

БИБЛИОГРАФИЯ

Н. Гей

ЭСТЕТИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

О КНИГЕ «ОСНОВЫ МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКОЙ
ЭСТЕТИКИ»

Советская эстетическая наука переживает заметный сдвиг в своем поступательном развитии, тесно связанный с активизацией общественной жизни в на-

шей стране после XX и XXI съездов КПСС. Повысилось идейное и научное качество исследований в области эстетики, теории литературы и искусствознания. Догматизм и начетничество, еще не исчезнув полностью, вынуждены жаться в тень. Круг исследований расширяется, смелее ставятся нерешенные, малоизученные вопросы. Если несколько лет назад труд по теории литературы был редкостью, а книга по эстетике — событием, то сейчас все больше и больше выходит монографических работ, посвященных важнейшим проблемам марксистской науки об искусстве, проведены научные конференции и дискуссии о герою советского искусства, о театральной режиссуре, о социалистическом реализме и немало других. Появился ряд книг, дающих достойную отповедь буржуазным и ревизионистским эстетическим концепциям.

«Основы марксистско-ленинской эстетики» — труд большого коллектива авторов, первый опыт по созданию популярного и вместе с тем научного очерка этой сложной, во многом еще не разработанной дисциплины. Такая книга могла появиться лишь на подъеме советской эстетики (хотя в ней нашли отражение не только достоинства, но и недостатки, присущие современному состоянию науки об искусстве).

При этом следует, конечно, все время помнить о реальных трудностях, которые стояли на пути авторского коллектива, взявшегося за широкодоступное освещение самых основных проблем искусства, нуждающихся в дальнейшей научной разработке, а подчас и кропотливом исследовании.

Группа научных сотрудников Института философии, Института истории искусства и Института мировой литературы с привлечением ряда специалистов создала учебное пособие, систематизирующее знания, накопленные советской наукой. Коллектив авторов, опираясь на богатое эстетическое наследие, много сделал для упорядочения накопленного в этой области за последние годы, для систематизации и решения сложных, а подчас и запутанных вопросов. Мы получили хорошее подспорье для университетов культуры, для семинаров в сети партийного просвещения, для каждого, кто интересуется наукой об искусстве.

Книга открывается определением эстетической науки. И авторам пришлось встретиться с большими трудностями уже при

определении предмета эстетики. Предложенное ими определение вбирает в себя наиболее существенные соображения, высказанные в дискуссии по этому вопросу. Авторы книги дают довольно широкую и гибкую трактовку эстетики как научной дисциплины, изучающей общие закономерности развития эстетических отношений человека к действительности, и в особенности искусства как специфической формы общественного сознания. «Эстетика, — пишут они, — изучает эстетические отношения человека к действительности вообще, их высшую форму, искусство в особенности». Однако в книге недостаточно выяснено главное: что же такое все-таки эстетические отношения в жизни и в искусстве?

В обширной, несколько даже самодовлеющей, но интересной и богатой по материалу главе изложена история эстетических учений, охарактеризованы взгляды крупнейших представителей мировой философской мысли, в том числе Китая и Индии. Состояние эстетики последовательно прослеживается начиная с античности, затем в средние века, в эпоху Возрождения, дается характеристика ее развития в условиях классицизма и Просвещения, ее блестящих достижений в XIX и XX веках. обстоятельно проанализирован при этом вклад в науку о прекрасном революционных демократов. В центре внимания находится система взглядов К. Маркса и Ф. Энгельса, в трудах которых материалистическая эстетика получила подлинно научное обоснование, и особенно вклад В. И. Ленина в развитие эстетической мысли. Тем самым еще раз наглядно продемонстрирована несостоятельность одного из любимых тезисов ревизионистов, уверяющих, будто марксистской эстетики вообще не существовало и не существует. Всем ходом изложения в книге убедительно показано, что с появлением марксизма-ленинизма наступил новый этап в развитии эстетической мысли.

Читатель найдет здесь и необходимые сведения для понимания, что такое эстетическое, какова его природа, в чем заключается сущность эстетических отношений искусства к действительности, как в нем реализуются специфические художественные особенности и общественно-политические функции. Под этим углом зрения проанализированы основные эстетические кате-

гории — прекрасное, трагическое, комическое.

Большой интерес представляет содержательная глава об исторических закономерностях искусства, в которой намечены пути и движущие силы развития образного мышления. Анализ объективных закономерностей искусства, их общественного и социального содержания позволяет с материалистических позиций объяснить в конечном счете поступательный характер развития искусства.

Дальнейшее изложение общих эстетических принципов приводит авторов к рассмотрению вопроса о специфике искусства, а затем — свойств художественного образа, его своеобразия в различных видах и жанрах. Большое место занимают главы о содержании и форме искусства, а также о природе художественного метода, особенностях реализма и романтики и, наконец, социалистического реализма.

