

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

4/1974

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

А. Б. Ладыгина
ПАРТИЙНОСТЬ
И НАРОДНОСТЬ—
ОСНОВЫ
СОВЕТСКОГО
ИСКУССТВА



А. Б. Ладыгина

**ПАРТИЙНОСТЬ И
НАРОДНОСТЬ —
ОСНОВЫ
СОВЕТСКОГО
ИСКУССТВА**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»
Москва 1974**

Ладыгина А. Б.

Л 15 Партийность и народность — основы советского искусства. М., «Знание», 1974.

48 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 4. Издается ежемесячно с 1967 г.).

В брошюре раскрывается смысл и значение основополагающих принципов советской художественной культуры — принципов партийности и народности.

80101

7

Выполняя решения XXIV съезда КПСС, работники идеологического фронта ведут активную, целеустремленную пропаганду коммунистических идеалов, конкретных задач коммунистического строительства. В решении поставленных проблем немалую роль призваны сыграть литература и искусство, участвующие в великом общенародном деле строительства коммунизма, отображающие насущные потребности народа, перспективы общественного развития.

Возрастающая роль литературы и искусства в создании духовного богатства социалистического общества, в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, эстетических идеалов предполагает необходимость осмысления актуальных эстетических проблем, выдвигаемых современным этапом развития социалистической художественной культуры. Важнейшие из них — народность и партийность, основополагающие принципы советского искусства.

Ленинский этап в развитии марксистской эстетики ознаменовался утверждением этих двух великих принципов искусства. Тем не менее возросший интерес к этим эстетическим проблемам в условиях развитого социализма вполне закономерен. Художественная практика — гибкий, подвижный процесс, чутко реагирующий на изменение социальной действительности, фиксирующий происходящие сдвиги в жизни.

ни, в сознании, в мировосприятии людей. Эстетика не была бы наукой творческой, если бы не умела следовать за движением художественной практики, соизмерять ее успехи с жизнью, обобщать достигнутое, подмечать новые прогрессивные тенденции. «Долг критики, — подчеркивается в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», — глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства...»¹.

Стремление к углубленному осмыслению значения ленинских принципов народности и партийности искусства сегодня характеризует не только самих художников и искусствоведов. Оно ощутимо и среди любителей искусства, тех, для кого общение с художественным творчеством стало повседневной жизненной потребностью. С полным правом адресуется ныне эстетика к читателю, зрителю, слушателю, помогая ему осознать смысл, цели и назначение искусства, уяснить закономерности его развития, особенности воздействия на человека. Невиданный массовый интерес к эстетическому образованию, к самообразованию, в том числе к специальной эстетической литературе — замечательный показатель качественного роста культуры советских людей.

Необходимость активизировать эстетику как науку, тесно связанную с насущными проблемами искусства социалистического реализма, диктуется и еще одним обстоятельством. Речь идет о необходимости разоблачать буржуазную пропаганду, ведущуюся самыми изощренными способами, «давать своевременный, решительный и эффективный отпор... идеологическим наскокам, нести сотням миллионов людей правду о социалистическом обществе, о советском образе жизни, о строительстве коммунизма в нашей стране»².

Коммунистическая культура, принципиально новаторская по своей сути, воплощающая многообразие и богатство духовной жизни общества, немыслима вне художественных традиций прошлого. Исследование этого процесса взаимодействия позволяет выявить реальное соотношение народности и классовости, народности и партийности искусства, проследить за-

¹ «Коммунист», 1972, № 2, с. 15.

² Материалы XXIV съезда КПСС. М., Политиздат, 1971, с. 91.

кономерные тенденции художественного развития не в статике, а в динамике, в единстве логического и исторического.

Так оказывается связанным воедино сложный комплекс проблем современной художественной культуры, требующий системного подхода. Так мы приходим к необходимости рассмотрения народности, классовости, партийности в свете исторически преемственного развития искусства. Народность, классовость, партийность искусства, рассмотренные с позиций исторической преемственности, представляют собой различные моменты, ступени постижения истины в искусстве, овладения художественной правдой. Они суть своеобразные формы выражения непреходящего и преходящего в художественном развитии.

Народность — источник жизненной силы искусства

Принцип народности искусства зафиксирован в известных словах Ленина: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»¹.

Полувековой путь, пройденный многонациональным советским искусством, представляет собой последовательную реализацию намеченной Лениным программы, является лучшим свидетельством ее истинности.

Современная реакционная буржуазная эстетика предала забвению проблему народности искусства, некогда активно разрабатывавшуюся идеологами поднимающейся буржуазии — Дидро, Лессингом, Шиллером, Гёте. Само это понятие — «народность искусства», столь привычное для нашего уха и прочно укоренившееся в марксистско-ленинской эстетике как одна из ее основных категорий, ныне не употребляется, отсутствует в современной буржуазной эстетике. Любопытная вещь! 150 лет назад прогрессивная русская эстетическая мысль, пытаясь сформулировать суть происходящих в художественной практике процессов, перевела французское «nationalité» рус-

¹ В. И. Ленин, о литературе и искусстве. М., Худож. лит. 1969, с. 663.

ским «народность». Буржуазная эстетика сегодня «забыла» это слово! Нужен обратный перевод — на сей раз с русского! Взамен этого усиленно выдвигаются другие понятия — «массовая культура», «культурный ширпотреб», «поп-арт». Совершается спекуляция на естественной и закономерной тяге трудящихся масс к искусству, сознательно культивируются, насаждаются примитивные художественные вкусы.

