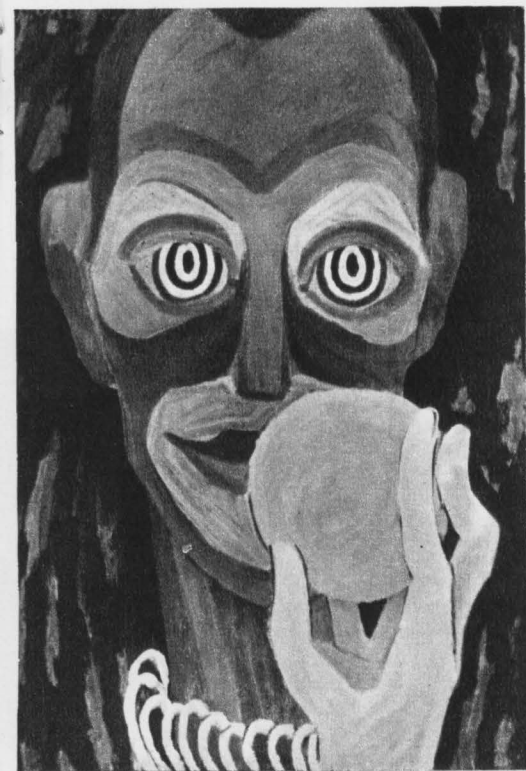
Однако подлинное новаторство связано с поисками не столько новых форм, сколько нового содержания. Социалистическое искусство революции изображало человека в его борьбе за коренное преобразование общества.

Сегодня формы этой борьбы, по крайней мере в некоторых социалистических странах, несколько изменились: писатели и художники стремятся показать отличительные черты социалистической личности в условиях мирного строительства.

В повестке дня выражение реального гуманизма — того гуманизма, который защищает человека и направлен против отчуждения, обезличивания и нигилизма.

Основные цели культурной политики и развития искусства в социалистических странах определяются марксистской философией. Две главные идеи, лежащие в основе марксистской эстетической концепции, могут быть сформулированы так: искусство — это отражение действительности и тем самым одно из средств познания; искусство обладает своей социальной функцией: оно должно способствовать преобразованию мира.

Эти ведущие идеи получили в ходе социального, политического и культурного развития самые различные толкования. Чтобы понять сущ-



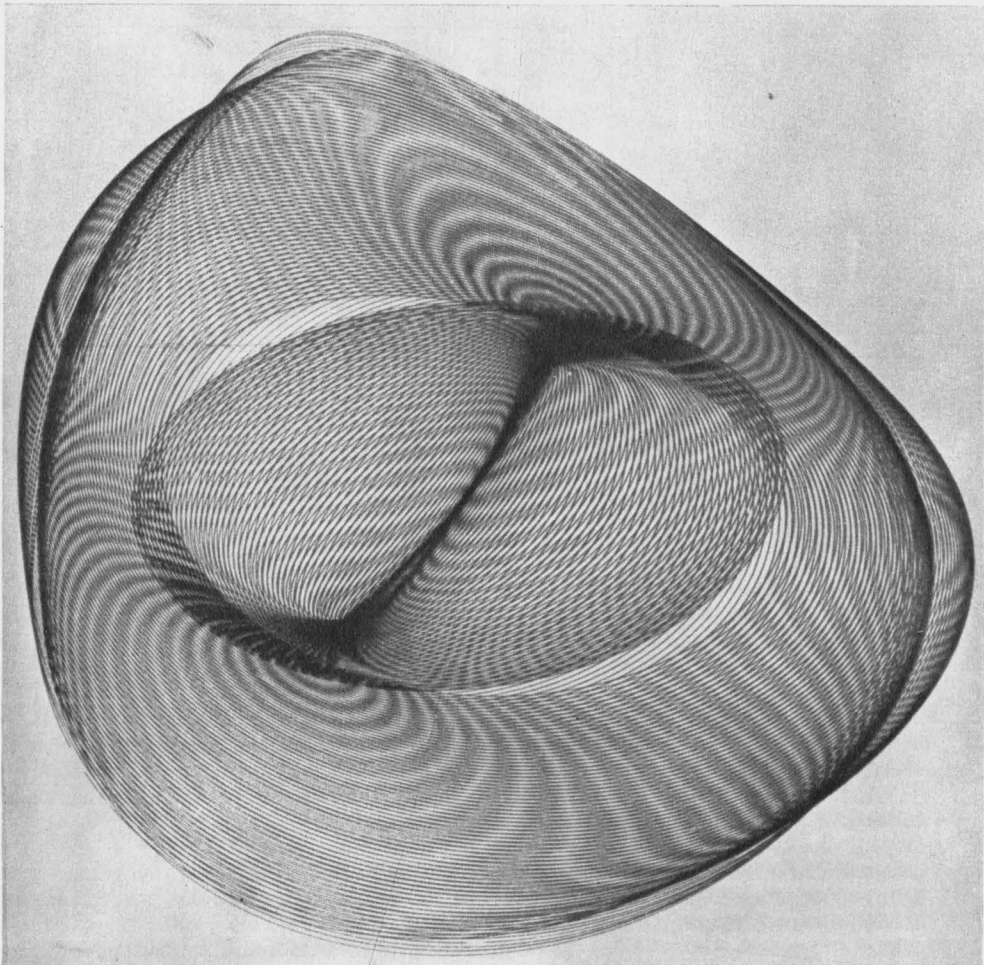
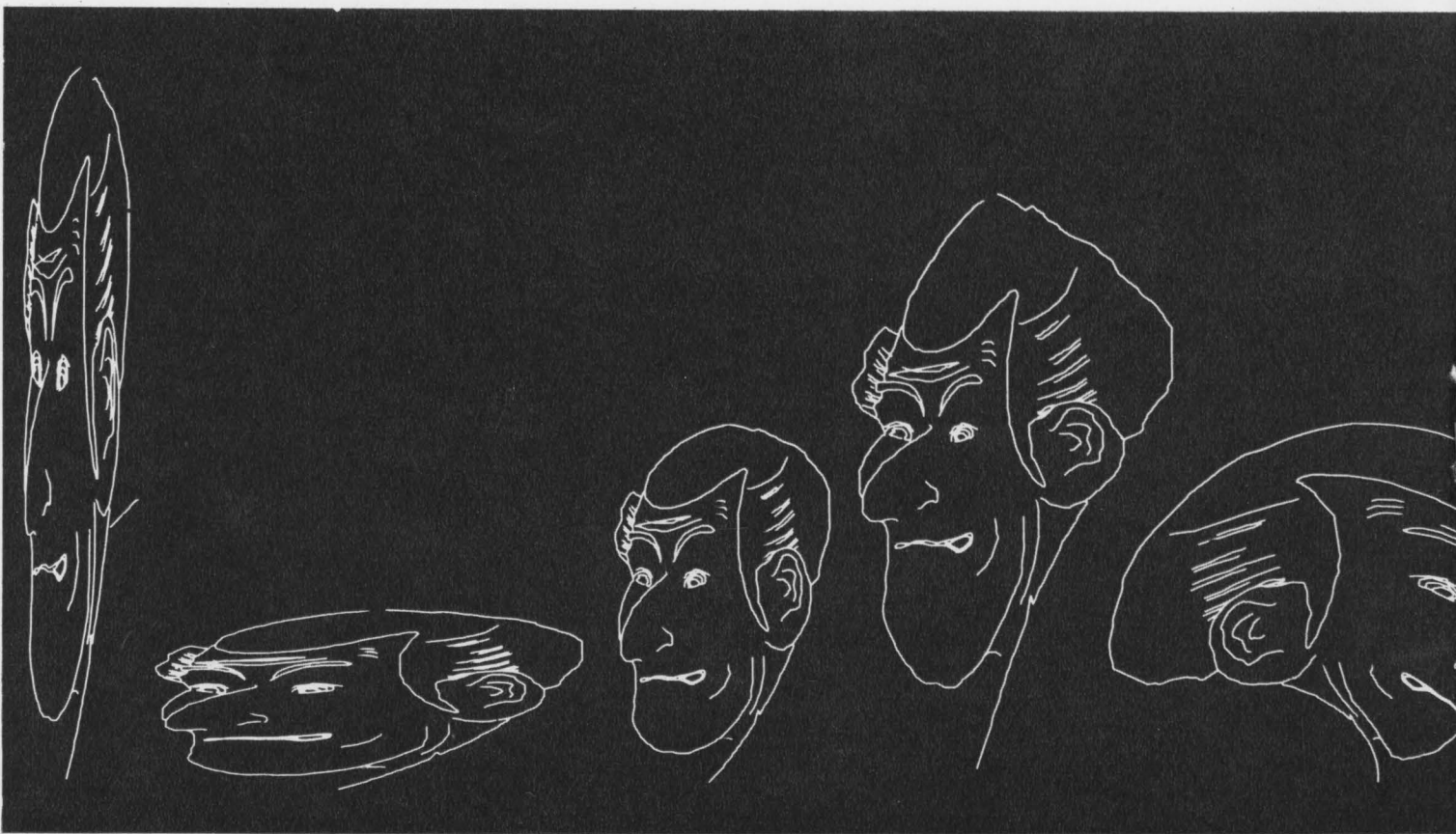


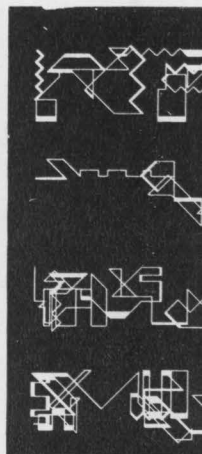
Фото З. Радович, Загреб, Югославия

ЮГОСЛАВИЯ. Зоран Радович создает свои замысловатые дизайны при помощи электронного устройства, которое фиксирует на бумаге колебания двух маятников. Потребовалось несколько лет для того, чтобы он овладел своим «орнаментографом» и научился отбирать нужные ему формы и очертания. Ему удалось найти математическую формулу, которая позволяет «орнаментографу» выполнять практически бесконечное количество дизайнов.

ИСКУССТВО

*Наука и техника все более
вызывая у них подъяем
и новые технические средс
ний и находок. На развор
содружества художников р
ми машинами.*

ФРГ. «Продольные структуры» Манфреда Мора (справа) представляют собой непрерывные хаотические линии, воспроизведенные компьютером. Одна из целей подобного творчества заключается в том, как утверждает Мор, чтобы доказать, что прекрасное не есть и не должно быть атрибутом только естественных объектов.



ЯПОНИЯ. Шараку (или Тохусан) известен в Японии как актер традиционного театра Но (XVIII век) и прежде всего как график, создавший галерею портретов артистов театра Кабуки. Ныне в Японии объявилась группа инженеров и дизайнеров, которые заставляют компьютер творить «произведения искусства», используя оригинальные работы и пытаются при этом сохранить дух традиционных художественных форм. Слева: пять извращенных вариантов портрета, выполненного Шараку.



БРАЗИЛИЯ. Если рассматривать этот снимок на расстоянии или слегка прищурив глаза, можно различить лицо индианки, воспроизведенное бразильским художником Валдемаром Кордеро с помощью компьютера. Электронное устройство «исследовало и обработало» каждый элемент структуры лица и графически изобразило с помощью различных тонов черно-белого спектра.