Как известно, особенно значителен вклад марксистско-ленинской эстетики в рассмотрение вопросов идейного содержания искусства, его социальной, классовой обусловленности, партийной направленности, народности. В решении этих проблем, в идеологическом споре со всякого рода буржуазными и ревизионистскими концепциями советские исследователи и критики занимают непримиримые позиции. Научный подход к явлениям искусства, в отличие от вульгарно-социологического, не допускает обособления идейного содержания произведения от художественной специфики, от образного мышления. Наоборот, он берет в глубоком внутреннем единстве идейную концептуальность образа и эмоциональную силу воздействия настоящего искусства. Естественно, что главной своей задачей авторы книги считали выяснение идейно-эстетической природы искусства, его роли и значения в жизни общества, а также взаимоотношений искусства с другими видами идеологии.

В «Основах марксистско-ленинской эстетики», исходя из положения, что эстетическое чувство по самой своей природе целенаправлено, что оно бескорыстно, но не бесцельно, делается ряд интересных выводов и наблюдений, в частности вывод об органическом единстве идеи и образа, взаимообусловленности отображения жизни и осмысления ее художественными средства-

ми. Иллюстративный образ беспомощен именно потому, что лишен объективного жизненного содержания. Даже правильная по замыслу идея не находит в нем конкретно-чувственного выражения.

Полноценный художественный образ — всегда открытие нового. Он содержит определенный взгляд на вещи и представляет внутреннее единство жизненного и идейного. Такой образ представляет эстетическую концепцию и, следовательно, обладает самостоятельным политическим и идеологическим значением, несет в себе познавательный и воспитательный заряд. Идейность — не дополнение к эстетическому качеству, а неотъемлемая сущность искусства. Вопрос о сущности и характере эстетического в природе и искусстве — один из наиболее трудных и спорных. За многовековую историю вокруг него шла неухающая идеологическая борьба.

В разделе об эстетических отношениях с самого начала подчеркивается, что эстетическое чувство по своей природе познавательно, что в искусстве происходит процесс освоения объективной реальности, которая входит в субъективное восприятие художника как предмет эстетического освоения. «Наслаждаясь, например, красотой дикой природы, человек отнюдь не уподобляет эту природу себе и своей жизни, но делает ее достоянием своего сознания, делает ее своей «открытой книгой», тем самым обогащая себя». Не ограничивая процесс познания восприятием объекта, авторы раздела отмечают диалектику объекта изображения и субъективного отношения художника к изображаемому, видят родство художественного и научного мышления, доказывают, что эстетическое отношение человека к действительности есть специфическое проявление общего отношения сознания к бытию.

Именно здесь начинается водораздел между материалистическим и идеалистическим решением важнейших проблем эстетики. И прежде всего в разработке этих вопросов необходимо отстаивать чистоту марксистской эстетики, смело давать бой всякого рода ложным теориям, убедительно раскрывать ошибочность подчас очень живучих и вредных заблуждений.

Главные положения о природе эстетического в «Основах марксистско-ленинской эстетики», на наш взгляд, правильны; но они сформулированы подчас недостаточно

определенно, хотя именно определенность и наступательность формулировок как нельзя более уместны там, где нередки еще ошибки и заблуждения теоретического характера.

Достаточно напомнить, что за последние годы появилось немало высказываний и даже крупных работ, в которых развивалась мысль, будто в искусстве на первом месте находится самовыражение человека, субъективное начало, привносимое художником. По мнению А. Букова, автора книги «Эстетическая сущность искусства», «эстетическое начинается там, где человек доходит до самовыражения, до самопознания или самоощущения в предмете...». Другими словами, допускается, что реальный объект изображения — лишь средство для выражения «я», простой материал в руках художника и поэтому не обладает самостоятельным эстетическим значением, не определяет характера произведения. С подобной точкой зрения вступили в полемику некоторые исследователи. В противовес «антропологизму» Букова они выдвинули понятие «эстетических качеств», с тем чтобы обосновать объективную природу искусства.

В спорах рождается истина. И в этом отношении теоретическое оживление вокруг проблемы эстетического заслуживает доброго слова. Сделана попытка, опираясь на работы классиков марксизма, объяснить то новое, что вытекает из признания общественной природы эстетического, обусловленного социальной практикой человека, трудовым процессом, в ходе которого человек изменяет природу и себя самого; появилась возможность раскрыть активность человеческого сознания, показать эстетическое, прекрасное в качестве объективно-исторических категорий. Но некоторые исследователи ограничили круг марксистских источников ранними работами К. Маркса и Ф. Энгельса, оставили без учета всю совокупность положений диалектического материализма, и в первую очередь теории отражения. И как бы ни были интересны подобные поиски, не следует забывать коварных результатов одностороннего решения вопроса об активности эстетического познания; о деятельной роли субъекта в освоении прекрасного.