В этих условиях становится очевидной настоятельная необходимость разработки общеметодологических основ народности искусства как объективной закономерности художественного развития, обобщения и систематизации нового материала, накопленного творческой практикой.

* *
*

Фундаментом действительно научного подхода к проблеме народности художественной культуры, философской основой теории народности искусства явилось разработанное историческим материализмом учение о народе как решающей силе истории, творце всей материальной, а в конечном итоге и духовной культуры, в том числе и искусства.

Роль трудящихся масс в общественном производстве, в создании материальной культуры, в исторически прогрессивном развитии общества не вызывает сомнения. А какова истинная роль народа в художественном творчестве? Ответ на этот вопрос вытекает из коренных положений марксистской философии и принципиально важен в эстетике.

Естественно, что народ выступает прежде всего как непосредственный творец собственно народного творчества, его различных видов, создатель эпоса, поэтического и музыкального фольклора, замечательных образцов народного прикладного искусства. Это искусство доступно народу, близко ему по содержанию, дорого своими традиционными художественными формами, отвечает сокровенным потребностям трудящихся.

Однако роль народных масс в искусстве этим не ограничивается. Профессиональное искусство, т. е. искусство, которое создается индивидуальными художниками-творцами, также оказывается связанным с народом неразрывными узами. Разнообразные — осознанные и неосознанные связи профессионального искусства с народом проявляются в особом его качестве — народности.

Связь собственно народного творчества с народом не требует специальных доказательств. Сложнее обстоит дело в от-

ношении профессионального искусства. Здесь эта связь проявляется не столь очевидно, не лежит на поверхности.

В «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс вскрыли факт зависимости искусства от общественного разделения труда. Он представляется нам очень важным, ибо во многом помогает уяснить как историческое возникновение самой проблемы народности искусства, так и условия ее решения. Маркс показал, что «исключительная концентрация художественного таланта в отдельных индивидах и связанное с этим подавление его в широкой массе есть следствие разделения труда»¹. Благодаря разделению труда отдельные индивиды получили возможность проявлять и развивать свои природные способности в области искусства. Другие же, а именно широкая масса трудящихся, в результате разделения труда были лишены такой возможности. «Рядом с этим огромным большинством, исключительно занятым подневольным трудом, — пишет Энгельс, — образуется класс, освобожденный от непосредственно производительного труда и ведающий такими общими делами общества, как управление трудом, государственные дела, правосудие, науки, искусства и т. д.»². Духовная и материальная деятельность, наслаждение и труд, производство и потребление становятся достоянием различных групп индивидов, вступающих друг с другом в силу этого в антагонистические противоречия.

Именно поэтому развитие художественного творчества стало осуществляться в двух направлениях. Единое прежде искусство разделилось теперь на собственно народное, призванное удовлетворять эстетические потребности народных масс, и профессиональное, поставленное на службу интересам господствующих классов. Вся дальнейшая история художественного развития представляет собой сложное противоречивое взаимодействие между двумя этими ветвями единого в своей основе художественного ствола. Эта сложная картина характеризуется неуклонно растущей в классово-антагонистическом обществе отчужденностью между собственно народным творчеством, вырастающим на базе непреходящих отношений труда, и официально стимулируемым реакционным искусством. В наименьшей степени расслоение характерно и для самого профессионального искусства. С одной стороны, стремление сохранить подлинно народные истоки творчества, отразить объективно интересы народа, трудящихся (первая тенденция) и

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 393.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, с. 293.

игнорировать эти истоки, порвать всякую связь с ними, утвердить незыблемость и превосходство классовой верхушки (вторая тенденция).

Профессиональное искусство демократического направления в классово-антагонистическом обществе создается главным образом выходцами из имущих слоев населения — художниками, которые, овладев высотами накопленной художественной культуры и профессиональным мастерством, сумели подняться над узко классовыми интересами.

Не погрешив против истины, можно утверждать, что и в этом случае проявляется существенная роль народа в художественном творчестве. Только творит он здесь, конечно, не непосредственно, а косвенно, опосредованно, через профессионалов — композиторов, писателей, художников.

Именно таких художников имел в виду Маркс, когда писал, что «умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа». Это же подразумевалось и Глинкой, сформулировавшим свое знаменитое: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». «Народ — не только сила, создающая все материальные ценности, — прямо на наш вопрос отвечает Горький, — он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры».

Неразрывная связь профессионального искусства с народом выражается не только в том, что трудящиеся создают материальную основу для проявления духовной культуры, обеспечивают художникам возможность заниматься исключительно художественной деятельностью, создают материальную базу художественной культуры. В профессиональном искусстве используется, претворяется и собственно народное творчество — песни, инструментальные народные наигрыши, музыкальный и поэтический языки, обороты речи, бесконечное многообразие художественных форм, жанров и своеобразных приемов.

Способы и формы использования профессиональным искусством народного творчества могут быть самыми различными — от прямого заимствования, цитирования до сложно опосредованного внутреннего претворения и обогащения. Это зависит от вида и жанра искусства, от замысла и индивидуальности художника, особенностей его творческого мышления.

Кроме того, народ сам выдвигает из своей среды художников. Он богат талантами, которые постоянно пополняют ряды

профессионалов. И если в антагонистическом обществе рождение профессионального художника из народа — исключение, то в социалистическом обществе, где полностью устранены угнетение и эксплуатация, и все трудящиеся получили равное право на образование и выявление своих творческих способностей, — это явление закономерно.