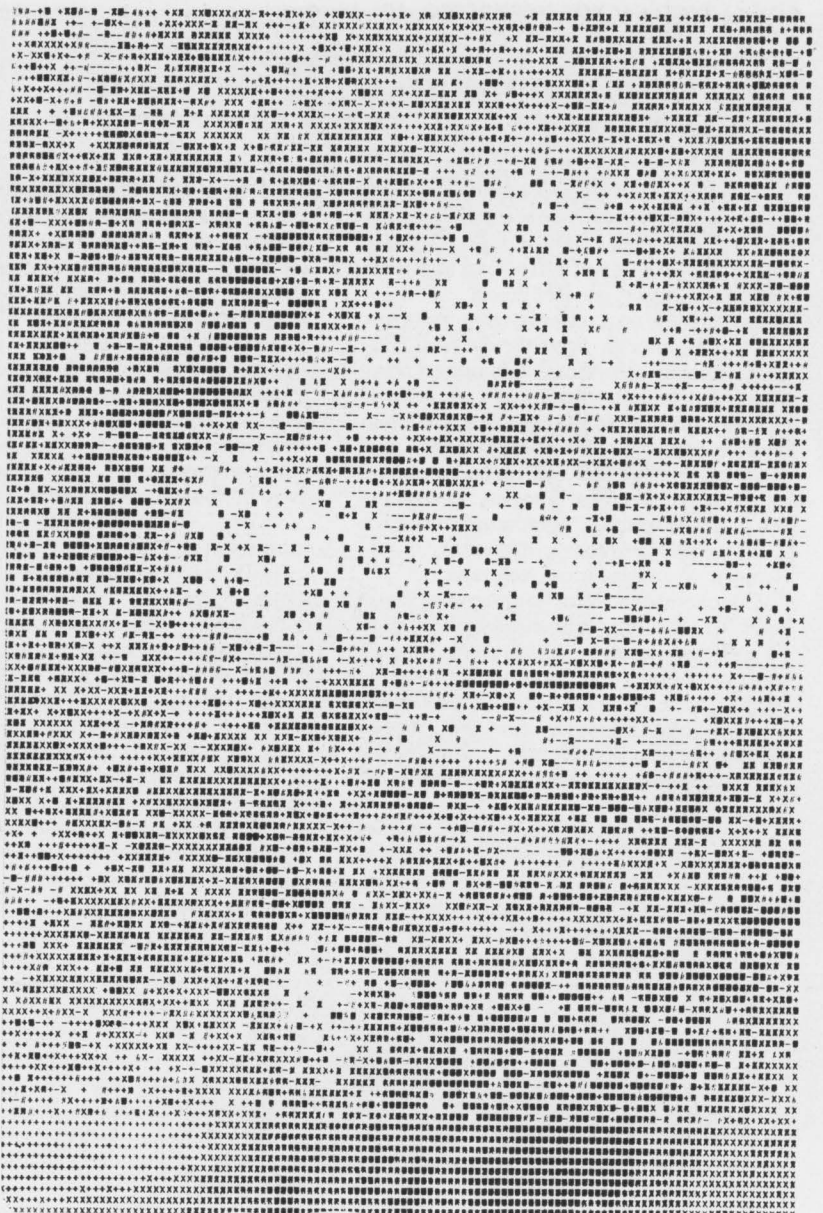


Фото В. Кордеро, Сан-Паулу, Бразилия

ЭВМ

привлекают внимание современных художников творческого вдохновения. Новые материалы и технологии открывают неизведанные пути искусства. В настоящее время воспроизводятся некоторые образцы искусства из других стран с электронно-вычислительными средствами.

США. Справа: дизайн американского инженера-исследователя Михаэля Нолла. Он увлекся «компьютерным искусством» по воле случая: самопишущее устройство ЭВМ однажды испортилось и вместо ожидавшегося графика «выдало» странный линейный орнамент. Позднее Нолл участвовал в первой выставке «компьютерного искусства» в Нью-Йорке (1965 г.). Рисунок на снимке создан компьютером и представляет 90-кратное воспроизведение одной и той же кривой. Эта композиция напоминает некоторые образцы серийного искусства или поп-арта.

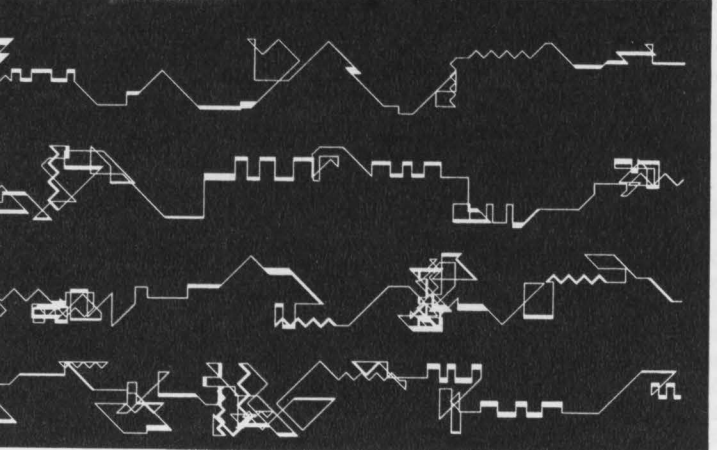


Фото М. Мор, Париж



Фото из книги Д. Рихарда «ЭВМ в искусстве», Лондон

Единство формы и содержания

ность сегодняшних споров, необходимо обратиться к первоисточнику, а затем сопоставить эти и различные другие истолкования, предлагавшиеся в течение более чем ста лет.

Согласно марксистскому учению, искусство, как и другие формы общественного сознания, отражает объективную действительность, познание и изменение которой является целью всей человеческой деятельности. Отражение — это не фотографическое воспроизведение, а, скорее, воссоздание собственно художественными средствами сущности явлений, с которыми сталкивается человек.

Основоположники марксизма считают, что их философской концепции соответствует в литературе и искусстве реализм. «На мой взгляд, — писал Энгельс, — реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах».

Реализм, таким образом понятый, — это не просто одно из многочисленных художественных направлений, это метод, позволяющий понять сложный комплекс взаимоотношений, которые возникают в процессе изменения действительности.

Так проблемы метода подводят нас к теории отражения, использованной советскими критиками и историками литературы и искусства в 20-х годах, прежде всего А. В. Луначарским.

Говоря о теории отражения применительно к искусству, следует особо отметить концепцию Дьёрдя Лукача — и в силу глубины ее содержания, и в силу вызванного ею интереса. Идеи Маркса и Ленина о литературе Лукач соотносит с эстетическими воззрениями Гегеля. Согласно этой теории, художественный акт (*мимезис*) состоит в имитации действительности, что требует предельного развития субъективного восприятия мира и отбора наиболее существенного в изображаемых явлениях; критерием служит опыт, накопленный человечеством в его развитии.

Лукач проводит различие между познанием художественным и научным. Цель науки — познание действительности, независимой от субъекта; специфика же искусства заключается в том, что в нем достигается единство субъекта и объекта.

Произведение искусства воздействует на чувства и разум человека, и это воздействие, переосмысливая идущий еще от Аристотеля термин, Лукач называет *катарсисом* (очищение). Катарсис позволяет человеку отойти от стадии индивидуальной и приблизиться к стадии более общей, родового, иначе говоря, ощутить себя как индивида причастным к делу всего человечества.

В 30-е годы писатели и теоретики искусства активно спорили об этой концепции. Бертольт Брехт — и не он один — упрекал венгерского философа в том, что его теория отражения слишком пассивна. По мнению великого немецкого драматурга, «реалистическое искусство — это сражающееся искусство. Оно сражается против ложных концепций действительности и против побуждений, препятствующих подлинным интересам человечества осуществиться».

Хотя большинство философов-марксистов признают теорию отражения, ее исторические и эстетические аспекты остаются предметом дискуссий. Приверженцы «великого реализма», выступая — и вполне обоснованно — против сектантства, видят идеальный образец реализма лишь в творчестве писателей-классиков XIX века и их последователей — в произведениях Бальзака, Толстого или, скажем, Томаса Манна.

Но когда это реалистическое искусство противопоставляется антиреалистическому, причем сюда включаются не только буржуазное декадентское искусство, но и новаторские тенденции революционного авангардизма (немецкий экспрессионизм, русский футуризм, сюрреализм в странах Центральной Европы и т. п.), подлинное содержание историко-литературного процесса неправомерно упрощается.

В наши дни между собой полемизируют несколько философских направлений в теории реализма — от концепции реализма как генеральной линии развития искусства, опирающейся на произведения великих классиков, до концепции «реализма без берегов», пытающейся охватить все тенденции XX века и все значительные произведения. Полемика между ними затрагивает самые основания теории отражения, поскольку некоторые теоретики так или иначе противопоставляют ей свои теории мифа, творческой деятельности, художественной субъективности.

Марксистская эстетика провозглашает *первичное значение содержания*, защищая в то же время тезис о диалектической связи содержания и формы. *Содержание* и *форма* рассматриваются как две стороны произведения искусства, которые не могут существовать порознь друг от друга; содержание — это отражение наиболее существенных взаимоотношений, отличающих данный предмет; форма в конечном счете сводится к образности, выражающей эти взаимоотношения и обеспечивающей связь между творцом и его аудиторией.

Как правило, различают форму внешнюю и внутреннюю. В романе, например, внутренняя форма создается развитием характеров и компо-

зицией, внешняя же сводится к литературной технике. Марксистская эстетика не всегда уделяла должное внимание анализу вопросов формы, что, несомненно, имело отрицательные последствия, так как сложилось впечатление, что она занимается лишь содержанием произведений искусства, особенно их политическим и идеологическим содержанием.

В «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс утверждают, что «не сознание определяет жизнь, а жизнь определяет сознание».

Одна из форм такого сознания — эстетика, которая в конечном счете восходит к материальному базису. «Удастся ли индивиду вроде Рафаэля развить свой талант, — пишут Маркс и Энгельс, — это целиком зависит от спроса, который, в свою очередь, зависит от разделения труда и от порожденных им условий просвещения людей».

Спрос, таким образом, зависит от разделения труда, иными словами, от обособления различных областей деятельности, связанных друг с другом, а это обособление приводит к появлению классов и социальных слоев. Отсюда следует, что в своем определении спроса Маркс и Энгельс отводят важную роль тому уровню культуры, которого достигло то или иное общество и тот или иной класс или социальный слой этого общества.

Марксистская эстетика учитывает всю сложность взаимоотношений между классовой принадлежностью художника, его мирозерцанием и творчеством.

Между ними возможны противоречия, и Энгельс подчеркивал это, когда писал о Бальзаке: «В том, что Бальзак... вынужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрасположений, в том, что он *видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и в том, что он *видел* настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти (то есть среди республиканцев — героев монастыря Сен-Мерри в дни восстания 5—6 июня 1832 года. — Б. К.), — в этом я вижу одну из величайших побед реализма и одну из величайших черт старого Бальзака».

Такого же рода противоречия у Льва Толстого отмечает В. И. Ленин, но он исходит не только из мировоззрения этого писателя: «Противоречия во взглядах Толстого — не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общест-