В. Ванслов, Л. Столович, С. Гольденрихт в работах о прекрасном и эстетическом допустили, как нам кажется, серьез-

ные уступки субъективизму, утверждая, что «красота природы состоит... в выражении в этих явлениях положительного человеческого содержания». Впадая в противоречие с ленинской теорией познания, Л. Столович в книге «Эстетическое в действительности и в искусстве» пишет: «Эстетическим значением природа не обладает до существования человеческого общества». Собственно та же мысль находит выражение и у С. Гольдентрихта: «Ошибочно усматривать в природе самой по себе какие-либо «изначальные» залежи свойств красоты». При подобной интерпретации настойчивые утверждения об общественной объективности прекрасного повисают в воздухе. В лучшем случае «природные качества предметов, вещей, явлений выступают как форма их эстетических свойств» (А. Столович). Природа, шире — всякий объект изображения наделяется извне общественным, человеческим содержанием. Объективное содержание действительного мира (хотя бы того или не хотя бы исследователи) вынуждено потесниться.

Любая ошибка в теоретических выкладках непременно отомстит за себя. И вот возникает недооценка познавательной функции искусства, не учитывается в полной мере мировоззрение художника, отступает на второй план идейное содержание художественного образа; происходит искусственное противопоставление «поэтического познания» и «творческого созидания» в качестве возможного источника эстетического, причем последнему отдается предпочтение (В. Тасалов, Л. Пажитнов). Художник оказывается ничем не застрахованным от надделения объекта тем, чего в нем нет.

Философская мысль в прошлом неоднократно обращалась к вопросу о том, что заставляет нас как бы ставить вне себя свои ощущения. Но только марксизм показал и доказал, что здесь нет места для идеалистического волхвования о воссоздании мира духом. В данном случае происходит «опредмечивание» человеческих сущностных сил. В мире благодаря труду человека, ставшему его второй природой, он повсюду видит самого себя.

Однако в высшей степени наивным представляется нам подразделение современных исследователей на сторонников «природной» и «общественной» сущности эстетического. Да, конечно, наше познание

опосредствовано общественной практикой. Но это еще ни в какой мере не отменяет объективного, природного (до человека и вне человека существующего) объекта познания. В данном случае, познания эстетического, которое сразу же становится абсурдом, как только превращается из отражения объективной реальности, общественного и социального бытия в отражение некоего «процесса материальной предметной деятельности», выступающего якобы источником одухотворения мира.

Древние говорили: «О человек, из своих страстей ты сотворил себе богов». Не происходит ли в какой-то степени у сторонников названной точки зрения обожествления творческих, трудовых потенций человека? Не приносится ли весь огромный мир, лежащий перед художником, в жертву эстетическому фетишизму, становясь лишь материалом для художественного одухотворения?

Конечно, человека создал труд, и эстетическое чувство в этом смысле обусловлено трудом, но это вовсе не значит, что можно отождествлять творческий акт с «предметной» деятельностью человека по созданию материальных, а не эстетических ценностей. Создание эстетических ценностей сопровождается присвоением всего богатства мира и обогащением человеческой природы. Иначе — как бы ни стремились уйти от этого исследователи — возникают модернизированные варианты сведения художественного мышления к пресловутому «коллективному опыту», согласно которому искусство не столько отражает, сколько конструирует мир.

В отличие от односторонней установки на «предметное» освоение мира, в «Основах марксистско-ленинской эстетики» отстаивается духовное, неразрывно связанное с познанием и идеологией освоение действительности, благодаря чему искусство и становится образным мышлением. Таким образом, верно схвачена общность между идеологическим и эстетическим освоением жизни, их обусловленность общественными отношениями.

Однако у авторов порой ощущается скованность, нежелание вступать в полемику с неверными взглядами, с уступками субъективизму. А подчас просвечивает даже стремление примирить принципиальное решение вопроса с утверждением, будто в

искусстве «предмет становится как бы отражением деятельного субъекта, его замысла, его идеи, чувств, желаний». Весьма красноречиво здесь это «как бы», которое вносит ненужную неопределенность в трактовку главного вопроса.

Авторы «Основ марксистско-ленинской эстетики» констатируют всесторонние связи искусства с моралью, политикой, идеологией. Но ограничиться простой констатацией таких связей недостаточно. Если попытки преодолеть недооценку идейной направленности приводят к определениям эстетического в «чистом виде», как чего-то нейтрального, обособленного от познавательной и воспитательной функции, то, пожалуй, столь же мало продуктивно не учитывать известную самостоятельность и своеобразие эстетического освоения действительности. В таком случае из поля зрения уходит то, ради чего, собственно говоря, искусство существует и занимает равноправное место в ряду с наукой, философией, моралью. Задача исследователя — объяснить существующие между ними взаимосвязи, не игнорируя, а исходя из специфики искусства.

