

---

Карло Салинари

## ПРОБЛЕМЫ РОМАНА

*Внимание многих зарубежных литераторов привлекает вопрос о судьбах современного романа.*

*Известный итальянский критик Карло Салинари рассказывает в публикуемой ниже статье о спорах вокруг проблем романа в Италии. Статья дает наглядное представление о характере дискуссий, идущих на страницах итальянской литературной печати разных направлений. Характерно при этом, что вопрос о методе социалистического реализма, который итальянский писатель Пазолини называет «единственно возможной рабочей гипотезой», — в центре внимания даже тех буржуазных органов печати, которые относятся к социалистическому реализму откровенно враждебно.*

*Статья Карло Салинари не ставит целью дать исчерпывающий анализ всех высказанных мнений. Некоторые ее положения, на наш взгляд, нуждаются в уточнениях. В частности, спорными представляются обобщения о «кризисе» романа XIX века.*

В Италии уже около года не прекращаются споры о романе. Начало дискуссии положил один еженедельник «непонятного цвета», употребляя выражение Данте, — иными словами, не вполне ясной политической ориентации — «Пунто». Ее продолжил демократический журнал «Нуови аргументи», а затем в нее вступила левая ежедневная газета «Паэзе». Вопросы, с которыми эти газеты и журналы обращаются к писателям и критикам, в основном сходны и верно отражают главные проблемы, вставшие перед итальянской (а возможно, и не только итальянской) литературой за последние несколько лет. Проблемы эти сводятся к следующему.

Существует ли кризис романа как литературного жанра или правильнее говорить об общем кризисе всех видов искусства?

Какова природа современного романа — иначе говоря, может ли он создаваться по образцу великого романа XIX века?

Каким требованиям должен удовлетворять язык романа? (Речь идет о соотношении разговорной речи, литературного языка, диалектов и так далее).

Можно ли осуществить в прозаическом произведении требования социалистического реализма?

Мы не станем здесь подробно излагать мнения, которые высказали по этим вопросам крупнейшие итальянские писатели. Достаточно отметить, что в общем они отрицают наличие кризиса романа и, самое большее, допускают, что на роман распространяется общий кризис искусства современного общества. Все так или иначе сходятся на том, что великий опыт романа XIX века сейчас надо считать уже исчерпанным и превзойденным. Резко расходятся мнения относительно языка, которым должен пользоваться писатель: одни стоят за диалект, другие за «разговорный язык», в котором диалект смешан с литературным языком,

третьи высказываются за чисто литературный язык. Среди различных оценок произведений социалистического реализма следует особо отметить голоса тех, кто называет его единственно возможным перспективным решением.

Я сказал уже, что нет смысла слишком подробно останавливаться на отдельных ответах, потому что наиболее интересны именно вопросы, поскольку они выражают недоумения, тревоги и представления широких кругов итальянской интеллигенции. Рассмотрим их несколько подробнее. Мысль о кризисе романа вытекает, в первую очередь, из констатации технического развития и наличия в настоящее время новых форм общения. Через несколько лет после изобретения печатного станка выдающийся итальянский гуманист Пьетро Бембо провозгласил превосходство письменности над устной речью, поскольку при посредстве письма можно обращаться к «бесконечному множеству людей», притом не только к современникам, но и к грядущим поколениям. С тех пор письменность стала самой распространенной формой общения. Не стоим ли мы сейчас перед лицом новой революции? Не приведут ли кино и, в особенности, телевидение к тому, что в нашей цивилизации зримое одержит верх над написанным?