Итак, связи профессионального искусства с народом бесконечно многообразны, как многообразны и формы влияния народа на творчество художников-профессионалов. Здесь названы только некоторые из них, основные.

Народность искусства — характерная черта лишь передового профессионального искусства данного общества в силу его связей с жизнью и борьбой народных масс, с народным художественным творчеством. Она проявляется и в правдивом отображении существенных сторон жизни народа как решающей силы общественного прогресса, и в показе с позиций передового класса истории особенностей положения других общественных классов, сословий, и, наконец, в общей демократической направленности художественного творчества.

Взаимодействие профессионального искусства с народным художественным творчеством, его разнообразными видами и формами имеет принципиально важное значение. Народное творчество и профессиональное искусство в своем историческом развитии призваны обогащать друг друга, ибо истоки их и назначение общи, едины. Народное творчество — питающая база демократического профессионального искусства. В свою очередь, профессиональное искусство в социалистическом обществе поднимает художественный уровень собственно народного творчества.

В условиях антагонистического общества связь народного творчества с профессиональным искусством проходит односторонне. Профессионалы изучают народное творчество, проникаются его духом, бережно собирают его образцы и органически используют их в своем творчестве, как это делали Гоголь, Некрасов, Мусоргский, Чайковский и другие. Однако сам народ не в состоянии или почти не в состоянии что-либо почерпнуть из профессионального искусства — по той простой причине, что он бесправен, забит, неграмотен. Помните, у Ленина: «Толстой-художник известен ничтожному меньшинству даже в России»?¹ А еще ранее эта проблема глубоко волновала Добролюбова, который хорошо понимал, что народу, к

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

сожалению, вовсе нет дела до художественности Пушкина, до высоких парений Державина и что даже юмор Гоголя и лукавая простота басен Крылова вовсе не дошли до него ¹.

В капиталистическом обществе постоянно углубляется разрыв между подлинным искусством и народными массами. В том, что это действительно так, помогают воочию убедиться узаконенные в современной буржуазной эстетике понятия «массовая художественная культура», «искусство для масс», рассчитанные на удовлетворение низкопробных, примитивных вкусов. Об этом искусстве ревнители «элиты» говорят свысока, пренебрежительно, с оттенком явной иронии, снисходительно предоставляя массам довольствоваться кинобоевиками, литературой комиксов, пошлыми эстрадными песенками, или комбинациями металлолома, консервных банок и унитазов под видом скульптуры (это называется «поп-арт», т. е. буквально «народное искусство»).

Характерно, что активное внедрение так называемой «массовой» художественной культуры ведется под флагом «преодоления» разрыва между искусством и широкими массами. Утверждается необходимость создания искусства «доступного» и «близкого» народу. Эта тенденция буржуазной эстетики («забота» о массовости художественной культуры) не случайна. Она представляет собой определенную реакцию на рост самосознания трудящихся и возрастающую их активность. Это вынужденная и извращенная в буржуазном сознании дань требованиям времени. Но методы, избираемые для «преодоления» разрыва «искусство — массы», на деле постулируют его незыблемость. Ведь действительно ликвидировать существующий разрыв можно лишь одним способом — неуклонно поднимать народ до восприятия подлинного искусства, воспитывая его эстетический вкус, формируя разносторонние эстетические потребности. Но для этого необходимо прежде всего изменить социальный строй, что никак не входит в намерения буржуазных идеологов.

При капитализме все более обнажается противоречие, проявляющееся в том, что народ — творец материальных и в конечном счете духовных ценностей — лишается плодов своей же деятельности. То, что за последние десятилетия в капиталистическом мире произошла известная модификация эксплуатации,

¹ См. Н. А. Добролюбов. Избр. философ. произв. в двух томах, т. 1. М., 1948.

преобращающей ныне скрытые формы, не меняет существа дела. Разрешение данного противоречия, как это было доказано Лениным теоретически и осуществлено практически в ходе социалистической революции, возможно лишь на базе коренного общественного переустройства. При социализме происходит материальное и духовное раскрепощение широких масс трудящихся. «Социализм, — сказано в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии, — не только открыл трудящимся массам широкий доступ к духовным ценностям, но и сделал их непосредственными творцами культуры»¹. В качестве одного из ярких свидетельств этого на съезде приводился пример необычного размаха художественного творчества как характерной черты советской действительности, нашей жизни.

Обобщая изложенное, можно сказать, что проблема народности искусства, исторически возникшая вместе с концентрацией художественного таланта в отдельных индивидах, связанной с подавлением его в широкой массе, сопутствовала и сопутствует всей истории разделения труда. Качественно новый характер и предпосылки для своего разрешения эта проблема приобретает в условиях ликвидации противоположности между умственным и физическим трудом при социализме и получает окончательное разрешение лишь при коммунизме.

Лев Толстой, мучимый своим бессилием разрешить противоречие, сложившееся между искусством и народом, однажды констатировал с горечью: «...наше искусство не может быть настоящим: оно выросло из паразитарного класса, а настоящее искусство должно соответствовать широким слоям...»². Это его — «настоящее искусство должно соответствовать широким слоям» поистине замечательно! Гениальный художник инстинктивно ощущал, угадывал источник жизненной силы искусства, причину его непреходящей ценности: народ, в народе, из народа, не умея, впрочем, понять диалектику абсолютного и относительного в обществе, раздираемом классовыми антагонизмами.