Простое признание за искусством политических и этических функций еще не означает обязательного опровержения теории «чистого искусства». Известны случаи, когда последовательные защитники бесцельности художественного творчества не отрицают контактов искусства с политикой или моралью, но считают, что такие связи ничего не прибавляют к художественному качеству произведения. Секрет заключается в том, что буржуазная эстетика все более превращается в откровенную служанку реакционной идеологии. Даже взгляды защитников «чистого искусства» в этих условиях претерпевают эволюцию. Выдавая за один из имманентных законов искусства субъективный произвол художника, они стараются внушить мысль о добровольном обращении художника в проповедника экзистенциалистских, сюрреалистских и прочих модернистских эстетических идей. Мир в этом случае воспринимается как хаос, человек, как игральное поле темных сил подсознания. Художник призван поведать о бессилии и изменности человека; о его одиночестве и незащищенности перед лицом судьбы, перед существующим порядком.

Искусство ставится на службу идейно-эстетическому комплексу, характерному для современного «реализма отчаяния», который направлен на примирение человека с безобразной и якобы бессмысленной действительностью.

Просчет книги в том и заключается, что в ней теоретики «чистого искусства» рассматриваются в качестве главных и чуть ли не единственных противников марксизма, хотя в условиях острой борьбы между империалистической и коммунистической идеологиями решающим является именно разоблачение всяческих попыток обратить искусство на службу реакционным идеям.

Первостепенное значение имеет в настоящее время борьба за реалистическое искусство, за правду жизни. Верность правде придает образам действенность, передовую направленность и художественность. Проблема реализма занимает особое место в марксистской эстетике, и в книге сделана попытка показать, что именно в этом творческом методе наиболее полно выражается сущность подлинного искусства. Этот метод не случайно оказался на генеральной линии развития искусства, и его значение вышло далеко за рамки, отведенные другим художественным направлениям, скажем, классицизму, сентиментализму или символизму.

В разделе о реализме утверждается правомерность «широкого» и «узкого» истолкования этого метода. Как известно, такой подход вполне возможное и закономерное явление. Однако в данном случае он потребовался, как выясняется, для примирения различных точек зрения. Собственно, и у автора раздела не возникает сомнения, что речь идет именно о разных концепциях, причем, как ни странно, якобы одинаково истинных. Читаем: «...объяснимость возникновения «широкой концепции реализма» отнюдь не означает, что она, эта концепция, единственно верна».

Отдав таким несколько странным образом должное конкретно-историческому пониманию реализма, автор счел возможным, вопреки этому, распространить реализм и на «творчество некоторых из тех художников, которые в прошлом традиционно (?) относились к романтизму, сентиментализму, классицизму и т. д.».

Внеисторическая трактовка реализма выдвигается ради того, чтобы констатировать

очевидную истину: без правды жизни немислимо подлинное большое искусство. Но раз правда жизни — определяющее качество всякого настоящего искусства, то рассмотрение этого вопроса — шире определения реализма и не может быть ограничено рамками реализма. Вот почему практически безрезультатными остались определения реализма в качестве носителя абстрактного принципа правдивого изображения жизни, без учета конкретно-исторических средств и возможностей такого изображения.

Раздел о социалистическом реализме написан с учетом того, что накоплено за последние годы в изучении этой проблемы. Обоснованно, с привлечением целого ряда материалов доказывається, что новое качество искусства возникло непосредственно в творчестве писателей, художников, композиторов и лишь затем получило теоретическое определение. Это позволяет вести убедительную, можно сказать, неопровержимую полемику с нашими идейными противниками, которые уныло твердят о «декретировании» социалистического реализма. Учитывая, что на современном этапе недостаточно лишь излагать общие принципы и известные истины, авторы раздела, пусть не всегда уверенно и во многом еще приблизительно, но все-таки пытаются уйти от схематизма и штампов, найти конкретные приметы идейно-художественных принципов искусства, порожденного развитием социалистической действительности, появлением нового, советского человека и новых эстетических идеалов.

Творческий подход к проблемам социалистического реализма заслуживает серьезной поддержки. Научное определение метода советского искусства — задача первостепенной важности, тем более что еще встречаются случаи упрощения: новый художественный метод определяется подчас как простое продолжение реализма. Ограниченность такого определения выявляется наглядно хотя бы в XI томе «Истории русского искусства», где основные закономерности советской живописи сводятся лишь к «укреплению» реализма или к овладению новой темой. За подобными определениями стоит метафизическое представление о неизменяемости самого качества реалистичности и правдивости.

Художественный метод советского искусства обусловлен неотделимостью правдивого отражения действительности от новых, коммунистических идеалов. Вот почему необходимо проанализировать его новаторскую природу, найти более полное и емкое выражение главных сторон социалистического реализма, не сводя сущность метода к правдивому изображению жизни, характерному для реализма вообще, а новаторство — к коммунистической идейности, существующей как бы рядом с показом правды жизни.