Этот вопрос представляется как нельзя более законным, если подумать о сотне суррогатов, предлагаемых современной цивилизацией в замену романа. «Это прежде всего кино, — пишет Моравиа, — затем телевидение, затем литература серийного изготовления — то есть чтиво, появляющееся в газетах и многотиражных журналах, разные однодневки и краткие пересказы. Но остановимся пока что на кино. Совместно с телевидением оно отобрало у романа — быть может, навсегда — обширнейшие территории. Нет смысла называть их, так как они известны. Важнее сказать, что в сфере романа остается то, чего никогда не сможет выразить киноаппарат в силу недостаточности и грубости средств, которыми он располагает. Вполне очевидно, что кино никогда не сможет сказать нам то, что говорит Пруст, если ограничиться одним лишь примером. Но что все это означает? Это означает, что одновременно в огромной мере сужается круг читателей романа и его тематика. Или, быть может, лучше сказать так: после того как роман в течение нескольких столетий был самой распространенной формой повествования, он силой обстоятельств превращается теперь в продукцию для немногих, примерно так же, как драматургия».

Однако верная мысль, что радио и телевидение позволяют установить контакт с несравненно более широкой публикой, нежели это в прошлом удавалось при помощи романа, часто переплетается с другим, от-

нюдь не таким верным рассуждением. Это рассуждение сводится к тому, что всеобщий кризис искусства рассматривают как результат развития промышленной цивилизации, которая якобы имеет тенденцию «неизбежно, в силу самой своей природы, заменять продукты художественного творчества продуктами индустрии».

Недавно один итальянский литератор Элемире Дзолла опубликовал по этому вопросу книгу, имевшую большой успех, «Закат интеллигенции», в которой он излагает и развивает некоторые положения немецкого философа и социолога Адорно. Темой книги является современная индустриализация и ее влияние на людей и на искусство. Человек, утверждает Адорно, — продукт индустриализации, и он видит, как постепенно обезличивается его личность, как его мысли, вкусы, поведение нивелируются и доводятся до какого-то общего среднего уровня, предписываемого промышленным стандартом. Жертвой индустриализации является интеллигент — конечно, не как специалист в той или иной области, а как творческая личность. В книге есть немало интересных страниц, в особенности там, где анализируется психология обезличенного человека или описывается самый процесс современного самоотчуждения (я употребляю этот термин в значении, которое дает ему Маркс).

Однако, несмотря на отдельные интересные страницы, основные положения книги представляются откровенно реакционными. Элемире Дзолла расценивает как «поверхностную и ошибочную» ту достаточно распространенную точку зрения, согласно которой «индустрия и механизация угрожают духовной жизни только в том случае, если ими плохо пользуются». Поэтому он повсюду говорит об *индустриальной* цивилизации вообще, а не о *буржуазной* цивилизации. Между тем совершенно очевидно, что эти понятия необходимо различать, иначе нужно восставать против машин, мечтать об эпохе, предшествовавшей промышленной революции, как о золотом веке и скорбеть по поводу того, что человек достиг Луны.

Я хочу этим сказать, что хотя, без сомнения, развитие промышленной техники обуславливает глубокие перемены в нравах, в общественных отношениях, в самом характере искусства, оно само по себе не предполагает отрицания моральных и эстетических ценностей. Подобное отрицание имеет место лишь в том случае, когда промышленное развитие происходит в обществе определенного типа, которое не позволяет человеку сохранять господство над вещами, а, напротив, в силу своих внутренних противоречий подчиняет человека вещам.

Действительно новым фактом, с которым необходимо считаться, является то, что ро-

ман — в смысле массовости — превзойден кино и телевидением. Вначале кино служило своего рода суррогатом бульварного романа, но затем оно поднялось до уровня искусства; по всей вероятности, то же произойдет и с телевидением. Однако как кино на протяжении пятидесяти лет не смогло заменить роман в его особой сфере — и кино и роман развивались, не терпя взаимного ущерба, а, напротив, взаимно обогащаясь, — так, надо полагать, его не заменит и телевидение. В общем, новые виды техники создают новые виды искусства, которые охватывают новые зоны развивающегося общества, но не вытесняют старые виды искусства. Так, поэзия, театр, проза (если верно, что эпическая поэма была древней формой романа) остались жить, несмотря на смену стольких цивилизаций, и удерживают свое неоспоримое место также в современной цивилизации. Конечно, новые завоевания техники и научные открытия, изменение ритма жизни и самих масштабов реальности предопределяют внутреннее развитие этих видов искусства, но это уже другая проблема. Как раз тут мы и подходим ко второму вопросу — не о кризисе романа вообще, а о кризисе романа XIX века.