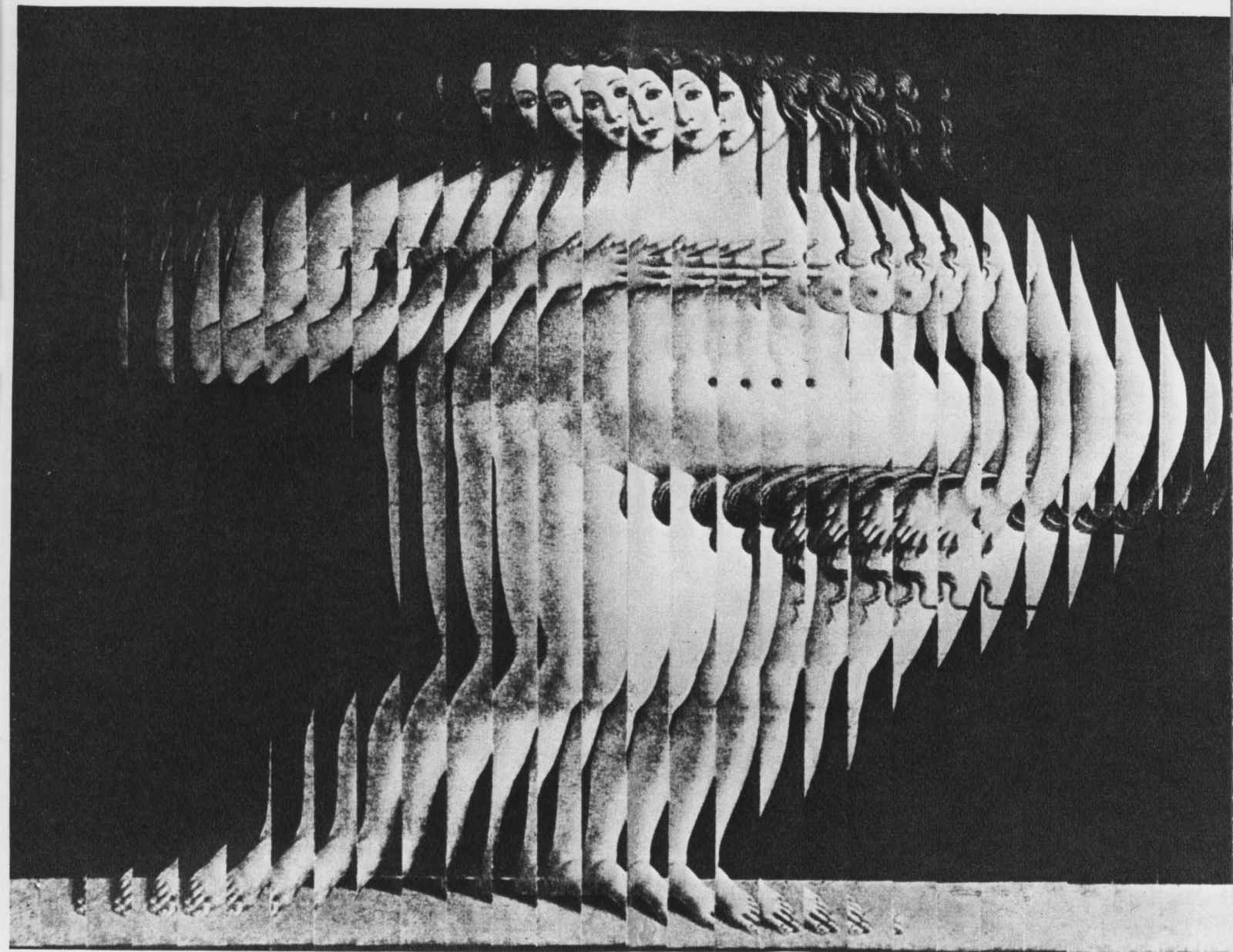


Фото Ж. Сагл, Прага

Взорванная Венера

«Мир безжалостно избивает нас, расчленяет на части и переделывает заново; я подумал, что этот процесс можно выразить при помощи коллажа», — говорит чехословацкий художник Иржи Колар, автор работы, представляющей собой разрезанный на полосы вариант известного полотна Боттичелли «Рождение Венеры». Колар режет репродукции художественных произведений на вертикальные и горизонтальные полосы или квадраты, а затем вновь склеивает их, и поэтому его произведения похожи на отражения во множестве зеркал. За свои коллажи Колар получил премию в Сан-Паулу, его работы неоднократно выставлялись в салонах Парижа.

ва в пореформенную, но дореволюционную эпоху».

Указывая на обусловленность развития искусства «экономической структурой общества», «реальным базисом», Маркс вместе с тем не отрицал определенной самостоятельности искусства по отношению к ним. Во «Введении к «Критике политической экономии» читаем: «Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета не находятся ни в каком соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации».

И Маркс задается вопросом, не подсказывая при этом ответа, чем вызвано непреходящее художественное значение великих творений античности: «Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны известными формами общественного развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца».

В этом смысле Маркс и ставит вопрос о диалектических взаимоотношениях процессов развития искусства и развития общества; он спешит

предупредить, что всякая попытка свести эти сложные взаимоотношения к простой, автоматической зависимости ошибочна.

Опираясь на основные положения марксизма, на идеи революционных демократов — русских критиков Белинского, Чернышевского и Добролюбова, а также на концепции французских позитивистов, в частности Ипполита Тэна, Г. В. Плеханов на основе конкретного анализа некоторых тенденций в русской и французской литературе стремился с логической последовательностью доказать, что идеология, включая искусство и то, что называется изящной словесностью, выражает тенденции и чая-

Идейные и творческие поиски

ния данного общества, а если общество разделено на классы — данного социального класса.

В этой концепции, не учитывая всей сложности связей между искусством и обществом, на которую указывал Маркс, таилась возможность явно упрощенной трактовки эстетического смысла искусства. Исследователи, которые продолжали традиции Плеханова, приходили поэтому к вульгарно-социологическим положениям: они проводили слишком прямолинейную связь между классовою принадлежностью художника и его творчеством; в литературе и искусстве они превыше всего ставили их политическое и идеологическое значение.

Исходя из того, что общество претерпевает коренные изменения, представители Пролеткульта («Пролетарская культура») и революционного футуризма отказывались от культурного наследия прошлого и выступали за создание абсолютно нового искусства — пролетарского.

Что касается вопросов культуры, заявляли пролеткультовцы, то мы стоим целиком на социалистической точке зрения. Мы считаем, что, руководствуясь своими представлениями, пролетариат должен немедленно и решительно создать социалистические формы мышления, чувствования и жизни. То же самое утверждал и ранний Маяковский, хотя он и боролся против того положения Пролеткульта, согласно которому пролетарскую культуру могут создавать только писатели и художники — выходцы из рабочего класса.

В 1923 году Маяковский заявил, что необходимо «бороться против перенесения методов работы мертвых в сегодняшнее искусство», а в 1928-м обличал поклонников старого искусства, которые под предлогом просвещения хотят заставить современных художников блуждать среди могил классиков.

В. И. Ленин страстно разоблачал такого рода идеи, отвергая утопические, иллюзорные теории «леваков» и защищая принцип наследования в культуре.

«Марксизм, — писал он, — завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата, как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана разви-

тием действительно пролетарской культуры».

Тем самым В. И. Ленин защищал главное в социалистической культурной политике, не допуская, однако, вмешательства в собственно художественные вопросы. В соответствии с позицией Центрального Комитета Коммунистической партии А. Луначарский, который длительное время ведал культурной политикой в СССР, создавал в 20-е годы все условия для развития и соперничества различных творческих направлений.

Защита культурного наследия прошлого была справедлива и необходима, однако догматики от политики воспользовались ею, чтобы осудить авангардистские тенденции, в том числе и революционные.

Резолюция ЦК ВКП(б) от 1932 года провозгласила создание единых творческих организаций, распустив различные группировки писателей и художников, в том числе и «попучиков». Эти перемены должны были способствовать развитию культуры.

В наши дни марксистская теория подчеркивает роль преемственности и придает большое значение новаторским поискам.

Согласно марксистской эстетике, производство познания (некоторые противники марксизма несправедливо критикуют Маркса и Энгельса за то, что они якобы сводили роль искусства исключительно к познанию); она оказывает на человека многостороннее активное влияние и поэтому воздействует на его деятельность. С развитием рабочего движения в эстетике вскоре выявился утилитарный подход к искусству: ему приписывали прямую воспитательную роль, и прежде всего в политических вопросах.

Обосновывая необходимость политических жанров, Маркс и Энгельс, однако, решительно отказывались от чрезмерно дидактического истолкования задач искусства. «Социалистический тенденциозный роман, — писал Энгельс, — целиком выполняет, на мой взгляд, свое назначение, когда, правдиво изображая действительные отношения, разрывает господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывает оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего, — хотя бы автор и не предлагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону».

В 1905 году в статье «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин определил назначение социалистической литературы следующим образом: «Литературное

дело должно стать частью общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного-единного, великого социалистического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы».

Немало споров вызывало содержание, которое В. И. Ленин вкладывал в понятие «партийности», то есть марксистской ориентации в искусстве. Некоторые критики (в том числе и Лукач) полагают, что В. И. Ленин говорит лишь о периодической печати и что положения этой статьи никак не могут быть отнесены собственно к литературе; другие считают, что эти положения должны быть соотнесены с литературой вообще.

Ясно, однако, что В. И. Ленин в 1905 году имел в виду всю социалистическую литературу, включая и художественную.

После Октябрьской революции партийность означала для него, что художник принимает принципы марксистской идеологии и служит пролетариату; но он уже не настаивал на том, что все художники должны входить в партию, и в отличие от 1905 года не требовал, чтобы литература неуклонно подчинялась очередным задачам политической борьбы.

Взаимоотношения между литературой, искусством и политикой, таким образом, весьма сложны и не могут исследоваться лишь в абстрактно теоретическом плане. Как в отношении эстетическом, так и с точки зрения культурной политики марксизм отнюдь не отменяет существования самых различных, противостоящих позиций. Некоторые настаивают на автономности литературы и искусства от политики, другие по-прежнему придерживаются ушедшего в прошлое утилитарного и даже догматического толкования искусства. Однако большинство современных теоретиков избегают и той и другой крайности.

Служение целям рабочего класса художественными средствами означает, что художник видит свою аудиторию в широких народных массах, а свою задачу в том, чтобы повышать их сознательность. Такое требование не может не вести к созданию литературы и искусства демократического, народного по своему характеру.

Но как достичь этой цели?

В ходе теоретических дискуссий 20-х годов представителями различных направлений в социалистической литературе и искусстве, в том числе и авангарда, для подкрепления своих

Венгерский «поп-арт»

Традиционная резьба по дереву венгерских пастухов, декоративные украшения хлебов и калачей, выпекаемых к деревенским праздникам, образы из сказок и преданий — вот что вдохновляет венгерского художника Михали Шенера, который весьма удачно соединяет в своих оригинальных работах фольклор с поп-артом. На снимке: «Три короля» — кисть руки из терракоты, три пальца которой изображают трех легендарных восточных мудрецов: Бальтазара, Мельхиора и Гаспара.



Фото Э. Готтл, Будапешт

позиций было высказано немало добрых слов о реализме. Говорилось о пролетарском реализме, диалектическом реализме, романтическом реализме и т. п. В конце концов на Первом съезде советских писателей в 1934 году был утвержден термин *социалистический реализм*.

Цель социалистического реализма как художественного метода — отражать существенные стороны окружающего мира в духе верности исторической правде. Художник, руководствующийся этим методом, разделяет материалистическую и

диалектическую концепцию мира и служит делу рабочего класса и социализма.

Социалистический реализм, творческие возможности которого подтверждены многочисленными выдающимися произведениями, — это эстетический феномен, а не умозрительное построение или результат прямой политической директивы, как иногда полагают. Правда, догматики искажали его суть и, опираясь на защищаемые марксистской эстетикой нормы, стремились укрепить тенденции академизма и схематизма.

Методу был нанесен серьезный урон, но теория социалистического реализма не прошла мимо этих уроков, как и мимо опыта развития литературы и искусства XX века.

Литературные и художественные тенденции, эстетические дискуссии и концепция культурной политики вызвали к жизни на протяжении полувека во всем социалистическом мире, и прежде всего в СССР, большую теоретическую литературу, которая мало известна за пределами этого мира, особенно в Западной Европе.

Микель Дюфрэн

В развивающихся странах проблема культуры — предмет горячих споров и обсуждений. И все споры фактически сводятся к сопоставлению культур «Запада» и «не-Запада».

Такое сопоставление вызывает весьма горькие чувства не только в бывших колониях, которым приходилось бороться за свою независимость и которые еще и сейчас не ликвидировали всех последствий болезненного столкновения культур, но и в тех развивающихся странах, где отношения с Западом принимают характер своего рода «мирного соревнования». Каково же истинное отношение в развивающихся странах к сопоставляемым культурам?

Прежде всего к национальной культуре перестали относиться, так сказать, «по-детски наивно». Поскольку в прошлом эта культура подвергалась немалым угрозам, на нее обрушивались нападки и удары, причинявшие ей немалый ущерб; теперь о ней по-настоящему заботятся, видя в ней верное и надежное средство самоутверждения.

Но если народы развивающихся стран воспринимают сейчас свою национальную культуру как ценность, то этому в известной мере непреднамеренно содействовал и сам Запад, причем не только тем, что сумел наглядно продемонстрировать ценность собственной культуры; значительную роль сыграло здесь и то, что художники и ученые Запада после столетий унижения и обесценения местных культур усилили западных завоевателей, миссионеров и горе-учителей сумели все-таки открыть миру их подлинное значение и глубокую ценность.

Когда, например, Пикассо с энтузиазмом стал пропагандировать негрятинское искусство, когда этому искусству широко распахнули свои двери многочисленные музеи, когда, наконец, за его изучение по-настоящему взялись ученые многих стран, тогда и африканец как бы заново открыл свое искусство. Он

увидел его словно со стороны, чужими глазами; но для него это были уже не просто музейные экспонаты, воспринимаемые всего лишь с любопытством или требующие каких-то особых усилий для понимания; нет, он увидел в них собственное национальное искусство, увидел то, что хотел увидеть.

Именно в этом согласны все спорящие: осознание роли и значения искусства неразрывно связано с тем, что индийский писатель Мульк Радж Ананд называет «поиском национальной самобытности».

Этот поиск обретает ныне научную форму в таких странах, где для этого имеется соответствующая база, как, например, Индия. По словам Мульк Радж Ананда, «самые квалифицированные специалисты стремятся установить связь форм творческого самовыражения в прошлом и настоящем с практикой художественного творчества. Это требовало проведения детальных исследований в археологическом, антропологическом, социологическом и прочих планах. Большинство таких исследований связано именно с поиском национальной самобытности».