Не поиски универсальной формулировки, а глубокое изучение реального творческого процесса в его поступательном историческом развитии — вот что позволит проникнуть в сущность искусства социалистического реализма, поможет охарактеризовать творческий метод в единстве всех его сторон.

Все еще существует известная оторванность эстетической науки от запросов современности, что сказывается, например, на многих работах по эстетике, не свободных от абстрактного теоретизирования и схематизма, обособленных от художественной практики. Сказалась эта тенденция и здесь. При всех достоинствах раздела о социалистическом реализме, сполна отдавая должное сделанному, нельзя все-таки не прийти к выводу, что актуальнейшая проблема нашей эстетики — проблема современности искусства — все-таки осталась в книге без достаточного освещения. Требование современности, выдвинутое нашей партией, не может рассматриваться как кратковременная кампания. Современность определяет самые глубинные свойства искусства, является важнейшим моментом эстетического освоения действительности в свете задач коммунистического строительства, предполагает высокохудожественное воссоздание образа нашего современника — человека большого интеллекта, высоких чувств и прекрасных дел.

За последние годы немало внимания уделялось вопросам современности, в частности вдумчивому разъяснению и пропаганде основных теоретических положений партийного документа «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». В некоторых случаях попытки теоретически осмыслить существенные стороны идейно-эстетического качества нашего искусства

приводили к возникновению малопродуктивных (теперь отброшенных) споров в том, равнозначна ли современность злободневности, или это понятие может быть распространено и на широкие, «эпохальные» рамки всего совершившегося за последние полстолетия. Наметилась тенденция расщепления идейно-эстетического качества советского искусства на актуальность тематики и противопоставленную ей, или по крайней мере обособленную от нее, важность проблематики. В результате возникли как бы два вида «современности»: в одном случае — за счет темы, в другом — за счет современного взгляда на вещи, независимо от того, о чем пишет автор — о гражданской войне или о феодальном прошлом. В «Основах» читатель не найдет ответа на эти волнующие вопросы.

Новая книга по эстетике нуждается в бережном и благожелательном, но вместе с тем взыскательном рассмотрении. Создание учебного пособия — дело сложное и трудное. Оно предполагает не только подведение итогов, а в целом ряде случаев требует самостоятельной трактовки проблем, выдвинутых жизнью, современной творческой практикой. Кроме того, разумеется, существует прямая зависимость теоретического уровня, высоты рассмотрения сложных вопросов эстетики в данном коллективном труде от общего уровня, достигнутого ныне в этой области всей нашей наукой.

В книге имеются и свои частные недостатки, допущенные авторским коллективом ошибки и просчеты, мимо которых тоже не следует проходить. Прямой разговор о достоинствах и недостатках данного труда должен помочь разработке нерешенных проблем и будет способствовать поискам верного направления для дальнейших исследований.

Думается, что наиболее общий недостаток книги заключается в неглубоком освещении специфики искусства, его внутренних законов. Весьма ощутимо это дает о себе знать в главе о народности, классовости и партийности искусства, пожалуй, самой слабой в книге.

Как бы ни были ограничены авторские возможности, в работе данного типа, видимо, прежде всего следовало проследить, каким образом народность искусства связана с его идейно-эстетическими качествами. В этом отношении мало помогает и ссылка

на Белинского. Как известно, великий критик неоднократно повторял, что народность определяется тем значением, которое занимает данное произведение в развитии общества; при этом обязательно предполагалось неразрывное единство идейной и художественной значимости произведения. Вот почему, говоря о народности и партийности, важно было показать их эстетическую природу. Вместо этого народность и партийность трактуются здесь лишь в самом общем виде, словно привнесенные извне, не закреплённые в образах и художественной структуре.

Между тем положение о народности и партийности, как условия отражения в произведении правды жизни, освещенной передовой идеей, может быть самым сильным аргументом в полемике с противниками марксизма. Как известно, ревизионисты сводят всю проблему партийности целиком к простому выражению «классового субъективизма», якобы несовместимого с требованием истины и объективным содержанием в искусстве. С другой стороны, некоторые догматики готовы подвергнуть сомнению основное требование марксистской эстетики — писать правду, — усматривая в нем недооценку классовых интересов пролетариата.

Действительно, от марксистского понимания искусства почти ничего не останется, если пройти мимо общественно-преобразующей и воспитательной его роли, мировоззрения и классовых позиций писателя. Но нельзя ограничиться повторением общих положений, а необходимо также проанализировать возможности, открывающиеся перед художником, творчество которого связано с жизнью народа, с передовыми идеями эпохи. Естественно, поэтому не может удовлетворить данная авторами обедненная трактовка партийности как «до конца осознанного определения социальной роли своего творчества», сопровождаемая утверждением, что партийность следует отличать от «тенденциозности искусства, как целеустремленного отстаивания тех или иных общественных политических позиций». О чем же все-таки идет речь? О разной степени осознания автором своих позиций или о новом качестве тенденциозности, идейности искусства? Не произошло ли здесь искусственного разделения, при котором разговор о позициях писателя заслонил

другую и, пожалуй, особенно существенную сторону вопроса? Ведь говоря о позиции писателя, необходимо проследить, как народность и партийность, будучи реализованы средствами искусства, превращаются в тенденцию произведения, становятся его художественной правдой, мерилем его идейной направленности и эстетической ценности.