\* \* \*

Возможно, что влияние, оказываемое новыми видами зрительной техники, сыграло известную роль в возникновении двух направлений прозы, очень распространенных за последнее время. Первое из них представлено образовавшейся во Франции так называемой «школой взора» («*école du regard*»)\*, выдвигающей требование «зрительного романа», в котором повествование было бы неразрывно связано со зрительным восприятием и из которого была бы решительно изгнана психология. Это — возрождение объективизма старой натуралистической школы, который отстаивается теперь с еще большей непримиримостью и настойчивостью. Результаты, достигнутые этой школой, с одной стороны, интересны, с другой — скучны. Интересны как эксперимент и скучны в общем итоге. Во всяком случае, в плане теории следует отметить, что чистая зрительность является мифом, пока средством выражения остается слово, которое никогда не сможет дать нам точного и объективного изображения, какое дает фотография или киноаппарат. Надо также добавить, что этот новый натурализм вдохновляется не прогрессивными демократическими идеями Золя, в основе его лежит идеология самых беззастенчивых современ-

ных групп монополистического капитала — неопозитивизм. Обесчеловеченная реальность, к которой должен был бы привести этот тип прозы — если бы теоретические положения частично не опровергались конкретной их реализацией, — явилась бы новой формой того эскепизма, той безыдейности, того бегства от мыслей и от людей, которые характерны для декадентской литературы.

Лично мне кажется весьма проницательным суждение итальянского писателя Джорджо Бассани, стремящегося выяснить, какие исторические условия способствуют возникновению подобных тенденций. Он пишет: «Непосредственно после войны вышли две маленькие книжки рассказов Карло Кассолы («Визит» и «На периферии»), которые, что весьма любопытно, предвосхищают фотографическую «зрительность» Бютора, Роб-Грийе, Натали Саррот. Рассказы Биленки, относящиеся к тому же времени, также в основном «зрительны». Но в ту эпоху, когда создавались эти произведения, в Италии была фашистская диктатура; все проявления общественной или частной, деловой или интеллектуальной жизни освещались самой слащавой, самой пошлой риторикой. В таких условиях «остранение» или «опрошение» искусства имело определенное оправдание — оно было протестом ума и вкуса против бьющей в глаза назойливой вульгарности официальных кругов. Теперь же... Во всяком случае, мне не кажется чересчур смелым утверждать, что успех или неуспех манерной прозы таких писателей, как Бютор, Роб-Грийе, Натали Саррот, у нас в Италии в значительной мере зависит от того, как сложится судьба нашей демократии. Мертвенная бесстрастность «*Le Voyeur*» или «*La Jalousie*»\* непосредственно вызывают мысль о диктатуре крупного промышленного капитала, освящающего свою всеядность ультра-современным позитивизмом».

Другое направление, также распространенное в современной прозе, исходит из признания того факта, что отныне и навсегда кино и телевидение отняли у прозы преимущественное право на объективное изображение действительности и что вследствие этого прозаик должен ограничиваться изображением действительности такой, какой она представляется ему самому или его герою, в уста которого автор вкладывает свои мысли. Следовательно, отныне возможен лишь субъективистский роман, и потому-то получает все большее распространение повествование от первого лица, а в тех случаях, когда продолжает фигурировать третье лицо, — внутренний монолог.

На деле в основе этой тенденции, так же как и в основе предыдущей, лежит нечто

\* См. об этом статью С. Великовского «Разрушение романа» («Иностранная литература» № 1, 1959 г.).

\* Романы Роб-Грийе «Подсматривающий» и «Ревность».