Но даже тогда, когда национальную самобытность и не удается обосновать теоретически, ее зачастую отстаивают с не меньшей страстностью. Так, мексиканский философ Леопольдо Зеа и аргентинский писатель Карлос Магис ссылаются на «поиски латиноамериканского гения, его способности к самовыражению», которые имели место на этом континенте в начале нашего века, а тоголезский социолог Фердинанд Агблеманьон напоминает о том, как горячо была встречена в Африке идея негритюда, развитая Леопольдом Сенгором, Эме Сеззром и Жаном-Полем Сартром. Наконец, и египетский эссеист Али Эль-Рай говорит о необходимости таких литературных форм, которые «лучше всего отвечают устремлениям арабской души».

Единодушное требование яркой духовной самобытности звучит порой особенно настойчиво именно потому, что самобытность не всегда можно выразить в каких-то определенных и четких категориях, а реальность, в которой она находит свое воплощение, часто двойственна и противоречива. В самом деле, где же все-таки искать, например, корни южноамериканской культуры — в Европе или в Новом Свете? Как указывают Л. Зеа и К. Магис, на заре XX века «раздавались требования вернуться к той реальности, которую раньше отвергали, а именно к «креольскому синтезу» (туземная основа, преобразованная влиянием иберийских народов).

Более того, национальная самобытность вообще не может быть достигнута «мирным путем» — стремление к самобытности проявляется именно и прежде всего через оппозицию, через противопоставление западной культуре. Возможность конфликта, чреватого отчуждением, подспудно здесь всегда присутствует, ибо западная культура для национальной самобытности во многом представляет немалую опасность.

Еще более очевидна такая опасность в отношении национального искусства, поскольку оно более тесно связано с повседневной жизнью. Эта его особенность отчетливо проявляется в так называемых архаических культурах, например в Черной Африке.

О «смешении» искусства и жизни хорошо говорит Фердинанд Агблеманьон:

«Стремление к художественному воплощению проявляется в Черной Африке отнюдь не только по торжественным случаям или в каких-то чрезвычайных обстоятельствах. Оно заключено в самом ритме повседневной жизни людей, в постоянном стремлении связать космическое и земное, сверхъестественное и обыденное; и лучшей, наиболее наглядной иллюстрацией этого является искусство, воплощенное в предметах повседневного обихода.

На этих предметах — от скамеек в хижинах до гирек для взвешивания золота — мы видим многочисленные знаки и геометрические фигуры, которые, помимо своего символического значения, служат еще и чисто художественным целям. Поэтому забвение тайн этих на первый взгляд незамысловатых источников художественного творчества означало бы преднамеренное отречение от великих творческих традиций, сложившихся за многие столетия».

А опасность забвения таких тайн по мере перестройки повседневной жизни по-новому, западному образцу действительно актуальна. Но особенно губительное воздействие на природу искусства, на его самобытность оказывает торгашеский подход к искусству или — можно сказать и резче — его проституирование. Мульк Радж Ананд, обращаясь к фактам индийской действительности, отмечает это со всей определенностью:

«Если во времена патриархального общества ремесленник был неотъемлемым его элементом и общество оплачивало его услуги и воздавало ему должное за его труд, то положение художника в наше время совсем иное: он

ТРАДИЦИИ И ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ

Дактилоскопия и традиционная манера стилизованного рисунка успешно сочетаются в творчестве индийского художника Малванкара, создающего свои работы при помощи оттисков пальцев. На снимке два персонажа из его мультфильма: принцесса Раджастана украшает своего избранника гирляндой. Малванкар, познавший нужду и лишения, благодаря настойчивости и постоянным поискам добился всеобщего признания своего таланта. «Дактилоскопическим способом» художник воспроизводит изящно стилизованные фигурки индийских миниатюр.

Рисунок Малванкар, Бомбей, Индия



Нельзя отказываться от своего прошлого

производит не материальные ценности, имеющие определенную рыночную стоимость, а «предметы культурного назначения», истинную ценность которых еще только предстоит установить...

И вот художник в поисках хлеба насущного обращается к рекламе для кино и оформлению промышленных товаров или рисует миленькие картинки, насыщая их «местным колоритом», чтобы привлечь внимание заморских туристов или заручиться покровительством какого-нибудь дипломата; берется он и за украшение изысканных гостинных и модных салонов в больших городах... Лишь очень немногие художники свободны от воздействия специфических условий своего социального бытия и действительно стремятся выразить то, что открывается их внутреннему видению.

Все это создает обстановку, чреватую угрозой для национальной культуры, даже тогда, когда этой культуре действительно уготована новая жизнь; впрочем, последняя сможет реально осуществиться лишь в том случае, если национальная культура сумеет достойно ответить на вызов Запада.

Но как же все-таки относятся в развивающихся странах к самой западной культуре? Прежде всего это отношение двойственное. С одной стороны, в ней видят нечто иностранное: она «другая» и чужеродность ее ощущается особенно остро потому, что это «другое» слишком часто внедряли насильственно. В то же время к ней испытывают известное уважение — ведь она несет с собой технические достижения, подтверждающие ее жизненность и силу. Кое-кому западный путь развития даже представляется неизбежным.

Но Фердинанд Агблеманьон отмечает, что, по мнению видных лингвистов, некоторые понятия африканской действительности просто невозможно выразить на других языках: «Число же тех привилегированных, кто сумел полностью преодолеть языковой барьер, очень незначительно».

Далее, западная культура — это культура не просто «другая», это еще и культура враждебная. Так нужно ли нам увлекаться и очаровываться ею? И в странах «третьего мира» кое-кто действительно отрицает достоинства этой культуры и полностью отвергает ее цели.

Какие же конкретные пути и решения предлагаются исходя из охарактеризованного сопоставления культур? Таких решений может быть три.

Первое — и, пожалуй, самое пассивное — состоит в том, чтобы принять или даже узаконить разделение культур, которое происходит естественным порядком. «Ни одна из развивающихся стран не может избежать культурного раздвоения», — говорит С. Като, характеризуя обстановку, создавшуюся в Японии в начале XX века. Далее он отмечает:

«После Реставрации Мэйдзи (1868 г.) в Японии утвердились западные политические институты (парламентарная

монархия) при сохранении традиции авторитарности в лице военной диктатуры. Широко использовалась западная техника, в городах развивалась тяжелая промышленность, однако это не повлекло за собой перемен в хозяйственном укладе японской деревни (эксплуатация крестьян-арендаторов помещиками продолжалась); не произошло значительных изменений и в производстве потребительских товаров (т. е. продуктов питания и одежды).

Итак, создалось такое положение, когда образованный японец, житель быстрорастущего города, днем работал на промышленном предприятии или в учреждении западного типа, а возвращаясь домой, проводил вечер в привычной, традиционной обстановке: надевал кимоно, садился на циновку, ел рис. Такой резкий контраст — интенсивный, по-западному напряженный трудовой день и изящный, неторопливый, в традиционном духе вечер — вряд ли сильно способствовал душевному равновесию.

То же самое отмечалось и в архитектуре Токио данной эпохи: все общественные здания, правительственные учреждения, банки, железнодорожные вокзалы, школы, крупные универсальные магазины строились в западном стиле, из кирпича, камня, бетона и стали, в то время как подавляющую часть жилых кварталов составляли деревянные домишки традиционного японского стиля.

Раздвоение наглядно проявлялось и в самой организации учреждения культуры и образования. Национальная академия музыки состояла из двух отделений, полностью независимых друг от друга: в одном занимались традиционной музыкой, в другом — только западной.

Так же обстояло дело и в Национальной академии искусства, где имелись отделения японской и западной живописи. Фактически японскому худож-

нику тех дней предписывалось раз и навсегда выбрать себе специализацию: либо работы тушью и акварелью, либо живопись маслом.

Специализация имела место и в сценическом искусстве: свои силы нужно было посвятить целиком либо традиционному театру (Кабуки, Но и Кёгэн), либо «новому театру». У широких масс большой популярностью пользовались представления театра Кабуки, а молодые интеллигенты Токио увлекались пьесами Шекспира и Чехова, а также теми немногочисленными пьесами японских авторов, которые были написаны на западный манер. За редкими исключениями, актеры театра Кабуки никогда не играли в спектаклях «нового театра»; их коллеги из «нового театра» в свою очередь не выступали в представлениях Кабуки.

Такое положение, еще вчера существовавшее в Японии, характерно сегодня для стран, которые, обретая независимость, вступили на путь модернизации. Но оно вряд ли продержится дольше, чем в Японии, ибо оно противостоит естественной и труднопереносимой: человек не может долго жить в двойственном положении.

Это положение неприемлемо, в частности, еще и потому, что оно влечет за собой расслоение всего общества. Возможность приобщиться к западной культуре получает лишь привилегированная его часть — элита, а основная масса народа неизбежно остается в плену традиций. Многие представители элиты понимают это и ощущают себя предателями: разве может человек отказаться от своего народа и от своего прошлого?

Именно поэтому, говорит Фердинанд Агблеманьон, «писатели-негры, пишущие на французском языке, изгнанники в прямой или переносном смысле, чувствуют себя оторванными от народных масс, от традиций своего общества.

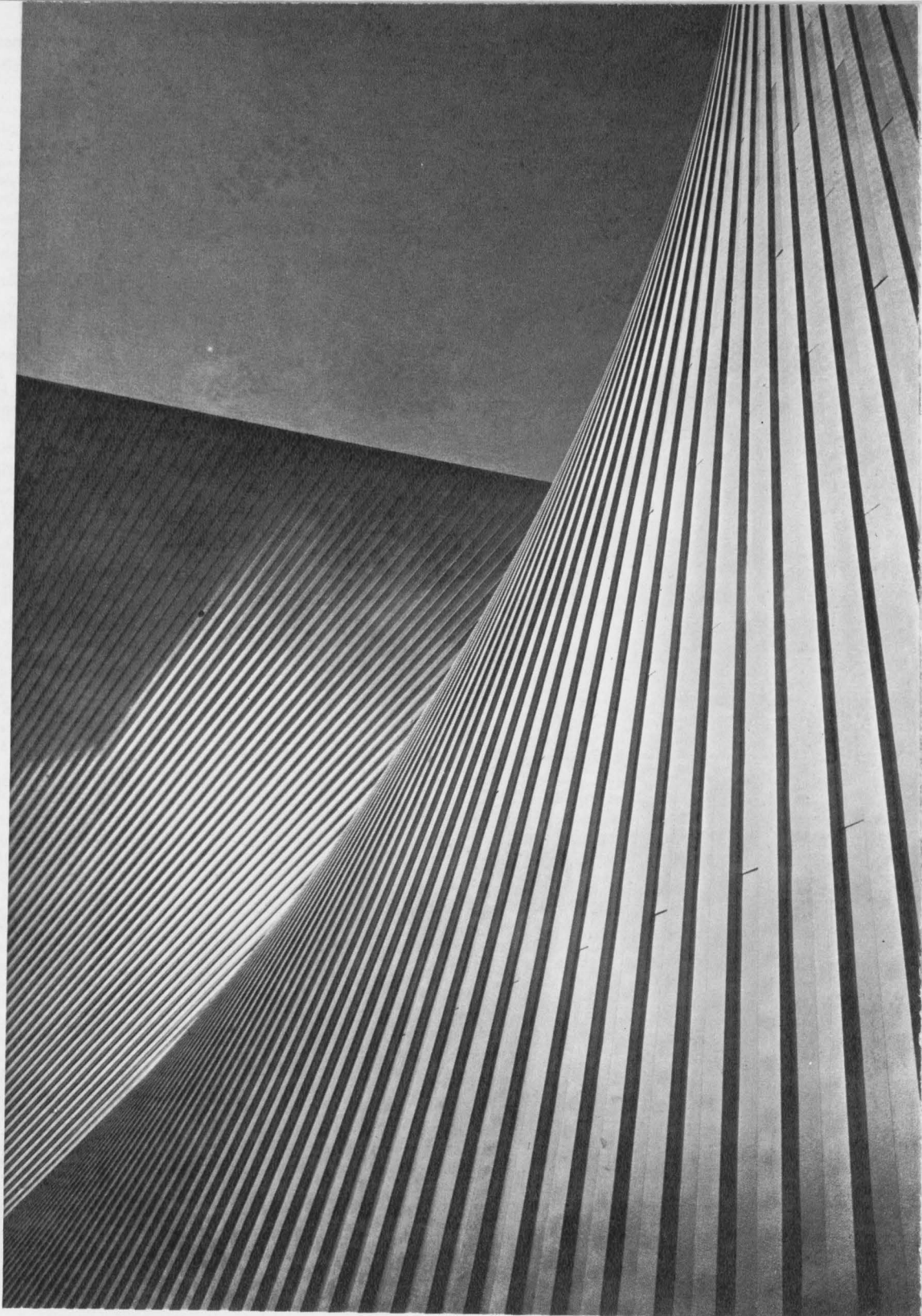
Фото Р. Бюрри — Магnum, Париж



Японский катализатор

«Я лично считаю, что традиция сама по себе не может быть созидательной силой, — заявил известный японский архитектор Кэндзо Танге в интервью «Курьеру ЮНЕСКО» [сентябрь — октябрь 1968 г.]. — Это как бы химическая реакция: чтобы возникло нечто новое, традиция должна послужить катализатором, но не должна открыто проявляться в конечном продукте». Слева внизу: сад при монастыре Дайсен-ин (Киото), созданный поэтом Соами четыре века назад. Монахи, согласно традиции, продолжают ухаживать за клумбами из гравия. Справа: устремленные ввысь линии элегантного современного здания, спроектированного Кэндзо Танге.