В связи с этим следует отметить положение, уже подвергавшееся критике в нашей печати. В книге сказано: «Поскольку в СССР антагонистических классов нет, у нас не может быть различных классовых тенденций в искусстве». Авторы совершенно верно констатируют особенности классовой структуры советского общества. Но из верной посылки делаются весьма неточные выводы. Не учитывается вся сложность идейной жизни нашего общества, возможности различных влияний, которые могут найти (и иногда находят) свое выражение в искусстве. Именно реализованная художественными средствами тенденция данного произведения является главным для определения его народности или антинародности, а не анкетные данные автора.

В главе о народности и партийности имеются и другие неточности. Вызывает возражение неточное и (я бы сказал) претенциозное подразделение искусства на «ученое» и «устное» народное творчество. Сначала трудно понять, откуда возникает оно, и только при внимательном чтении становится ясным, что это следствие чересчур прямолинейного проведения тезиса об «отрыве искусства от народа и народа от искусства», тезиса, который проходит через всю главу в качестве ее лейтмотива и которому придана излишняя и односторонняя трактовка. В конце концов, так и остается неясным, каким образом совмещается этот общий тезис с признанием народности творчества Эсхила, Гёте, Пушкина и других мировых шедевров?

Отметим, что неверная мысль об отрыве искусства от народа получила недавно в нашей критике еще более заостренное выражение. Имеется в виду статья А. Аникста «Лев Толстой — ниспровергатель Шекспира», напечатанная в журнале «Театр» (1960, № 11). Хочет того автор или нет, но создается впечатление, что искусство прошлого он рассматривает в качестве силы, по самой своей социальной природе враждебной народу; искусство якобы становит-

ся средством, усугубляющим социальный гнет и неравенство, так как дает тем, кто владеет богатствами культуры, моральное преимущество, моральное право угнетать тех, кому она недоступна. Видимо, такое умозаключение возможно лишь в том случае, если не замечается подлинная народность большого искусства, если народность рассматривается не как эстетическое качество искусства, поставленного на службу народным интересам и народным идеалам, а как обусловленное только классовой принадлежностью писателя.

И все это требовалось автору лишь для того, чтобы возвести «бунт» Толстого против Шекспира в закономерность поступательного развития реалистического искусства, сделать его общим правилом утверждения новаторства в искусстве путем преодоления традиционного. Причем мысль здесь выдержана с полной последовательностью. А. Аникст считает, что в наше время объектом подобного «бунта» могут стать и Репин и сам Толстой. И такое «радикальное» движение вперед, неоднократно провозглашаемое в искусстве деятелями, как правило, лишенными позитивной программы, а потому бесплодными, представляется автору статьи «нормальным». Хотя вряд ли с таких позиций можно прийти к плодотворным выводам о подлинно поступательном развитии советского искусства, несовместимого с отказом от реалистических традиций.

Рассмотрение вопросов традиции и новаторства существенно для решения кардинальных проблем, связанных с природой социалистического реализма. Под видом новаторства можно встретить отступления от плодотворного опыта реалистического искусства, особенно в живописи и театральной режиссуре. Неумение глубоко вникнуть в закономерности метода социалистического реализма приводит в отдельных случаях к стиранию границ между реализмом и натурализмом, с одной стороны, и формализмом — с другой. Вкусовщина сопровождается оправданием псевдоноваторства, а «безумство формы» выдается за право художника на художественное своеобразие. При этом упускается из виду объективная закономерность развития искусства, и критики, а подчас и сами художники утрачивают представление о различии между подлинным новаторством и псевдоноваторством.

Мы подошли к одной из наиболее сложных и теоретически мало разработанных проблем — о соотношении объективного и субъективного в искусстве. Существует два методологически несостоятельных подхода к этой проблеме. С одной стороны, не учитывается роль субъективного начала — писатель превращается в послушного медиума действительности, а под видом материалистического истолкования эстетической проблемы принижается активная роль мировоззрения. С другой — имеют хождение взгляды, согласно которым искусство есть результат интуиции, творческой фантазии, свободной от каких-либо объективных зависимостей.

Должной ясности нет и в практике некоторых наших критиков, искусствоведов и литераторов. Писатель Г. Березко, выступивший на страницах «Литературной газеты», правильно считает, что «истинное мастерство всегда начинается с содержания, иначе говоря, обуславливается самим предметом изображения». По его мнению, в произведении все вплоть до стиля продиктовано объектом изображения. Но ведь тем самым вопрос о роли автора, его мировоззрении, его творческом замысле, оценка художником изображаемого — все это снимается, остается в тени.