большее, чем отражение развития новых видов техники. Это кризис взаимоотношений между реальной действительностью и писателем, которому действительность не кажется гармоничной и разумной, а предстает как нечто «смутное, проблематическое и зыбкое». Моравиа, являющийся убежденным сторонником этой тенденции, пишет: «Определенные приемы можно заимствовать лишь в том случае, если они основаны на чем-то глубоком и реальном. Если в XIX веке писали: *он думал*, — то это имело своей основой целую систему духовных ценностей, позволявшую верить в существование объективной реальности. Когда же эти духовные ценности рухнули, повторяют: *он думал*, — значит прибегать к пустой и неоправданной условности. Отсюда необходимость сказать иначе: *я думал*, — так как это в точности соответствует теперешнему представлению о реальности как о чем-то, что то ли существует, то ли не существует и, во всяком случае, существует лишь для данного человека, да и то от случая к случаю, не исключая наличия другой, совершенно отличной от этого представления реальности».

Я не хочу отрицать, что употребление первого лица может, с точки зрения литературной техники, представлять определенные преимущества. Говоря от первого лица, автор непринужденно развивает свои мысли и перед ним не встает трудность, заключающаяся в том, чтобы заставить третье лицо выражать эти мысли с такой же непосредственностью. Впрочем, трудность эта, хотя и значительная, вполне преодолима, что доказывает опыт стольких великих писателей от Толстого до Томаса Манна. Но я решительно отрицаю утверждение, что кино и телевидение якобы отняли у романа сферу объективного изображения действительности. Ведь если верно, что язык как техническое средство никогда не сможет дать ни в пространстве, ни во времени такого же полного, как зрительное восприятие, описания объекта во всех его частностях, то не менее верно, что в пределах своей техники и при помощи нашего воображения язык может дать более обобщенное, но не менее полное описание. Гомер при помощи всего лишь двух слов (плакала, смеясь) в совершенстве показывает лицо Андромахи во время ее знаменитой встречи с Гектором у Скейских ворот. И, если оставаться в пределах прямого сопоставления, техника зрительного изображения в фильме Лукино Висконти «Земля дрожит» безусловно не дает более объективного отражения реальности, чем проза Джованни Верги в романе «Семья Малаволья».

Очевидно, что обе эти тенденции исходят из того, что роман XIX века следует считать полностью пройденным этапом. Впрочем, как мы уже отметили, это мнение раз-

деляют почти все, признавая, что роман XIX века соответствовал такому отношению между человеком и реальностью, которое сегодня в том или ином плане глубоко изменилось. Мы тоже с этим согласны. Ведь масштабы этой реальности сегодня несравненно значительнее, и люди, с надеждой глядящие вперед, переживают сейчас напряженное и острое время, пытаются понять новую реальность и видя, как изменяются традиционные горизонты умственной жизни. Согласны мы с этим и потому, что сейчас существуют иные возможности для проникновения во внутренний мир человека: XX век открыл роль интуитивного, бессознательного, и это позволяет нам гораздо глубже и тоньше, а порою беспощаднее анализировать человеческие чувства.

В общем, нам представляется очевидным, что сегодня нельзя писать романы, как писали их в XIX веке, но не менее очевидным кажется нам, что и сегодня нельзя писать их без двух элементов, являющихся основой любой прозы, а именно *идеологического стержня*, на котором держится произведение, и *героя*, духовное развитие которого идет по мере развития его судьбы.

Ныне существует новый социальный фактор, порожденный событием, оказавшим огромное влияние на всю нашу цивилизацию, — Октябрьской революцией со всеми ее последствиями. Полностью изменился самый ритм жизни, возникла целая гамма человеческих переживаний, гораздо более интенсивных и в то же время менее индивидуальных, чем это могло быть в XIX веке. Искусство вообще и роман в частности не могут не считаться с этими переменами, которые, очевидно, касаются и содержания и формы.

Мы не можем согласиться с теми, кто большую сложность современной действительности (требующую от писателя особой вдумчивости и определяющую экспериментальный характер многих исканий современных прозаиков) подменяет идеей *непознаваемости* действительности с вытекающими из нее релятивизмом в духе Моравиа и бегством в чисто *зрительное* описание или же в субъективистский роман.