Фото Хираяма, Токио



Они испытывают угрызения совести из-за того, что живут в условиях иной культуры, чувствуют и мыслят не так, как их неграмотные братья в деревнях; в их глазах эти массы обитателей деревни становятся подлинным символом традиционного общества.

И Ф. Агблеманьон добавляет: «Представители молодой литературы Африки, тяжело переживая то, что их произведения почти совершенно не известны на родине, спрашивают себя: неужели наши книги имеют какое-то значение только в Париже, Лондоне или Вашингтоне? Разве художник может добиться своей цели, если народ, ради которого он трудится, даже не подозревает о его существовании?»

Более того, художнику, делающему ставку на Запад, вообще не гарантирован выигрыш. Л. Зеа и К. Магис со всей определенностью подчеркивают это, анализируя ситуацию, сложившуюся в Латинской Америке во второй половине XIX века:

«В Мексике, Чили и особенно Аргентине лидеры литературно-художественного движения искали пути слияния с европейской культурой и за пределами Пиренейского полуострова. Но эти попытки столкнулись с труднопреодолимыми препятствиями — следствием особых условий жизни латиноамериканских народов и глубокого воздействия той культуры, в которой эти народы сформировались.

Поэтому-то, к сожалению, и получилось так, что тенденция к превращению культуры в привилегию для немногих усиливалась, в то время как прошлое вызывало одно лишь отвращение, ибо оно символизировало старый дух колонии — все то, что насаждалось здесь метрополиями Пиренейского полуострова.

Отказываясь от такого прошлого, его пытались заменить чем-то другим, перестроив образ мышления, литературу и искусство по образцам, рожденным в западноевропейской Европе. Но эта подмена не решила проблем, ибо результатом механического копирования (его-то и называли слиянием с европейским миром) оказались лишь бледные имитации

художественных достижений мастеров искусства Европы. Этот приговор вынесли европейские художники, и они, конечно, были правы, потому что деятели искусства Латинской Америки зачастую просто заимствовали в Европе темы и технику, фактически полностью чуждые миру Латинской Америки, миру ее писателей и художников».

Второе из предлагаемых решений, хотя оно и имеет многочисленных сторонников, также представляется, пожалуй, неосуществимым. Оно сводится к стремлению полностью оградить местные культуры от любых соблазнов Запада, к стремлению снова поднять их былой престиж и даже возродить их там, где эти культуры пострадали во времена колониального правления.

Такая позиция предполагает возвращение художника и писателя к его народу и — почти всегда — его вовлечение в борьбу народа, целью которой являются подлинная независимость и социализм. Как говорит Ф. Агблеманьон, «различные авторы по-разному определяют степень и глубину вовлечения. Оно может проявиться, скажем, в том, что писатель или художник сознательно принимает на себя трудности, выпадающие в наши дни на его долю. Но существует еще и личная политическая «пристрастность» (то есть решимость встать на защиту определенного дела). Здесь мы можем поставить рядом людей, происхождение и судьбы которых чрезвычайно несхожи: вспомним Франца Фанона, борборника и героя алжирской революции; Жана Стефена Алексиса, погибшего на Гаити; Кристофера Окигбо, нигерийского поэта, убитого во время недавней войны в Нигерии; Леопольда Седара Сенгора, поэта-президента, который стойко следует своему политическому кредо, согласуясь выдвинутую им идею негритюда с требованиями экономического развития



Фото А. Шадефо, Париж

Каллиграфия — источник вдохновения

На протяжении последних десяти лет поиски новых художественных форм, связывающих прошлое с настоящим, были той движущей силой, которая определяла творческий путь молодых художников Тегерана. Для иранского художника Зендеруди (верхний снимок) источником вдохновения являются шедевры каллиграфии, лежащие в основе искусства всего мусульманского Востока.

Марокканский художник против войны

Тяжкие страдания человека, в которых повинны войны и расовый антогонизм, — тема творчества марокканского художника Фариды Белкахья. Он был всего лишь молодым учителем в маленьком городке на юге Марокко (впоследствии он стал директором Школы изящных искусств в Касабланке), когда присущая ему особая манера письма снискала ему славу далеко за пределами его родной страны. Справа: его картина «Размышление», написанная в 1961 году.

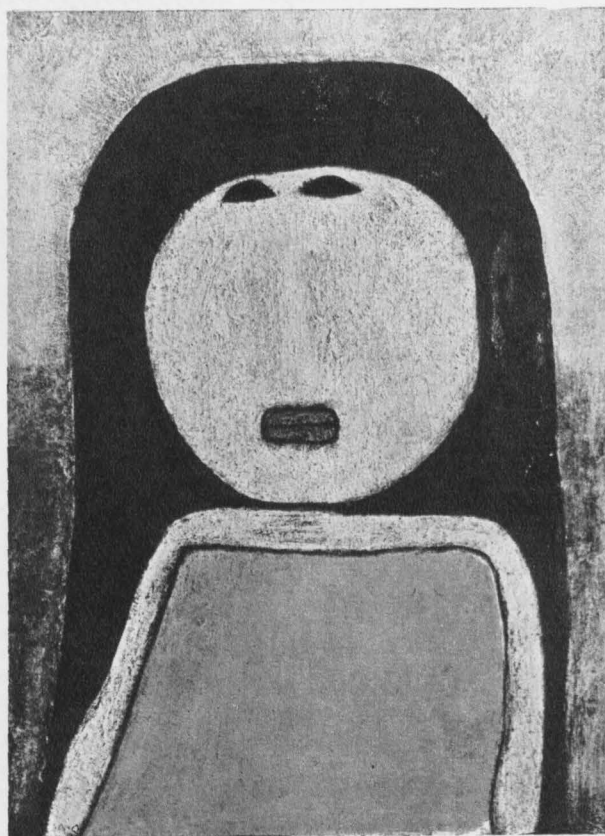


Фото М. Сижельмасси, Париж

страны; Марио де Андраде, руководителя революционной партии, борющейся за освобождение Анголы; Джомо Кениату, который во времена колониального режима томился в тюрьмах, и т. д.».

«Пристрастность» в плане эстетическом — а именно она и интересует нас здесь — также может быть полной и безоговорочной. Такими настроениями сейчас (как и в прошлом) захвачена часть интеллигенции многих стран. В Индии, например, «некоторые слои интеллигенции сознательно выступают против чужеземной культуры с позиций национализма шовинистического толка и отстаивают идею возрождения древней, духовной традиции культуры, противопоставляя эту идею материализму Запада», пишет Мульк Радж Ананд.

В Марокко аналогичный призыв вернуться к истокам возглашает в полемически заостренной форме Аллах аль-Фасси: «Я обращаю мой призыв к писателям этой страны, которые напрасно тратят время, ставя перед собой цель анализировать человеческие проблемы в свете чужеземного искусства... Я обращаю мой призыв к ученым — пусть они глубже исследуют наше исламское общество, его цивилизацию, образ его мысли, его философию и литературу и отбросят все то, чему научились они во французских лицеях... Я не забываю о тех, кто воспеваает достижения борцов за социализм и самопожертвование Гевары и Лумумбы... Я предлагаю им восславить и нашу национальную борьбу, самопожертвование марокканцев, арабов, всех мусульман».

Мы знаем также, какой горячий прием встретила в Черной Африке философия негритюда, которая являет собой, по словам Фердинанда Аглеманьона, «своего рода боевой призыв к освобождению».

И все же он добавляет: «С некоторых пор и негры, и белые начали больше задумываться над истинной ценностью этой философии. И в результате мы стали свидетелями возникновения теории своего рода антинегритюда». В чем причина такого поворота?

Причина в том, что поиск самобытности не может свестись только к прославлению прошлого. Он должен быть устремлен в будущее при сохранении необходимого чувства истории. Мыслители-марксисты, отстаивая идею сохранения национальной самобытности, в то же время отвергают все то, что противоречит принципу интернационализма. Многие мыслители-немарксисты, например марокканский писатель Ларуи, также очень чутки к требованиям исторической обстановки, считая, что изучение истории развенчивает любые утопические идеи.

Существование и влияние Запада — это непреложный факт, игнорировать который никто не может. «Опроверяем ли мы его, или с ним соглашаемся, — говорит Захул Морси, — Запад здесь, рядом с нами. Если его не знать или знать поверхностно, это сведет на нет все усилия мысли и художественного творчества».

Больше того, будущее незападных стран во многом, вероятно, пойдет по пути «вестернизации». Отвергать западную культуру в целом — это значит отвергать развитие науки и техники; а какая страна может сегодня идти вперед без индустриализации? Если же



Современное африканское искусство не только не замыкается в своем великольном прошлом, но настойчиво ищет новые пути и средства самовыражения. На верхнем снимке: «Бегущие лошади» — линогравюра на рисовой бумаге двадцатичетырехлетнего художника из Кении Гезбона Овити. Внизу: акварель известного сенегальского художника Иба Н'Диеи. Иба Н'Диеи решительно выступает против раблепного примитивизма в искусстве. Сейчас, говорит он, необходима «подлинно африканская живопись, создаваемая современными африканцами для современных африканцев».



она решит вступить на путь индустриализации, сохраняя при этом «незапятнанную чистоту» своих традиций, то разве не ждет ее то самое раздвоение, о котором говорил С. Като?

Единственной альтернативой мучительному раздвоению может быть только синтез. Именно к такому решению склоняются ныне многие национальные идеологии; их представители, однако, отчетливо сознают, что в этом случае легче провозгласить синтез, нежели раскрыть его реальное содержание и воплотить его в жизнь. Тем не менее именно этим термином «синтез» пользуется Мульк Радж Ананд, говоря о данной проблеме:

«Изучение важнейших вопросов художественного творчества в традиционных обществах, подвергшихся воздействию современной культуры промышленно развитых стран, может быть плодотворным только в том случае, если конфликт между традиционализмом и современностью мы будем рассматривать как этап возникновения нового синтеза, а не как столкновение двух полностью противоположных позиций Востока и Запада».

Характеризуя положение в Индии, Мульк Радж Ананд отмечает:

«После полувековой погони за мифом, после многолетних попыток возродить древнюю и средневековую индуистскую культуру (что сопровождалось распространением столь же ошибочных политических мифов) интеллигенция лишь недавно начала осознать мысль о необходимости признать новую промышленную цивилизацию, которую она уже приняла в плане социальном».

И далее:

«Лишь очень немногие духовные лидеры проявляют желание прямо и нелицеприятно оценить современное положение — именно потому, что целый ряд западных идеологов, от Шопенгауэра и Макса Мюллера до представителей школы «неойогии», столкнувшись с огромными сложностями проблемы взаимоотношений человека и техники, уверовали, что только индийский мистицизм может дать ответ на все жизненные вопросы».