Противоположные позиции занимает критик З. Кедрина, полагая, что только авторское видение жизни, субъективное начало, авторское отношение к героям наполняет неповторимым содержанием сюжетный «каркас» и делает характеры действующих лиц художественными образами, книгу — произведением искусства. Отсюда уже не далеко до вывода, сделанного на страницах «Литературной газеты», будто законы искусства «создают художники».

В «Основах марксистско-ленинской эстетики» выделен принцип первичности объективного содержания искусства, объективных закономерностей его развития. Вместе с тем большое внимание уделяется и субъективному фактору, творческому познанию реальной действительности. Принципиальное значение имеет глава о художнике, о значении вдохновения, художественного воображения и фантазии; здесь подчеркивается необходимость всестороннего изучения творческого процесса с позиций материалистической эстетики. Как известно, этот участок эстетики, почти не разработанный у нас и наи-

более зараженный иррационализмом на Западе, находится на стыке ряда научных дисциплин. Он требует активного вмешательства советских ученых, которые в состоянии дать сражение фрейдистским и бергсоновским концепциям, исходя из марксистской гносеологии и учения И. П. Павлова о высшей нервной деятельности.

И все-таки вместо подлинной диалектики объективного и субъективного в книге имеют место отклонения в сторону односторонних решений.

С излишней категоричностью, как мне кажется, проводится здесь деление на изобразительные и выразительные виды искусства, утверждается, что литература лишена наглядных образов, но зато обладает повышенной идейной направленностью. Нетрудно видеть условность и даже неточность подобного суждения. Оно ставит под сомнение одно из существенных художественных достоинств литературного образа — пластичность, зримость, наглядность (хотя и иную, чем в живописи), о чем так много существует авторитетных высказываний.

Не очень плодотворным представляется мне и не выраженное прямо, но вытекающее в виде следствия из сказанного выше предположение об «ослабленной» идейности живописного или музыкального образа в сравнении с литературным. Тут, очевидно, происходит также подмена понятия «иначе» количественными показателями «больше-меньше». Это, разумеется, совершенно недопустимо в определении соотношения объективного и субъективного содержания образа, где обязательно существует диалектическая взаимосвязь. Ведь даже музыка не лишена полностью элементов изобразительности! Стремление оторвать выразительную функцию образа от отображения жизни, кстати сказать, характерно для защитников абстрактного искусства. Излюбленным коньком их служит противопоставление выразительного, неправдоподобного, абстрактного образа правдоподобному изображению жизни, якобы устаревшему и препятствующему проникновению в сущность явлений.

Уже было сказано, что в «Основах марксистско-ленинской эстетики» — и это закономерно — отразились как общие достижения, так и пробелы, присущие современной эстетической мысли. Следует прямо назвать два наиболее характерных для современно-

го состояния нашей эстетики недостатка, которые остались еще от недавнего прошлого. Они, эти недостатки, отчетливо сказываются и в книге по «Основам марксистско-ленинской эстетики».

Речь идет, во-первых, о неисторическом подходе к исследуемым проблемам, о рассмотрении как бы «застывших» извечных эстетических категорий. В главах о художественном образе, о прекрасном, о содержании и форме в искусстве не чувствуется «самодвижения» предмета исследования, не показано, чем вызвано возникновение того или иного явления, его развитие и формирование, то есть не показано, чем оно было и чем стало теперь. Но можно ли понять явление, его сущность, не имея представления о нем как исторически необходимом и исторически обусловленном?

Профиль книги, конечно, ограничивал авторов, не давал им возможности раскрывать основные свойства и закономерности искусства на широком историческом материале мирового искусства. Однако дело не в количестве привлеченного материала. В этой связи, думается, не совсем оправдал себя самостоятельный обзорный раздел истории эстетических учений, что в какой-то степени оголило остальные главы.

В разделах об эстетических отношениях искусства и действительности, о роли искусства в жизни общества, о народности, классовости и партийности, а также в некоторых других разделах бросается в глаза тезисное изложение основных положений, их «плоскостное» решение вне времени. Конкретное содержание истины в этих случаях трудно бывает уловить, не зная сложной борьбы вокруг творческого и теоретического решения данной проблемы. Не случайно раздел об исторических закономерностях развития искусства, построенный на большом материале развития общества и искусства, дает в этом отношении больше, чем другие. Особенно сказался неисторический подход при трактовке таких проблем, как эстетический идеал, художественный стиль, принципы типизации.

Тесно связан с первым и другой весьма распространенный недостаток — недоверие к анализу конкретных произведений искусства. Специалисты по эстетике все еще предпочитают спускаться с теоретических небес к беглому и неубедительному анализу конкретных фактов искусства, скорее для

«оживления», чем для доказательства своей мысли.