\* \* \*

Из того, что сказано выше, должны быть ясны мотивы, по которым марксистская критика в Италии придала особое значение недавно вышедшему роману молодого писателя Пьера Паоло Пазолини «Бурная жизнь». Среда, в которой разворачиваются события романа, стала уже традиционной для Пазолини: это римские пригороды, точнее, лачуги, расположенные на самой окраине Рима. Здесь жизнь людей течет так, как она текла за много веков до нашего времени, и сводится к удовлетворению самых эле-

ментарных, почти животных потребностей. Грязь, нужда, голод доводят до одичания тех, кто живет в этих лачугах, притупляют их способность желать, думать, чувствовать, низводят их до положения «потерявших всякую надежду», неистовых, наглых, циничных, вульгарных и жестоких в своем отчаянии людей. Отсюда и отправляются герои Пазолини, «сорвиголовы»\*, в свои набеги на город, где их ждут воровские похождения, жертвами которых становятся служащие бензоколонок или незадачливые иностранцы; политические вылазки по заданиям Социального движения (современного варианта фашистской партии) и «веселая жизнь» — пантагрюэлевское обжорство, танцы, проститутки и ночные бесчинства на улицах и площадях города. Язык книги соответствует характеру персонажей: это жаргон подонков, полный намеков, непристойностей, цинизма, грубости, — словом, язык людей, живущих вне каких бы то ни было норм человеческого общежития. Изображение жестокое, без всякого вуалирования, настолько веристское, что рискует вызвать подозрение в смаковании самых омерзительных сторон изображаемого. И в самом деле, это смакование дает себя чувствовать, оно является декадентским и ограничивает книгу. Однако расценивать роман Пазолини, исходя только из этого декадентского момента, было бы ошибкой, потому что в «Бурной жизни» есть герой, есть попытка вновь вернуть человеческой личности органичность, разрушенную декадентской литературой.

Герой книги Томмасо — сын метельщика улицы на одной из окраин Рима. Он живет в бараке, где вповалку спят семьи из шести человек, с детства проводит все время на улице и непосредственно соприкасается с самыми жестокими и грязными сторонами жизни. Он видит солдат из соседней казармы, спящих под мостом с проститутками, наблюдает за учителем-гомосексуалистом, знает об уголовных делишках взрослых. Все это формирует его как антисоциальную личность, рождает в нем разнузданное стремление к авантюрам, к легким заработкам, к запретным развлечениям. И он принимает участие в любых темных делах — политических, воровских и просто хулиганских.

Вторая глава романа «Ночь в божьем городе» показывает типичное для Томмасо и его друзей времяпрепровождение: вечер начинается хулиганской выходкой неофашистов, которые бросают петарду в гостиницу, где живут чехи. Потом идет выпивка в Трастевере, а затем кража автомобиля, по-

хищение чемоданов у какого-то туриста, ограбление двух служащих бензоколонки, отличный ужин и кутеж в ночном кабачке. Но не менее характерны для этих сорвиголов и фанфаронов — один инстинкт и ни проблеска сознания — отношения между Томмасо и Ирен, или кража кур у приходского священника, или серенада в Гарбателле, когда Томмасо встречается с группой хулиганов этого района и все кончается дракой, ударом ножа и последующим арестом Томмасо.

Выйдя из тюрьмы, Томмасо не возвращается в свой барак, потому что тем временем его отец получил маленькую квартиру в новых домах. Меняется среда, меняется и умонастроение Томмасо и его образ жизни. Среди его соседей было «два сорта людей. С одной стороны, государственные служащие, железнодорожники, трамвайщики, получившие квартиры через свои учреждения; были среди них также бухгалтеры, землемеры и вообще порядочная публика. С другой стороны, здесь были и те, кто раньше жил в лачугах и хибарках и кому муниципалитет время от времени что-нибудь подбрасывал — люди, подыхавшие от голода и болезней». Таким образом, организованное общество, которое до сих пор предоставляло перед Томмасо, облаченное в мундир полицейского, теперь показывает другое свое лицо: это внешний декорум, перспектива прожиточного минимума — словом, все, чем верхи пытаются заглушить мятежные инстинкты. И идеалом для Томмасо становятся молодые люди из мелкобуржуазной среды.