Это еще раз подтверждает то, о чем мы уже упоминали выше: иногда именно западная мысль как бы открывает местной культуре ее собственное значение и ценность. Но осуществить синтез элементов Востока и Запада — задача именно местной культуры. Никто не сможет сделать это вместо нее. Мульк Радж Ананд обращает наше внимание на следующий факт:

«Индия внесла значительный вклад в синтезирование европейских форм романа с чисто индийским содержанием. В качестве примера можно привести работы индийских романистов, пишущих по-английски: Раджа Рао, Мульк Радж Ананда, О. К. Нарайяна, Н. Мар-

дандайя, Аттиа Хуссейна, Бхабани Бхаттачария и других.

В другой области художественного творчества — танцевальной драме — заимствование некоторых элементов европейской хореографии позволило значительно обогатить свое искусство таким исполнителям, как Мриналини Сарабхай, Ширин Ваджифдар, Кришна Кутти, Парвати Кумар, Шанти Бхардан и Майя Рао».

Следующим по значению после понятия «синтез» стоит понятие «универсальность». Преодолевать антагонизмы и противоречия в сфере культуры — это и значит содействовать ее универсальности. Но мы должны отчетливо представлять себе, что этот процесс невозможен без жертв. С. Като ярко характеризует это:

«В связи с переоценкой ценностей отход от традиций стал серьезной про-

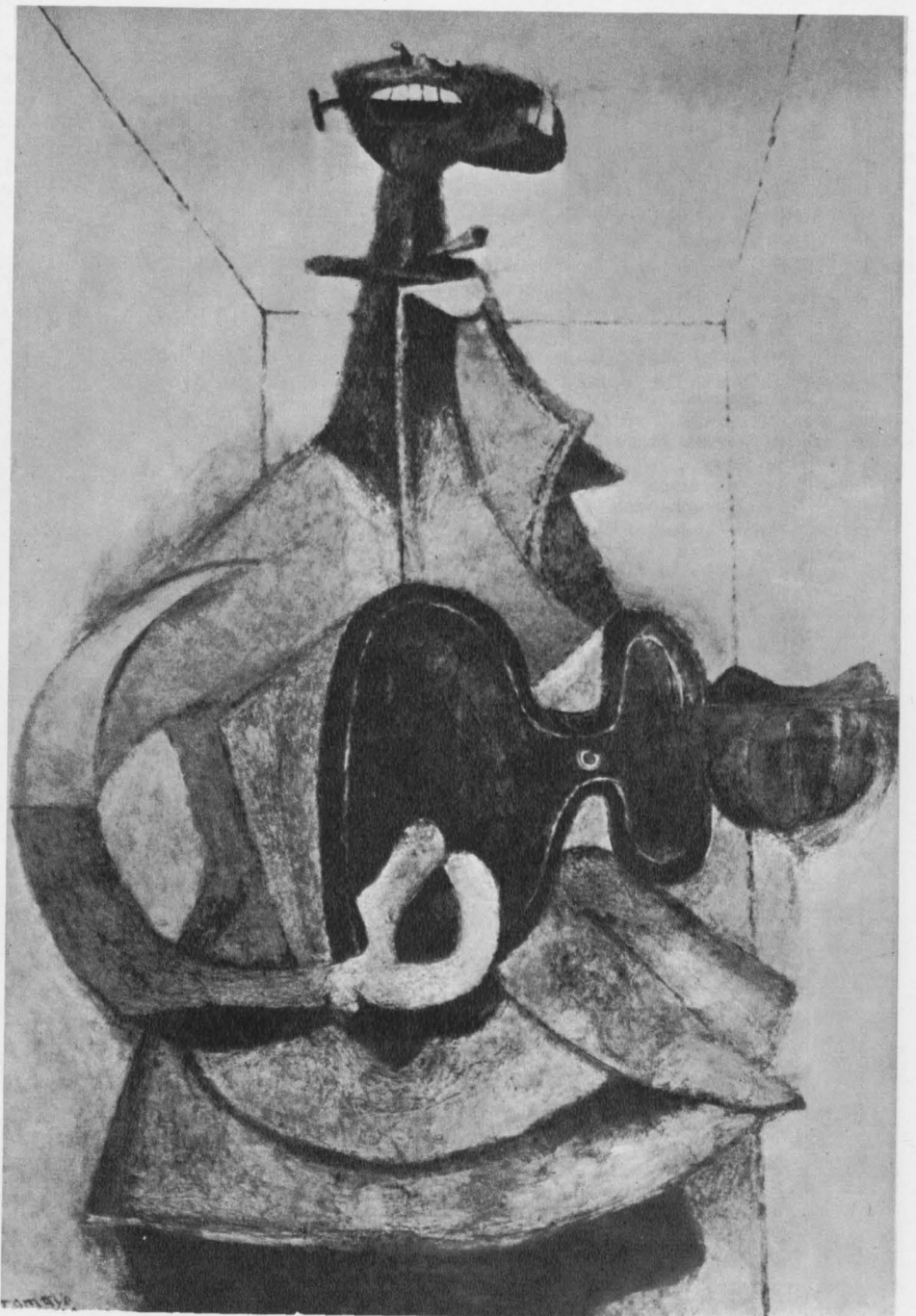
блемой. В далекое прошлое ушли те дни, когда люди разграничивали западную сноровку и японскую душу. Теперь западная сноровка стала и японской. Раздвоение исчезло.

В самом деле, где тут отыскать японскую душу, если люди мчатся в автомобилях по автострадам с кондиционерами, пахнут тракторами поля или смотрят по телевизору «вестерны»? Одеваются японцы сегодня точно так же, как европейцы или американцы, и потребляют такое же количество животных белков, как и большинство европейцев. И во многих японских домах уже нет миниатюрных алтарей в честь древних богов и духов.

Девушки действительно носят еще кимоно, особенно по воскресеньям. Но это явление, так сказать, всечеловеческое: ведь и христиане нередко обре-

ПРОДОЛЖЕНИЕ НА СТР. 32

Фото издательства «Запад — Восток», Брюссель



«Певец» (1930) — полотно известного мексиканского художника и гравера Руфино Тамayo (Национальный музей современного искусства в Париже). Несмотря на то, что в яркой палитре красок художника нашли свое отражение характерные черты мексиканского фольклора и чисто национальных традиций, творчество Тамayo понятно всем.

52

Note

Shout, clap hands, scream, talk about yourself, move your body, slap your body, stamp your feet on the floor clear your throat, etc. Be creative. Lingering at times but keeping one note at the time. Modulate this note. trem vibrate, shaking of lips etc. Rapid glissandi while singing. These 30 seconds should be a nightmare of sounds. All for hissing. The conductor should do likewise



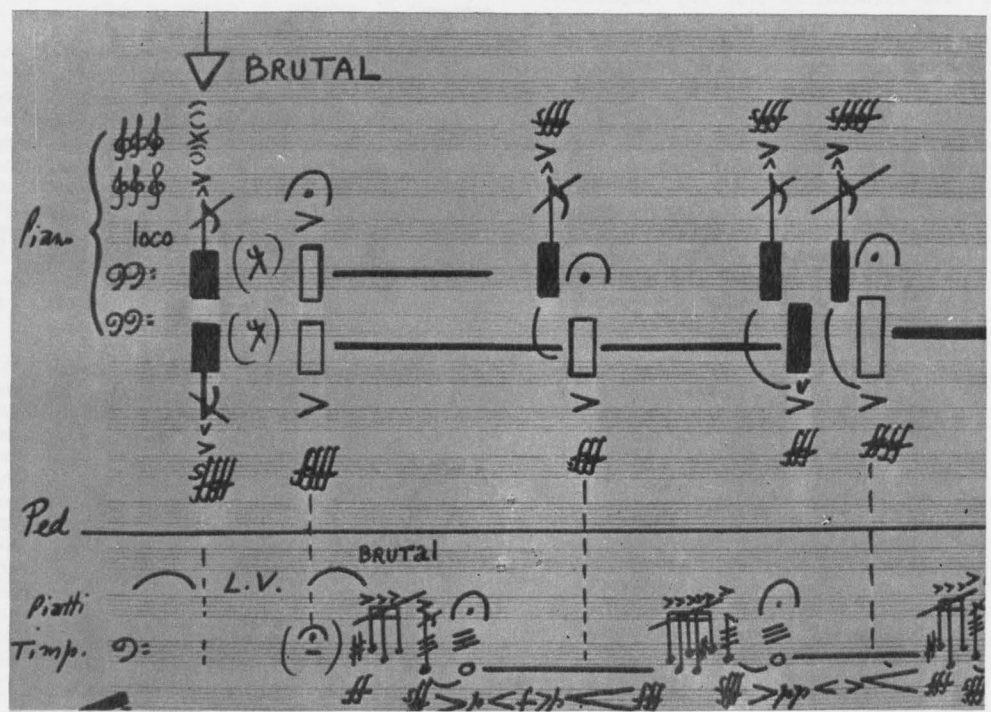
durata c. 30''

14

Музыка модернизма

Фото М. Романа, Париж

Это не работы современных художников-графиков, а партитуры композиторов-авангардистов, которые воспроизводятся здесь впервые. Вверху: страница нотной записи из хорового произведения молодого уругвайского композитора Серхио Серветти «Свет во мраке». Новая форма нотной записи позволяет композитору фиксировать необычные модуляции африканских, балийских и других песен, указывать исполнителям изменение тона, ритма и полноты звука. Внизу: фрагмент партитуры для рояля и ударных инструментов из пьесы бразильского композитора Марлоса Нобре «Звучания». Ключевые знаки слева облегчают чтение нот; нотация для ударных инструментов здесь совершенно иная, чем в классических нотах. «Звучания» впервые были исполнены в Мюнхене в 1972 году во время выставки «Культуры мира и современное искусство»; солировала уругвайская пианистка Сусана Фругоне.



31

К новому будущему

тают свою христианскую душу только по воскресеньям. В Японии эпохи Мэйдзи культурное раздвоение было основной проблемой; сейчас в этой стране такой проблемой стало, особенно для писателей и художников, стремление вновь обрести свое национальное своеобразие».

Так С. Като не без некоторой иронии показывает, что жертвы здесь обоюдные: подавая пример индустриализации, Запад и сам не оставался неизменным. Из этого для развивающихся стран следует такой вывод: путь Запада — это не обязательно «вестернизация»; скорее это своего рода «планетаризация». Именно так и может возникнуть то, что Гегель называл «конкретной универсальностью».

Но требованиям универсальности все же не уделяется достаточно внимания. С. Като вновь предупреждает нас: если во имя сохранения национальной самобытности подлинный синтез будет подменяться компромиссными мерами, тогда родится не самобытность, а уродство!

«В 30-е годы, в разгар националистических настроений, архитекторы, овладевшие методами современной строительной техники, из политических соображений стали проектировать различные сооружения, «возвеличивающие японский национальный характер». Эти поиски национального своеобразия привели в Японии 30-х годов к появлению настоящих архитектурных чудовищ».

Отсюда С. Като делает вывод: «В наш технический век иначе и быть не может. Тот, кому «свой» диалект представляется сейчас единственно возможным языком художественного самовыражения, неизбежно впадает в регионализм. Национализм, когда он выступает в качестве главного побудительного стимула к художественному творчеству, может породить только чудовища».

Но означает ли это, что национальное своеобразие — вещь, так сказать, не обязательная и что им можно пренебрегать бесконечно, пока оно окончательно не исчезнет? Никким образом, и С. Като снова помогает нам понять это:

«Архитекторы наших дней не стремятся больше восславить японский национальный характер и просто пытаются решать стоящие перед ними проблемы, пользуясь международным языком выразительных средств современной архитектуры. И тем не менее в их произведениях весьма часто проявляется именно то, что можно назвать чисто японскими особенностями восприятия: тонкое чувство цвета, гармония форм, изящество линий и т. д.»

Японский характер архитектуры обусловлен целым рядом объективных факторов (климатические условия страны, природное окружение, душевный склад автора и пр.), а не навязыванием архитектору извне каких-либо концепций. И если мы считаем работы Кэндзо Танге японскими по духу, то именно в том самом смысле, в каком французскими кажутся нам произведения Ле Корбюзье».

Отсюда прямо вытекает вывод С. Като:

«Сам по себе поиск национальной самобытности не может выступать как осознанный побудительный стимул к художественному творчеству. Национальная самобытность есть нечто такое, что проявляется в произведениях художника под воздействием не осознанных им самим традиций, и проявляется именно тогда, когда он в своих поисках выходит за пределы национальных границ».