В книге получилось известное несоответствие между декларациями против иллюстративности художественных образов и подчас иллюстративным, а не исследовательским использованием материала искусства. При подобном подходе в ряде случаев встречается вместо квалифицированного анализа нечто среднее между пересказом содержания (например, при разборе романа В. Лациса) и историческим комментарием (хотя бы при разговоре о картине В. Сурикова «Утро стрелецкой казни»).

Чтобы не быть голословными, остановимся на последнем примере. О картине Сурикова говорится: «Мятежные стрельцы и их жены вызывают сочувствие зрителей. Но чем именно? Тем, что они, по сути дела, стали жертвой трагического конфликта в борьбе между старым и новым; их ненависть к деспотизму самодержавия оправдана в картине художника. Трагедия стрельцов заключалась в том, что они помимо их сознания стали орудием реакции»... И дальше в том же роде.

Очевидно, что подобный анализ художественного произведения не в состоянии дать ответ на поставленный самими авторами вопрос о секрете эмоциональной заразительности картины.

Отмеченные недостатки далеко не всегда — вина исследователя, а подчас его беда, пережиток хронического недуга, с которым предстоит решительно и как можно скорее распрощаться.

Во многих работах, а не только в труде, о котором идет речь, наши критики и теоретики все еще прибегают к иллюстрации общеэстетических положений с помощью случайных примеров, пользуются набором одних и тех же фактов для «доказательства» совершенно разных теоретических положений. И в том и в другом случае произведения не анализируются, не становятся объектом исследований и не дают материала для новых выводов. Такие работы бедны по содержанию и не представляют интереса ни для широкого читателя, ни для писателей, художников, режиссеров, для которых — при решении практических вопросов творчества — особое значение приобретает анализ опыта современного искусства.

На почве неудовлетворенности догматизмом и абстрактностью некоторых эстетиче-

ских взглядов среди творческих работников возникла реакция недооценки теории для современной практики искусства. Так, И. Эренбург во «Французских тетрадах» склонен свести значение науки об искусстве к простому комментированию: «В искусстве теории никогда не опережают достижений, а следуют за ними. Эстетические трактаты — это не предисловия, а послесловия». Таким образом, под сомнение ставится возможность активного вторжения в поступательное движение искусства, с тем чтобы помочь художнику, как это блестяще умели делать Белинский, Чернышевский, Добролюбов.

В то же время многие литературоведы и искусствоведы боятся смелых обобщений и ограничиваются эмпирическим коллекционированием фактов. Слабо осмысливается опыт советского кино. Дискуссия о природе киносценария, состоявшаяся в прошлом году, свелась к бесполезному спору — считать сценарий произведением киноискусства или литературы. Другой пример. Нечеткость в определении основных принципов творческого метода социалистического реализма мешает некоторым исследователям глубоко проанализировать и обобщить современное художественное творчество. И до сих пор на равных правах находятся в обращении исключаящие друг друга суждения о творческом методе таких крупных художников, как Брехт, Пришвин, Сергеев-Ценский.

Сейчас уже нельзя мириться с отрывом эстетической теории от богатейшего опыта искусства социалистического реализма.

□

Перед советской общественностью всем ходом жизни выдвинута задача эстетического образования широких кругов населения, воспитания вкуса, внедрения прекрасного в быт, в жизнь простого советского че-

ловека. Все шире обсуждаются вопросы красоты, непримиримее становится война с халтурой, безвкусицей. Требовательно звучит сегодня голос широкого читателя и зрителя, нелюбезно оценивающего новые работы наших писателей, художников и музыкантов.

Мы строим свободное и прекрасное общество. Мы говорим: коммунизм и красота — неделимы. Вот почему вопросам эстетики принадлежит существенное место в воспитании нового, коммунистического человека.

Воспитание эстетического чувства в людях теснейшим образом связано с распространением научных знаний о прекрасном в искусстве и жизни. Многообразные формы и цели эстетического образования и самообразования предполагают наличие большой и разнообразной литературы этого профиля, литературы для читателя с самыми различными интересами и запросами.

В этой связи следует вообще задуматься о профиле учебного пособия по эстетике: одно дело, если оно понадобится композитору или писателю, окажется в руках критика или искусствоведа, и совсем другое, совсем иные требования предъявит к нему участник семинара по эстетике или, скажем, человек, который впервые захочет получить необходимые сведения для более глубокого понимания музыки и живописи. И круг проблем и характер изложения — все должно соответствовать цели работы.

Итак, назрела необходимость поговорить о типе, характере и профиле новых книг по эстетике. О задачах создания крупных монографических трудов по основным теоретическим проблемам. Выход в свет «Основ марксистско-ленинской эстетики» несомненно послужит дальнейшей активизации в деле изучения эстетических проблем. Он послужит улучшению всей теоретической работы в области искусства, послужит широкой пропаганде эстетических знаний.