Вступив на этот путь, Томмасо находит работу на Центральном рынке, собирается жениться на Ирен, идет к священнику, чтобы поговорить о своем бракосочетании, гуляет по Национальной улице, разглядывая витрины магазинов, строя планы на будущее, и подумывает даже записаться в христианско-демократическую партию. Из сорвиголовы он мог бы превратиться в «славного юношу, не хуже других», если бы, заболев туберкулезом, не попал в больницу Форланини. Там он впервые принимает участие в общественной жизни, в волнениях и борьбе за свои права больных и санитаров. Впервые он узнает коммунистов и видит их в действии. По выходе из больницы он вступает в коммунистическую партию; и на этот раз также его решение обусловлено влиянием внешней среды, а не идейной зрелостью. Внешне он остается таким же, каким был. Но все же, когда окраину затопляет наводнение и коммунисты призывают людей отправиться на помощь жителям барачков, Томмасо идет, рискуя жизнью, спасает женщину, но простужается и умирает от скоротечной чахотки. «В этот вечер спасенные от наводнения собрались ненадолго в помещении партийной организации. Все

\* Название первого романа Пазолини, в котором он изображает ту же среду, что и в «Бурной жизни». Герои обоих этих романов принадлежат к представителям римского «дна».

плакали, все чувствовали себя потерянными, убитыми. Только красное знамя, этот промокший, измятый красный лоскут, который Томмасо опять бросил в угол, казалось, излучало немного надежды для кучки несчастных людей».

Итак, Томмасо, пережив целый ряд перипетий, эволюционирует, и эта эволюция, несмотря на тысячу противоречий, помогает ему все же стать выше его среды «мирка грязной окраины, где царили нужда, порок и насилие». Пазолини боится, как бы показ этой эволюции и духовного роста Томмасо не привел к риторическому и подслащенному изображению народной жизни. Я почти готов утверждать, что писатель все время полемизирует с положительным героем некоторых произведений социалистического реализма. Отсюда подчеркивание животного начала и порочных наклонностей, которые остаются у Томмасо и после того, как он переменялся. Автор как бы обращается к нам, коммунистам, говоря: «Я не хочу, как это делаете вы, идеализировать народ и его борьбу. Даже когда народ совершает героические поступки, если вы будете рассматривать каждого человека в отдельности, то по-прежнему обнаружите сколько угодно гадостей, недостатков и пороков. Исторический план не совпадает с планом бытия».

Это полемическая позиция, из которой вытекает смакование грязи, отнюдь не идущее на пользу роману, и, в особенности, все внешнее и механическое, что есть в развитии главного персонажа. Однако, несмотря на все недостатки и неточности, в книге есть герой, и само наличие героя как такового уже свидетельствует о стремлении преодолеть декадентские веяния. Добавим, что, проследив развитие образа Томмасо, нельзя не увидеть отличие «Бурной жизни» от романа «Сорвиголовы». Очевидно, воззрения, составившие идейную основу предыдущего романа Пазолини, в котором он, изображая народ, выдвигает на первый план его «натуру», а не сознание, голый инстинкт, бьющие через край жизненные силы и «веселие духа», а не способность к самопожертвованию и борьбе, — если не преодолены, то, по крайней мере, несомненно находятся в состоянии кризиса. Отсюда ясно, что идеологическая ось, составляющая стержень нового романа, недвусмысленно повернута в сторону социализма. К этому надо добавить еще экспериментальный характер книги: далекий от попытки обобщения всех социальных противоречий современности, автор выбирает вполне определенные географические и исторические координаты, определяющие в социологическом плане тему и материал. Поле зрения Пазолини ограничено большим современным городом — точнее, окраиной города — и специфической средой. Это сужает

проблематику, но зато позволяет выиграть в смысле глубины исследования.