Развитие искусства каждой страны определяется взаимодействием многих тенденций и течений. Мульк Радж Ананд, например, выделяет пять таких течений в Индии:

«В рассматриваемом нами явлении — его часто определяют как своего рода мутацию творческого самовыражения — усматривается ряд весьма своеобразных особенностей. Для него характерны:

пристальное внимание к «художественной моде» Парижа, Лондона, Нью-Йорка, Рима, стремление не отстать от этой моды;

дальнейшее освоение традиций академического реализма Запада, заимствованных художниками конца XIX века;

продолжение творческих поисков «возрожденцев», которые еще в первые годы XX века стремились внести в искусство духовное начало, заимствуя романтические формы буддийской живописи Аджанты и Багха VI века и могольской миниатюры XVI века;

возвращение к наивной, примитивистской форме выражения как наиболее динамичному средству воскрешения былых художественных традиций;

поиск синтеза элементов, унаследованных от мифологии — отображения любви, природы и человеческих конфликтов, — придание им новых, современных форм и создание на этой основе нового внутреннего содержания, которое в конце концов должно вылиться и в какую-то новую форму выражения».

Со своей стороны и Али эль-Рай в Египте выделяет три школы, существующие в современной поэзии:

«Сегодня литературу Египта составляют три школы: традиционалистская, представленная старейшими поэтами, такими, как Азиз Абаса и Али аль-Гуинди; романтическая — ее представители Махмуд Хасан Исмаил и Салах Гавдат; наконец, для третьей школы характерно то или иное сочетание элементов социального реализма и модернистских тенденций — это поэты молодого поколения Абдель Мути Хигази, Афифи Матар, Камаль Айюб и др.»

Устремления этих школ, используемые ими формы и техника различны, но мы можем с полной уверенностью сказать, что все они стремятся достигнуть той цели, которую еще столетие назад поставили перед собой Аль-Аккад и Аль-Мазини: создать литературу, арабскую по языку (теперь мы можем добавить: и по традициям), египетскую по духу и всечеловеческую по своей устремленности».

Необходимо отметить еще один очень важный вопрос, во многом определяющий позицию писателей и художников. И Али эль-Рай, и Фердинанд Агблеманьон (последний — на примере

африканской литературы) считают, что искусство во всех развивающихся странах есть «поиск самого себя и новых жанров и стилей». Агблеманьон так поясняет эту мысль: это «поиск «самого себя», потому что нужно в самом себе заново открыть ту древнюю, изначальную человеческую сущность, которая даст основу возникновению и полному расцвету новой личности; и это поиск «жанров и стилей», потому что новый язык искусства освоен еще далеко не полностью».

Рассуждения такого рода связаны в первую очередь с опытом литературы, и это не удивительно. В практике развивающихся стран именно литература является наиболее привилегированным средством художественного самовыражения — несомненно, потому, что посредством литературы легче всего передать ту совокупность идей, которая вдохновляет художника на его труд.

Но и в самой литературе в свою очередь выделяется — как наиболее емкий — один жанр. Особое его значение определяется двумя моментами: во-первых, он привлекает действительно всенародную аудиторию; во-вторых, он позволяет облекать традиционные темы в новые, современные формы. Этим жанром является театр. Али эль-Рай отмечает: «В Египте на примере искусства драмы с гораздо большей, чем на примере романа, ясностью видишь тот путь, каким новые формы пересаживаются на местную почву, чтобы со временем принести естественные плоды».

То же самое говорит и Ф. Агблеманьон: «Мы убеждены, что новая африканская литература и новое африканское искусство будут очень многим обязаны театру и что этому жанру предстоит внести в него весьма значительный вклад. Мы находим здесь все элементы, обычно присущие и нашему традиционному устному повествованию, которое есть своего рода непрерывная интерпретация и воссоздание жизни. Поэтому нас не удивляет, что театр на африканских языках завоевывает сейчас все более широкую зрительскую аудиторию, о существовании которой раньше просто не подозревали».

Но все это, конечно, не означает, что и другие искусства, скажем японская архитектура или мексиканская живопись, не являют миру столь же поразительную жизненную силу. Наоборот, свидетелства, которые мы приводили, говорят, что искусство и литература в развивающихся странах повсюду полны жизни. И то, что они отходят от традиции или теряют свой давний магический и ритуальный характер, отнюдь не свидетельствует об их упадке.

Обретенный художником новый общественный статус, а также индивидуализация эстетического опыта придают искусству новые силы. И то, что Мульк Радж Ананд говорил относительно Индии, без сомнения, применимо и ко многим другим странам: «Реализация личностью ее творческих возможностей в различных видах искусства привносит совершенно новый фактор — фактор борьбы — в жизнь того общества, где изысканные искусства раньше были лишь элементом священного ритуала».

ПОЛЬЗА МУЗЫКИ

Я с интересом ознакомилась с фотоочерком «Сила воображения» (ноябрь 1972). Использование звука в качестве стимулятора изобразительного творчества далеко не ново. Я применяла этот метод на занятиях с психически неуравновешенными детьми во время прошлой войны. Только музыка у нас звучала в то время, когда дети рисовали. Если музыкальное произведение нравилось, то его повторяли.

Влияние музыки сказывалось в красках и ритме рисунка. Но особенно важно то, что при этом возрастало чувство организованности и самоконтроля. С тех пор я всегда рекомендую студентам, проходящим у меня практику, применять этот метод.

Л. Дж. Джеромс,
Кабинет искусствоведения
средней женской школы,
Англия

ИТАЛЬЯНСКИЕ СТУДЕНТЫ — ДЕТИ РАБОЧИХ

Среди выдержек из «Письма учительнице», опубликованных в июньском номере журнала за 1972 год, есть отрывок об итальянских студентах высших учебных заведений «Социальный отбор» достигает своей цели: «Папенькины сынки» составляют 86,5% студенчества, дети трудящихся — 13,5%. Среди выпускников высших учебных заведений первых — 91,9%, вторых — только 8,1%.

Поскольку здесь приведены цифры из обзора, составленного Центральным статистическим институтом Италии, я должен сказать, что сделанные выводы ошибочны и основаны на неправильном истолковании и искажении данных, которые содержатся в соответствующих таблицах, характеризующих 1960/61 год.

Из статистики о студентах-первокурсниках автор «Письма учительнице» взял, поскольку речь идет о социальном и экономическом положении родителей, только данные о детях рабочих (6301) и неоплачиваемых работников в семье (150) — это составляет 6451 человек, то есть 13,5% общего количества студентов (47 802). Из этого он делает вывод, что детей трудящихся среди студентов только 13,5%, а остальные (85,5%) — это «папенькины сынки».

Не говоря уже о том, что «папенькины сынки» — выражение весьма неслестное, будь то в Италии или в другой стране, упомянутый вывод ошибочен по существу, так как понятие «трудящиеся» должно включать не только рабочих, но и ремесленников, лавочников, фермеров, арендаторов и т. д. А количество студентов — детей этих категорий трудящихся — составляет 12 292 человека, то есть 25,7% общего числа студентов. Другими словами, в 1960/61 году количество студентов — выходцев из

семей трудящихся — составляло 39,2%.

Даже эту цифру следует считать заниженной, поскольку к числу трудящихся следует также отнести некоторые категории служащих, которые в статистических обзорах попадают в группу административных работников и служащих. То же самое относится и к выпускникам высших учебных заведений.

Исходя из этих данных и ввиду изменений, которые произошли после 1960 года, разумно будет предположить, что в настоящее время итальянские студенты высших учебных заведений — выходцы из рабочих семей — составляют около половины общего числа студентов. Это подтверждается специальным обзором о студентах-первокурсниках, также подготовленным Центральным статистическим институтом. Обзор показывает, что в 1967/68 году 47,3% студентов-первокурсников — выходцы из семей трудящихся.

Эти замечания имеют целью исправить неверное впечатление, которое могло создаться у читателей журнала.

Луиджи Пинто,
Генеральный директор Центрального
статистического института,
Рим, Италия

ИДЕАЛЫ И НАСУЩНЫЕ НУЖДЫ

С большим интересом, но и с некоторым чувством досады прочла я статью о философии Ауровиле и о городе культуры Ауровиле (октябрь 1972).

Усилия по интернационализации и распространению культуры, связанные с Ауровилем, похвальны. Можно похвалить также и архитектуру «Идеала красоты и гармонии».

Однако сколько все это будет стоить? «Курьер ЮНЕСКО» часто напоминает нам о проблеме голода в мире, и, когда я думаю об индийском народе и о трудностях, которые многим приходится преодолевать, чтобы поддержать свое существование, я не могу не испытывать чувство раздражения из-за этой непомерной расточительности.

Я также хотела бы знать, сколько индийцев извлекут пользу из культурного влияния Ауровила, когда для многих из них главное — это забота о том, где раздобыть чашку риса.

Г-жа Капель,
Ницца, Франция

ЖИВОТНЫЕ В ОПАСНОСТИ

Не может ли ЮНЕСКО, как международная организация, проявляющая заботу об охране природы в связи с растущей угрозой загрязнения, начать кампанию против систематического истребления животных. Многие общества по охране животных поддержат такие совместные усилия. В последнее время пресса все чаще предупреждает нас об

увеличивающейся опасности для жизни животных.

Несмотря на создание парков и заповедников, проблема охраны животных ставится в основном теоретически. Практические же меры не дают заметных результатов ни в Западной Европе, ни в других частях света.

Клод Ламбер,
Эпиналь, Франция

МИР В УМАХ ЛЮДЕЙ...

Просматривая «21 рекомендацию Международной комиссии по развитию образования» (ноябрь 1972), я убедился, что в них много говорится о знаниях и умениях, но совершенно не упоминается об умонастроении.

Я хотел бы задать педагогам всего мира такой вопрос: «Для чего людям знания и умение?» Разве опасность истребления человечества с помощью войн исходит не от образованных народов, располагающих мощной современной техникой для производства оружия, включая управляемые (или неуправляемые) снаряды? Что важнее: хороший характер или знания и умение? Не должны ли мы обратить особое внимание на такие задачи, как развитие интернационального мышления, чувства всемирного братства и лояльного отношения ко всему человечеству? Разве ЮНЕСКО забыла лозунг своих основателей: «Мысли о войне возникают в умах людей, поэтому в сознании людей следует укоренять идеи защиты мира». Нет сомнения, что это касается не только образования, но и науки и культуры. Если мы не знаем, как развить в людях правильное умонастроение и стремление к миру, то давайте соединим наши научные усилия в этом направлении.

Т. Ф. Лентц,
Директор исследовательской
лаборатории
по проблемам мира,
Сан-Луис, США

НЕСПРАВЕДЛИВЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ!

Как учительница, я была весьма удивлена критическими заявлениями, содержащимися в номере, посвященном недостаткам школьного обучения и социальному составу студентов (июнь 1972). Сегодняшняя система обучения далека от совершенства. Она требует изменений и исправлений, чтобы удовлетворять потребности современного мира. Однако это не основание для того, чтобы открыто осуждать постановку учебного дела в целом. В конце концов, именно школа помогла нам стать тем, чем мы ныне являемся. Для обвинения в некомпетентности и пристрастности есть основания, но, высказанные организацией, претендующей на объективность, они неизмеримо возрастают.

Элиан Одоли,
Блуа, Франция

ХРОНИКА ЮНЕСКО

Миссия в Никарагуа

Миссия ЮНЕСКО из двух экспертов выехала в Манагуа, пострадавшую от землетрясения столицу Никарагуа. Д-р Энцо Фаччиоли (Италия) — инженер, и д-р Синна Ломитц (Чили) — профессор сейсмологии из Мексиканского национального университета, будут работать совместно с властями Никарагуа и с группой мексиканских инженеров и ученых. Они помогут выбрать наиболее подходящие, сейсмически безопасные участки для строительства при восстановлении города.

ЮНЕСКО чувствует белорусских поэтов

В ноябре 1972 года ЮНЕСКО отметила 90-летие со дня рождения двух выдающихся белорусских поэтов — Янки Купалы и Якуба Коласа. На церемонии в Париже присутствовали Генеральный директор ЮНЕСКО Рене Майо и посол СССР во Франции П. Абрахимов. Янка Купала и Якуб Колас в значительной мере способствовали возрождению белорусской литературы. Правительство Белорусской ССР воздвигло в столице республики Минске мемориал и выпустило две памятные медали в честь поэтов, а также предприняло новые издания полного собрания их сочинений.