Неиссякаемы вечные источники творчества: жизнь народа, действительные потребности народа, идеалы народа, язык народа, искусство народа. Непреходяще и искусство талантливых мастеров, черпающее здесь свое вдохновение.

¹ Материалы XXIV съезда КПСС. М., Политиздат, 1972, с. 89.

² См. «Литературная газета», 1971, 1 сентября.

Итак, народность — принцип, присущий передовому искусству, проявляющийся в его многосторонних (содержательных и формальных) связях с народом как решающей силой общественного прогресса и выражающий в художественной культуре ее непреходящее начало. Это не значит, однако, что, олицетворяя непреходящее начало искусства, принцип народности сам по себе является застывшим, окаменевшим и что, выделив однажды и сформулировав его признаки, можно бесконечно прикладывать их как мерку ко все новым явлениям художественной практики.

Меняется жизнь, изменяется реальное соотношение общественных сил на исторической арене. Подвижны, динамичны и связи искусства с жизнью. Это не может не сказаться на характере народности искусства в ту или иную эпоху. Наша задача — уловить своеобразие, особенности народности советской художественной культуры, вобравшей в себя опыт, накопленный прогрессивным искусством.

Марксистско-ленинская эстетика, как уже говорилось, строит свою теорию народности искусства на прочном фундаменте материалистического учения о решающей роли народных масс во всех сферах жизни, а роль народа, строящего коммунистическое общество, не имеет прецедентов в истории. Продолжающееся сближение рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, возникновение на этой основе за годы социалистического строительства новой исторической общности людей — советского народа относится, как это подчеркивается в документах XXIV съезда партии, к числу важных социальных изменений в нашем обществе. Коммунистическая партия точно учитывает и направляет в одно общее русло как интересы всего народа, так и интересы составляющих его классов и социальных групп.

Действенный, революционный, преобразующий характер советского народа, обусловленный верой в коммунистические идеалы, проявляется во всех областях производственной и культурной жизни страны. Отражается он и в искусстве. Старая форма народности искусства наполняется в условиях социалистического общества новым, более богатым содержанием в соответствии с изменением общественного строя, высвобождением подлинной сущности труда, утверждением новых общественных отношений.

Передовое русское искусство XIX века тоже стремилось к выражению интересов народа. Однако в силу целого ряда объ-

ективных причин (незрелости нарождающихся капиталистических общественных отношений, существующего экономического неравенства, неизбежной ограниченности мировоззрения даже выдающихся художников-реалистов и т. д.), оно выражало интересы главным образом крестьянства. Советское искусство выражает интересы всего народа, всех слоев трудящихся. В социалистическом обществе невозможно, нелепо вести речь о народности искусства, отображающего жизнь с позиций какого-либо одного класса или социального слоя в его противопоставлении другому. Чьи интересы — рабочих, крестьян или интеллигенции выражены в поэме Твардовского «Василий Теркин», в романе Фадеева «Молодая гвардия», в рассказе Шолохова «Судьба человека»? С каких позиций отображена жизнь в Одиннадцатой симфонии Шостаковича или «Патетической оратории» Свиридова? Способность отражать интересы не части общества, а всего общества в целом — в этом принципиально новый характер искусства в социалистическом обществе.

Для советского художника народность — внутренний побудительный стимул, осознанный принцип творчества, основанный, с одной стороны, на понимании закономерностей общественного развития, объективной направленности истории и действительной роли народных масс в ней, с другой стороны — на признании высокого гражданского предназначения искусства, значительности выполняемых им общественно-эстетических функций.

Наконец, еще одна характерная черта искусства в социалистическом обществе, отличительная особенность его народности — массовость искусства, его принципиальная доступность народу. Ни относительный демократизм искусства Древней Греции, ни сравнительно широкое распространение искусства в эпоху Возрождения не могут идти ни в какое сравнение с грандиозным расцветом и массовостью социалистического искусства. Мы называем советское искусство народным не только потому, что произведения любого вида жанра искусства создаются у нас для народа и так же непосредственно народом воспринимаются, не только потому, что в них отражается жизнь народа, но также потому, что двери искусства широко открыты народу, что многие десятки и сотни тысяч трудящихся сами занимаются искусством, являются его творцами и исполнителями. По массовости охвата широких слоев народа советское искусство — на первом месте в мире.

Оправдывается научное предвидение классиков марксизма о том, что «вместе с основательностью исторического действия

будет ...расти и объем массы, делом которой оно является»¹, что, «чем больше размах, чем больше широта исторических действий, тем больше число людей, которое в этих действиях участвует, и, наоборот, чем глубже преобразование, которое мы хотим произвести, тем больше надо поднять интерес к нему... убедить в этой необходимости новые и новые миллионы и десятки миллионов»². Социалистическое искусство — одна из сфер приложения творческой энергии масс и вместе с тем — немаловажное средство пробуждения исторической активности народа.

Принцип народности для советского художника является одним из важнейших принципов его творчества. И дело не столько в самом объекте художественного отображения (им может быть и рабочий класс, и колхозное крестьянство, и советская интеллигенция), сколько в подходе художника к отображаемому, в его исходных идейно-эстетических позициях, в особенностях видения мира, в воссоздании народного мироощущения. Народность — не частное эстетическое понятие, не одно из направлений искусства, не показатель тематических границ изображаемого, а один из ведущих принципов социалистического искусства.