Наименее оправданным в романе Пазолини мне кажется его язык, то есть употребление римского диалекта и, более того, жаргона римских подонков. Это подводит нас к третьему из вопросов, упомянутых в начале статьи, и именно он вызывает самые ожесточенные споры. Однако как раз этот вопрос, быть может, меньше всего интересует советских читателей, у которых в этом смысле положение совершенно иное, чем у нас. В Италии, вследствие разрыва, который всегда существовал между литературным языком и общеупотребительной речью, каждая попытка обновления нашей литературы неизбежно ставила перед писателем проблему ломки рамок литературного языка и внедрения в него диалектов. Но сейчас некоторые писатели выдвигают теорию о необходимости применения диалекта в чистом виде. Хотя на этой основе и могут быть созданы отдельные интересные произведения, подобная идея представляется нам бесперспективной, поскольку итальянское общество тяготеет к созданию языковой общности на основе всех говоров; и эта тенденция соответствует ломке областных и сословных рамок, созреванию общенационального сознания широких масс, растущему значению трудящихся классов в общественно-политической жизни.

\* \* \*

Не будем долго останавливаться на этой специфически итальянской проблеме и перейдем к последнему вопросу — о социалистическом реализме. Многие итальянские писатели высказываются по этому поводу; высказывания эти различны. Оценивая их суждения, надо иметь в виду, что нередко они основываются на очень поверхностном представлении о сущности вопроса. Например, Джорджо Бассани пишет, что социалистический реализм — это «гипотеза, мечта»; Эудженио Монтале, хотя и заявляет, что «нельзя априори исключать возможность романа, вдохновленного социалистической идеологией», добавляет, что не следует думать, «будто роман должен обязательно иметь ее». По-иному отвечает на этот вопрос Пьер Паоло Пазолини, который называет социалистический реализм «единственно возможной рабочей гипотезой» по той вполне понятной причине, что «социалистическая идеология — единственный метод познания, позволяющий относиться к реальности объективно и разумно».

Позиция, занятая Пазолини, в значительной мере совпадает с положениями редакционной статьи, опубликованной в 1958 году в журнале «Контемпоранео». Там было сказано, что едва ли можно представить себе в наши дни подлинный реализм, отражающий

социально-исторические противоречия в их совокупности, который не был бы социалистическим реализмом. В статье далее говорилось, что «социалистический реализм может возникать и развиваться также и там, где новых социалистических общественных отношений еще не существует. И это объясняется именно тем, что социализм уже стал мировой системой, что он не только создает нового человека на той части земного шара, где он восторжествовал, но и воздействует на весь мир, преобразуя если пока еще не общественные отношения, то общественное сознание».

Таким образом, социалистический реализм рассматривался как рабочая гипотеза, сохраняющая свое значение применительно ко всем художникам всех народов мира. Мы вновь напоминаем сейчас об этом тезисе, констатируя, что итальянская литература и другие виды искусства сделали неожиданный шаг назад по сравнению с периодом расцвета реализма (1940—1950 годы). Основная причина этого попятного движения заключается в неспособности многих художников точно определить свои идейные

позиции (после краха всех наиболее открытых фашистских идеологических надстроек общей антифашистской платформы стало уже недостаточно), а отсюда и в слабом сопротивлении идеологической реставрации, выражающейся в неверии, скептицизме, аполитичности. Надо также учесть, что эта реставрация уже идет не по линии проповеди чистого искусства, беспартийности, ухода в башню из слоновой кости, а носит иной характер. Ее вдохновители, как, впрочем, должно быть ясно и из наших предыдущих замечаний, стремятся теперь принизить роль идеологии, превратить отношения между художником и реальностью в релятивные и сугубо личные, оторвать самое интимное и сокровенное в человеке от истории общества.

Подобной реставрации декадентских тенденций можно противопоставить только искусство, которое держится на идеологической оси, повернутой в сторону социализма, ибо социализм действительно является единственной современной идеологией, позволяющей нам объективно и разумно воспринимать мир.