100-летие метеорологической организации

В этом году Всемирная метеорологическая организация отмечает столетие создания Международной метеорологической организации под девизом: «Столетие ММО—ВМО». Учрежденная в 1951 году в качестве специализированного учреждения ООН, Всемирная метеорологическая организация приняла на себя функции Международной метеорологической организации, основанной после I Международного метеорологического конгресса, состоявшегося в 1873 году в Вене. Эти две организации в течение столетия вели работу по развитию и применению метеорологии и по содействию международному сотрудничеству в этой области.

Премии имени Фирдоуси в Иране и в СССР

Иран и СССР совместно учредили ряд премий за выдающиеся работы в области науки, литературы и искусства, содействующие дружбе и взаимопониманию между этими двумя странами. Пре-

мии будут носить имя известного таджикско-иранского поэта X века, автора иранского эпоса «Шах-Наме» Фирдоуси (см. «Курьер ЮНЕСКО», октябрь 1971). Премии будут присуждаться каждые два года двум представителям СССР и Ирана.

Искусство Дальнего Севера

В Национальной художественной галерее в Вашингтоне организуется выставка «Дальний Север»: 2000 лет искусства эскимосов и индейцев Северной Америки». Ленинградский музей антропологии и этнографии предоставил на эту выставку 26 произведений древнего искусства Аляски: маски, шапки, шлемы, трещотки резной работы, посуду, доспехи из полос древесины. По мнению специалистов, экспонаты из СССР будут одними из наиболее ценных. Всего на выставке будет представлено около 350 предметов из США и других стран. Они отражают творчество мастеров Аляски с доисторических времен до начала новейшей истории.

Древнейшая в мире картина

На острове Тера, одном из островов Эгейского архипелага, найдена, возможно древнейшая в мире картина. Это небольшое панно из имитации мрамора (91×40 см), на котором изображен рыбак, несущий рыбу. По мнению специалистов, картина (в свое время панно, вероятно, висело на стене) восходит к периоду минойской культуры, ей около 3500 лет. В том же доме, где была найдена картина, обнаружено несколько фресок — ценнейший памятник минойской культуры, отражающий типичные сцены жизни той далекой эпохи: корабли в открытом море, разгрузка товаров в гавани, небольшой городок, окруженный пальмовой рощей, львы, пантеры, рыбная ловля и т. д.

Аудио-визуальные средства в системе непрерывного образования

В ноябре 1972 года в Страсбурге (Франция) проходило совещание, организованное Международным центром высшего образования в области журналистики и посвященное проблемам использования средств массовой информации в области непрерывного образования. В нем приняли участие эксперты из СССР, Англии, Франции, ФРГ и Туниса.

Распространение знаний в мире все более усложняет само понятие непрерывного образования, которое охватывает огромную область от повышения квалификации специалистов до получения общего образования и приобщения к ценностям мировой культуры. В современных условиях аудио-визуальные средства не только пособие в процессе обучения, но и стимул к приобретению знаний: с одной стороны, они пробуждают интерес к самообразованию, а с другой — отражают реакцию телезрителей или радиослушателей, что позволяет исправлять или перестраивать аудио-визуальные уроки.

В настоящее время изучаются возможности сочетания звуковых и графических средств в целях борьбы с неграмотностью. Необходимо разработать метод «самообучения грамоте» с тем, чтобы непрерывное образование действительно охватило широкие массы населения, а не только тех, кто уже умеет читать. Все эксперты единодушно признали, что прежде всего надо пробудить у будущих учащихся жажду к знаниям, желание повысить свой общеобразовательный и культурный уровень. В этом отношении аудио-визуальные средства могут сыграть решающую роль.

Иероглифические надписи в Филэ будут скопированы

Австрийский профессор-египтолог Эрик Винтер копирует и подготовит для печати более 500 000 иероглифических надписей на храмах Филэ. Эта работа предпринята австрийским правительством в качестве вклада в провидимую ЮНЕСКО международную кампанию по сохранению памятников Филэ — острова, затопленного при строительстве Асуанской плотины, поднявшей уровень воды в Ниле. Сооружения будут разобраны, а затем вновь собраны на близлежащем острове Агикиа.

Коротко...

■ В США сконструировано приспособление для микрофильмирования, которое может записать 625 книжных страниц на листе бумаги, не превышающем по размеру книжную страницу.

■ Согласно данным Экономической комиссии ООН для Азии и Дальнего Востока, ожидается, что население Азии в 2000 году н. э. превысит 3,5 миллиарда человек (численность населения всей нашей планеты в 1970 году).

■ Одну треть всех книг, издаваемых в СССР, составляют учебники, которые в настоящее время издаются на 56 языках народов СССР.

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР РУССКОГО ИЗДАНИЯ
Виктор ГОЛЯЧКОВ

Адрес русской редакции: 119021 Москва, Г-21, Zubovskiy bulvar, 21, т. 246-21-15

Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Зак. 2179.

«ПРОГРЕСС» — крупнейшее в СССР специализированное издательство по выпуску переводной литературы на русском языке и иностранных языках. «Прогресс» выпускает ежегодно около 900 названий книг, распространяемых более чем в 90 странах, общим тиражом до 18 миллионов экземпляров.

«Прогресс» знакомит читателей с новинками зарубежной художественной литературы, трудами крупных зарубежных ученых по философии, экономике, истории, международным отношениям, географии, литературоведению и искусству.

Мы предлагаем вниманию читателей ряд книг по проблемам литературы и искусства, выпускаемых издательством «Прогресс» на русском языке в 1973 году.

АЛЛЕГРИЯ Ф., Горизонты реализма.

Перевод с испанского.

Фернандо Аллегрía — известный чилийский писатель, критик, литературовед, прогрессивный общественный деятель, сторонник Фронта народного единства. Популярны его роман «Червоный король», многочисленные литературоведческие работы.

Получившая большой резонанс в Латинской Америке книга Ф. Аллегрía «Горизонты реализма» посвящена анализу чилийской литературы XX века. В разделе, отведенном поэзии, автор рассматривает творчество Г. Мистраль и П. Неруды; говоря о современной прозе Чили, опирается на произведения ведущих чилийских писателей, в том числе романиста М. Рохаса.

Книга Ф. Аллегрía привлечет внимание читателей, интересующихся латиноамериканской литературой.

ПАСИ И., Философско-литературные этюды. Перевод с болгарского.

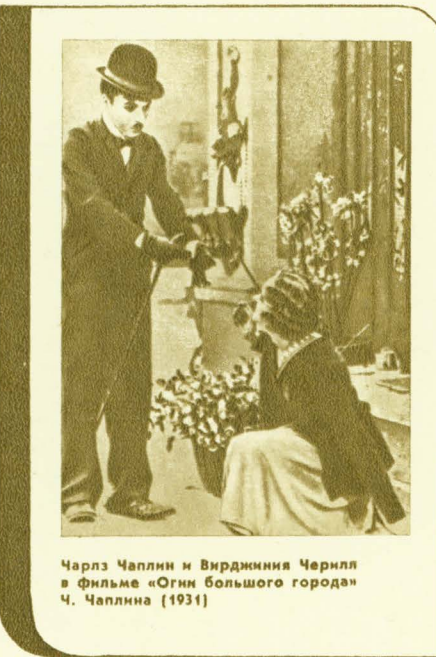
Книга видного болгарского литературоведа и эстетика Исака Паси относится к жанру литературно-философских очерков. Паси размышляет о великих произведениях мировой литературы: «Декамероне» Боккаччо, «Дон-Кихоте» Сервантеса, «Буре» Шекспира, «Кандиде» Вольтера, дающих богатейший материал для постановки важных философско-этических и эстетических проблем.

«Свобода воли», познание окружающего мира и самопознание человека, искусство как форма общественного сознания — вот лишь некоторые из проблем, освещаемых в книге. Ее завершает талантливый очерк о романе Томаса Манна «Доктор Фаустус», где рассматривается понятие свободы в современном западном обществе.

ТЕПЛИЦ Е., История киноискусства (1934—1939). Перевод с польского.

Ежи Теплиц — директор Института искусств Польской Академии наук, ректор киношколы в Лодзи, президент Международной федерации киноархивов (ФИАФ).

Третий том его «Истории киноискусства» (первый вышел в 1968 г., второй — в 1971 г.) охватывает историю мирового кино за 1934—1939 годы. Большое внимание автор уделяет анализу противоречивых идеологических тенденций в западном кино этих лет, выделяя при этом жизнеутверждающее, прогрессивное направление, мужавшее в борьбе с политической реакцией.



Чарльз Чаплин и Вирджиния Черрилл в фильме «Огни большого города» Ч. Чаплина (1931)

Е. Теплиц рассказывает о процессах, происходивших в американской кинематографии времен «Нового курса», о борьбе за правдивое искусство деятелей кино Франции, о новых формах американского документального кино. Впервые читатель познакомится с явлениями, характерными для немецкой кинематографии периода гитлеризма и испанской кинематографии времен гражданской войны.

ЭК Ш., Вчера и сегодня. Перевод с венгерского.

Шандор Эк — талантливый венгерский художник, лауреат премии Кошута и Мункачи. Книга его воспоминаний воскрешает события 20-х годов, когда слушатель ВХУТЕМАСа, молодой художник-коммунист Ш. Эк встречался с выдающимися деятелями коммунистического движения, известными артистами, поэтами, художниками молодой Совет-

ской России: А. Коллонтай, В. Маяковским, И. Бродским, В. Мейерхольдом и др.

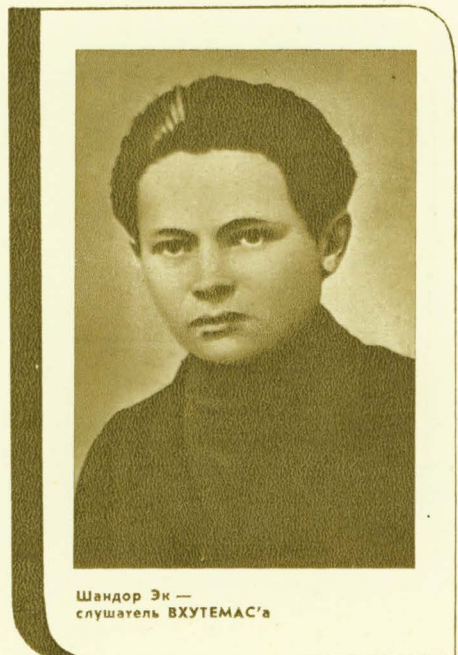
Ш. Эк рисует широкую картину жизни и формирования прогрессивного венгерского искусства в годы венгерской революции, рассказывает о судьбах художников Венгрии и Германии в период, предшествовавший приходу Гитлера к власти, в частности о своей работе под псевдонимом Алекс Кайл в коммунистической немецкой печати.

ЛЕВЫЙ И., Искусство перевода. Перевод с чешского.

Книга чешского филолога, лингвиста и стиховеда Иржи Левого — это вдохновенное повествование о древнейшем искусстве, связывающем народы, — об искусстве перевода художественных произведений. Автор предпринимает смелую попытку обобщить исследования проблем художественного перевода на современном этапе в единой стройной эстетической теории.

И. Левый рассматривает художественный перевод как в теоретическом, так и в историко-литературном аспекте, привлекает обширный материал, анализируя практику взаимных переводов и генетические связи между европейскими литературами. В своем труде он широко использует и достижения советской школы художественного перевода.

Эти и другие книги издательства «Прогресс» советские читатели могут купить или заказать в магазинах Книготорга, а зарубежные читатели — в книготорговых фирмах, имеющих деловые связи с В/О «Международная книга».



Шандор Эк — слушатель ВХУТЕМАС'а

ПОД ЗНАКОМ РОЗЫ

Цена 35 коп.

70458

Эта роза с острыми шипами представляет собой образец боевого искусства плаката, получившего свое развитие после победы социалистической революции на Кубе в 1959 году. Многие ведущие кубинские живописцы и графики отдают сейчас свой талант искусству революционного плаката. Воспроизводимая здесь работа выполнена молодым кубинским художником Альфредо Ростгаардом для «Фестиваля песен протеста», который проходил в Гаване в 1967 году. Двухцветная репродукция, к сожалению, не передает ярких и живых красок оригинала.

Плакат — Гавана, Куба