Характеризуя многообразные проявления народности, не следует забывать еще об одном важном аспекте этой проблемы. Речь идет о соотношении народного и национального, национального и интернационального в искусстве. Отражение действительности во всей ее полноте, в том числе и в ее национальном своеобразии, — характерная примета реализма вообще, социалистического реализма, в особенности. Невозможно быть правдивым в искусстве, игнорируя исторически сложившиеся особенности жизни народа во всей их национальной неповторимости и самобытности. Национальное своеобразие — необходимый компонент народности искусства, одно из непременных условий ее проявления в период существования наций. Оно ощутимо и в тематике, к которой обращается художник, и в воплощаемых им человеческих характерах, и в самом строе художественной образности.

Расцвет национальных художественных культур, возможность выявления в них лучшего, жизнеспособного — закономерность социалистической культуры, одна из замечательных ее особенностей. Вместе с тем в процессе строительства социа-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 2, с. 90.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 42, с. 140.

листической культуры в нашей стране ярко выявилась и другая ее закономерность — сближение национальных художественных культур и их взаимное обогащение. При глубокой общности интересов народов разных национальностей не может быть иначе. Национальное своеобразие отнюдь не то, что отгораживает искусство одной нации от искусства другой, размежевывает их. Наоборот, это то, что вызывает всеобщий интерес своей неповторимостью, оригинальностью. Поэтому все художественно ценное, рожденное искусством какой-либо одной нации, воспринимается и перенимается искусством других наций. Такое взаимообогащение национальных культур способствует приобретению социалистическим искусством в целом нового художественного качества. Замечательные традиции русской музыки, воплотившиеся в сочинениях Свиридова (в «Курских песнях», например), развиваются композиторами многих других республик — Белоруссии, Эстонии, Грузии, Дагестана. Сочная, красочная, национально характерная палитра Хачатуряна так или иначе претворилась в творчестве русских, азербайджанских, татарских, узбекских и других композиторов. Так, лучшее в национальном искусстве приобретает интернациональное звучание.

В ходе полемики о сущности народности советской литературы, проходившей в 1969—1970 гг. на страницах «Литературной газеты», была высказана мысль о том, что на современном уровне развития социалистических наций, при их социальной однородности и морально-политическом единстве, понятия «народное» и «национальное» в искусстве, как и в жизни, не просто сближаются, но совпадают. Поэтому де нет необходимости в различении народного и национального, как и вообще в выделении народа из состава нации.

Действительно, понятие «народ», если на него смотреть с точки зрения одной какой-либо социалистической нации, совпадает с последней. Русский народ сегодня — это и есть, по сути дела, вся русская нация — рабочие, крестьяне, интеллигенция. Вся нация без исключения охватывается понятием — украинский, белорусский, грузинский и всякий иной народ. Но не следует забывать, что понятие «народ» в условиях победившего социализма приобрело и другое, более широкое значение. Речь идет о народе Советского Союза в целом, о народе многонационального социалистического государства, в котором сформировалась новая, невиданная в истории человечества общность. Советский народ одновременно един и многонационален. Это способствовало формированию у советских людей

особого чувства, о котором говорил Л. И. Брежнев в докладе на совместном торжественном заседании ЦК КПСС, президиума Верховного Совета СССР и президиума Верховного Совета РСФСР, посвященном 50-летию образования СССР. Речь идет не о национальной гордости великороссов или украинцев, армян или латышей. Речь идет об общенациональной гордости советского человека.

И когда мы в эстетике и критике говорим о народности искусства, мы имеем в виду не народность, скажем, только эстонской или татарской литературы, не народность как особое и специфическое качество белорусской музыки, русской живописи или узбекской архитектуры. Мы имеем в виду эстетический принцип, общий для каждой из национальных культур социалистического общества. Говоря о народности советского искусства, мы исходим прежде всего из его способности воплощать интересы, быть глашатаем всего советского народа в целом. Национальное в данной связи выступает лишь необходимой формой проявления народности, одним из специфических признаков, свойств, конкретных характеристик последней.

Неумение осознать смысл диалектики национального и интернационального, попытки автоматически перенести в искусство закономерности происходящей в мире научно-технической революции с ее тенденцией стандартизации и унификации оборачиваются забвением принципа народности искусства вообще, ведут к игнорированию национального своеобразия искусства как якобы консервативного и уже отжившего его качества, к созданию стертых, анемичных, национально безликих опусов. Буржуазная эстетика охотно внедряет, сознательно культивирует эту тенденцию. В модернистском искусстве проблема национального своеобразия практически устранена, искусственно снята. Разрыв с важнейшей из реалистических традиций пагубно отражается на состоянии художественного творчества, нивелируя его, выхолащивая из искусства то, что делает его близким реальному, конкретному человеку сегодня.

С другой стороны, чрезмерное увлечение национальной специфичностью искусства, так сказать национальным во имя самого национального, преимущественный интерес к «национальным истокам», к архаике, игнорирование законов развития национального характера — все это оборачивается эстетством, ведет к стилизации, лженародности. Подобная тенденция, хотя бы того или не хотят авторы, является своеобразной формой ухода от современности и ее животрепещущих проблем. Литературная критика с тревогой сигнализирует об этой

опасности применительно к некоторым произведениям, в особенности на деревенскую тематику. Аналогичные явления можно наблюдать в иных живописных полотнах, где увлечение образами примитивного лубка или приемами древней русской иконописи вытесняют современное видение темы автором. Не в стороне от этого своеобразного увлечения и музыка.

В самом воскрешении давних художественных традиций, интереса к старине беды нет. Сочетание народно-патриархального и сегодняшнего, архаического и ультрасовременного порой эффективно, сулит неожиданные и яркие эмоциональные краски. Плохо лишь, когда это становится повальным увлечением, модой, признаком «хорошего тона» в искусстве — как подсвечники, иконы, антикварная мебель в сверхсовременном интерьере. В обращении высокообразованного художника, владеющего всеми средствами современного письма, к первобытному примитиву, к национальным архаическим формам ощущается подчас манерничанье, своеобразное «интеллигентское» кокетство¹. Не смакование экзотики, не консервация национально традиционного и при этом часто уже отжившего, уходящего, а выявление жизнеспособного в национальном, бережная поддержка того нового, что рождено сегодняшней жизнью, практикой социалистического строительства, — одна из главных задач социалистического искусства.

«Говорят, что есть своя романтика в ярангах... в мчащейся собачьей упряжке, в пламени мха, смоченного тюленьим жиром... — пишет Юрий Рытхэу. — Но вот что удивительно: об этой «романтике» говорят те, для которых жизнь в яранге, поездка на собаках, созерцание пламени жирника — эпизод в жизни, кратковременное приключение. Мои же земляки, которые прожили, быть может, тысячелетия в яранге... предпочитают иную романтику»².

¹ Память вызывает неожиданную ассоциацию. На окраине маленького французского городка у обочины современной автомагистрали приютилась крохотная часовенка, охотно посещаемая туристами. Ее интерьер оформлен известным французским поэтом и живописцем Ж. Кокто в духе примитивизма (Ж. Кокто и похоронен тут же, под плитой пола). Сцена страшного суда с Христом во главе, трактованная как народный лубок, несколько крупных, во всю стену, стилизованных цветков валерианы, ромашки и других лекарственных растений направо и налево от входа (это символ городка, специализирующегося на выращивании лекарственных трав), две пары обычных крестьянских вил, перевернутых зубцами вверх в качестве подсвечников, — вот и все убранство. Несмотря на «святость места», часовенка у дороги с ее забавным интерьером не воспринимается всерьез — это стилизация, чудачество, прихоть знаменитости, не более.

² «Правда», 1969, 15 декабря.

Опыт развития социалистических наций учит, что национальные формы, в какой бы сфере действительности они ни проявлялись, не застывают, а видоизменяются, сближаются между собой, впитывая все лучшее, освобождаясь от устаревшего. По этому пути направляет их развитие партия. Формула: «Советская культура — социалистическая по содержанию, национальная по форме» — уточняется ныне применительно к новому, более зрелому этапу развития социалистического общества. Наша культура, отмечается в докладе Л. И. Брежнева о 50-летию Союза Советских Социалистических Республик, — социалистическая по содержанию, многообразная по своим национальным формам и интернационалистская по духу и характеру.

Все усиливающаяся тенденция сближения и взаимообогащения национальных культур в отдаленной исторической перспективе приведет в конце концов к созданию единой общечеловеческой культуры бесклассового общества — не унифицированной и национально обескровленной, но впитавшей все лучшее, яркое и самобытное из былых национальных художественных культур.

Народность и массовость

Народ не только творец искусства. Он главный и единственный хранитель бесценного классического наследия, носитель исторической преемственности искусства, действительно заинтересованный в художественном прогрессе, в сохранении и поступательном развитии всего лучшего, накопленного человечеством. Осуществляя отбор жизнеспособного в художественном прошлом человечества, народ не просто бережно сохраняет его для грядущих поколений, но через своих полномочных представителей — художников сообщает этому прошлому новую жизнь в современности. Таким народным полпредом искусства, олицетворяющим замечательные реалистические традиции, был, например, С. Коненков, словно живой мост, перекинутый от великих русских творцов в нашу эпоху.

Народу принадлежит право открывать таланты, приносить им известность, славу, давать художественным произведениям долгую жизнь или обрекать на забвение. Каждый народ сам открывает своих писателей, замечает болгарский писатель Г. Джагаров, потому что лишь он один может судить, знают

ли они его язык, его душу и характер, его жизнь и судьбу. Пушкина открыли не в Соединенных Штатах, Шекспира — не во Франции, Ботева — не в Германии¹. Народ выступает, таким образом, как придирчивый и пристрастный критик, строгий судья искусства.

Закономерность эта, позволяющая считать народ носителем духовной преемственности, в классово-антагонистическом обществе проявляется в скрытых формах, не обнаруживает себя явно в силу того, что народ закабален, бесправен, неграмотен. Его духовные интересы осознаются и воплощаются подчас не им самим, а выдающимися выходцами из имущих классов, своей деятельностью объективно служащих народу. Тем не менее и в этом случае определяющим в отборе и сохранении художественных ценностей в конечном счете является их соответствие действительным потребностям трудящихся, историческому прогрессу.

Социализм ликвидировал социальное неравенство, раскрепостил творческие силы народа, дал им возможность проявиться во всех сферах материальной и духовной деятельности. Воочию обнаружила себя и роль народа как хранителя художественного наследия, рачительного хозяина искусства, сумевшего в условиях величайших трудностей первых лет революции, гражданской войны, экономической разрухи сохранить и приумножить художественные ценности. Ленинская политика бережного отношения к художественному наследию, активно проводившаяся в жизнь Коммунистической партией, всемерно способствовала этому, лишала почвы «теории» нигилистов-ниспровергателей лженоваторского толка.

На примере одного из героев «Северной повести» К. Паустовский замечательно верно схватывает новое — хозяйское, бережное отношение народа, простых тружеников к художественному наследию. Мебельщик-краснодеревщик Никанор Ильич Никитин считал своим личным делом все, относившееся к архитектуре, скульптуре и украшению зданий. «Великий зодчий Захаров, строитель Адмиралтейства, или скульптор Андреев были для него такими же своими и понятными людьми, как и знакомые бронзовщики и плотники. Старика объединяло с этими людьми знание дела, верный глаз, любовь к материалу, — будь то тонкослойное дерево, тертая краска или кусок хорошей звонкой бронзы.

¹ См. «Правда», 1971, 29 июня.

«Должно быть, в этом и заключается преемственность культуры, — решил Тихонов, — в этом тысячелетнем содружестве мастеров, кто бы они ни были — слесари, плотники, зодчие или поэты»¹.

Признание народа действительным наследником художественных ценностей, носителем художественной преемственности способствует верному теоретическому подходу к проблеме народности искусства. Социальное раскрепощение трудящихся обеспечивает практическую возможность ее решения. Возможность, однако, еще не есть действительность. Реализация этой возможности требует длительной целенаправленной работы по эстетическому воспитанию широких трудящихся масс, по формированию эстетической потребности.

Вопрос о том, как приблизить искусство к народу и народ к искусству, постоянно привлекал внимание Ленина, заставлял возвращаться к нему вновь и вновь. Мысли об этом разбросаны во многих ленинских статьях и заметках, письмах и устных беседах последнего периода жизни вождя. Но нигде они не сконцентрированы столь полно, не сформулированы так лаконично и четко, как в знаменитой беседе Владимира Ильича с Кларой Цеткин. Мы приводили уже эту ленинскую программу народности искусства. Мы знаем ее наизусть, ее положения стали популярными и действенными лозунгами. Но каждый раз, вдумываясь в хорошо знакомые строки, находишь в них новый, не стареющий и необычайно емкий смысл.

Здесь и констатация главного, исходного положения, завоеванного в результате социалистической революции: «Искусство принадлежит народу». Здесь и утверждение неразрывной органической связи профессионального творчества с народом, с народным творчеством: «Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс». Здесь и настоятельные рекомендации писать просто, доступно, увлекательно, ибо искусство «должно быть понятно... массам и любимо ими». И наконец, здесь же и предупреждение об опасности упрощенного подхода к проблеме, ориентация не на потакание отсталым вкусам, а на необходимость систематического эстетического воспитания художественных вкусов народа, «пробуждать в них художников и развивать их».

Начертанная Лениным программа культурной революции в отсталой, малограмотной стране предполагала создание условий для приобщения широких масс трудящихся к политике,

¹ К. Паустовский. Собр. соч., т. 2. М., 1957, с. 279.

знаниям, эстетическим ценностям. В числе этих условий Ленин называл прежде всего поднятие общего образовательного и культурного уровня народа, ибо только широкое народное образование и воспитание создадут необходимую почву для культуры. Ведь мало просто распахнуть перед людьми двери картинных галерей и филармоний. Надо пробудить, сформировать в человеке потребность, которая поведет его в концертные залы, оперные театры, музеи, заставит, как говорил Горький, тосковать по красоте.

Замечательно, что в начале 20-х годов, в период необычайной культурной отсталости, Ленин поставил вопрос о принципиальном различии «зрелищ» как более или менее красивого развлечения и «настоящего большого искусства», общественная значимость которого неизмеримо выше. «Что касается зрелищ, — говорил Ленин, — пусть их! — не возражаю. Но пусть при этом не забывают, что зрелища — это не настоящее большое искусство... Наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство»¹.

Проблема, затронутая Лениным, необычайно сложна. Правильное соотношение народности и массовости требует в подходе к своему решению диалектической гибкости и, главное, терпеливой, долгой повседневной практической работы по эстетическому воспитанию, по формированию эстетической потребности, художественного вкуса. Ни для кого не секрет, что так называемые зрелища и сейчас еще для многих более приятательны, чем то большое искусство, которое имел в виду Ленин.

Марксистская эстетика считает массовость одним из существенных критериев народности искусства. На массовость литературы как на одно из условий ее народности указывал еще Белинский: «Литература не может существовать без публики, как и публика без литературы... Где есть публика, там писатели выговаривают народное содержание, вытекающее из народного мирозерцания, а публика своим участием, выражением своего восторга или неудовольствия показывает, до какой степени тот или другой писатель достиг в своем творении этой высокой цели...»². Публика, по мнению критика, есть главный судья для литературы.

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве, стр. 665—666.

² В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 1. М., 1948, с. 715—716.

Популярность истинного искусства — явление прочное, устойчивое, длительное. Популярностью, непреходящей с годами, пользуется народная песня. Не уменьшается со временем, а, наоборот, растет по мере культурного роста народа популярность Шекспира, Бетховена, Толстого. С полным основанием можно утверждать, что все подлинно народное в искусстве популярно. Однако не все популярное — народно. Зависимость здесь не односложна и не прямолинейна. Факт популярности того или иного произведения сам по себе не может служить показателем народности. Следует различать популярность подлинную, прочную, устойчивую и популярность ложную, временную, скоропреходящую.

Практическое решение этого вопроса достаточно сложно, особенно в его применении к массовым музыкальным жанрам. Много путаницы внесли в свое время критики, которые, стремясь оправдать появление отдельных песен, страдающих погрешностями вкуса, но пользующихся успехом, объявляли признак популярности единственным и главным критерием народности. Музыкальная общественность неоднократно опровергала подобные упрощенные взгляды, приводила примеры бысролетного, хоть порой и шумного, успеха посредственных в художественном отношении песенок. На практике иногда бывает трудно сразу же и безошибочно определить, завоеует данное произведение подлинное признание или его успех окажется обманчивым. Только длительная проверка временем может вынести окончательный приговор о художественной ценности того или иного произведения искусства. Тем не менее народ ждет профессиональной оценки полюбоившихся произведений сегодня же, не ожидая, пока время беспристрастно осуществит отбор. И это накладывает на художественную критику особую ответственность.

Чем объясняется популярность некоторых произведений искусства, не обладающих высокими художественными достоинствами? В чем причина их распространения?

Искусство, различные его виды и жанры, многие сложные формы художественного творчества требуют от человека определенной подготовки, подобно тому как восприятие музыки, по мысли Маркса, требует наличия развитого «музыкального уха». Всякая публика, писал великий русский музыкальный критик Серов, нуждается в эстетической подготовке для того, чтобы ценить художественное произведение. Сила воздействия искусства прямо пропорциональна степени подготовленности воспринимающего, уровню его художественного раз-

вития. Чем богаче духовный мир человека, чем выше его общая культура, тем глубже он проникает в сущность искусства, тем ярче и сильнее сказывается на нем активная преобразующая сила художественного творчества, тем богаче и содержательнее его эстетические впечатления. Тот же Серов подметил: «И полька — музыка, и fuga Генделя или Баха — тоже музыка; но заметьте, что кто понимает Генделя и Баха... тот, стоя наверху всей лестницы музыкального понимания, может по произволу спускаться на любую из низших ступенек, хотя бы и до самой пустой, танцевальной музыки... Но никак не наоборот; кто постоянно держится только на ступеньке полек и пошлых романсиков в полуцыганском вкусе, тому очень трудно, едва ли возможно, подняться выше».

В воспоминаниях поэта Н. Асеева есть любопытные автобиографические строки на сей счет. «Вначале мне нравились стихи из сборников «Чтец-декламатор», — пишет он. — И должен признаться, что вначале я увлекался именно посредственными стихами. Они легче воспринимались, легче заучивались. И стихи, например, Мазуркевича или Голенищева-Кутузова ложились в памяти гораздо доходчивее пушкинских, казавшихся мне уж очень далекими по содержанию. Только гораздо позже я сообразил, что не Пушкин далек, а я сам был недалеко в своем понимании поэзии... Любя стихи, я еще не был подготовлен к восприятию великих произведений, останавливаясь на более доступных мне, моему представлению образах...»¹.

В процессе приобщения к искусству вообще, к музыке в частности, есть одна очень интересная закономерность. Так, то или иное музыкальное произведение, нуждаясь в слушателе с развитым вкусом и определенным общекультурным багажом, воздействуя на слушателя, в то же время формирует его вкус, повышает его подготовленность к более полноценному восприятию музыки в дальнейшем, а следовательно, приобщает его к музыкальной культуре. То же происходит и в литературе, где каждая предыдущая прочитанная книга открывает доступ к последующей и каждая последующая во многом дополняет и объясняет предыдущую. Процесс этот, как было остроумно кем-то подмечено, лавинообразный: чем ты образованнее, тем легче тебе стать еще более образованным, ибо большое искусство всегда содержит в себе огромный культурный потенциал.

¹ «Вопросы литературы», 1959, № 7, с. 76—77.

«Сама удовлетворенная первая потребность, действие удовлетворения и уже приобретенное орудие удовлетворения ведут к новым потребностям...»¹. Такова закономерность развития человеческого общества, открытая Марксом и Энгельсом, обуславливающая, с одной стороны, прогресс общественного производства, а с другой — развитие потребностей самого человека. Закономерность эта в применении к искусству позволяет решать проблему приобщения широких масс к художественной культуре уже сегодня, не ожидая, пока весь народ, каждый член общества получит высокое общее, включая сюда и эстетическое, образование и достигнет приблизительно одинакового уровня в восприятии искусства.

Однако эстетическая пассивность отдельной части массы, отсутствие у нее потребности повседневного общения с подлинно художественными ценностями, умения читать книгу, смотреть картину, слушать оперу делает этот процесс трудным. Не только созидание искусства, но и его восприятие требует активной творческой отдачи, а к этому готовы далеко не все. Стремление художника писать просто и доходчиво, быть доступным не может привести к желаемому результату вне встречного желания читателя, зрителя, слушателя понять искусство, возвыситься до постижения его эстетического смысла.

Вопрос воспитания художественных вкусов широких масс в процессе коммунистического строительства приобретает сегодня особое значение. «...Великое дело — строительство коммунизма невозможно двигать вперед без всестороннего развития самого человека. Без высокого уровня культуры, образования, общественной сознательности, внутренней зрелости людей коммунизм невозможен, как невозможен он и без соответствующей материально-технической базы»². Конечно, воспитание эстетических вкусов широких масс — дело трудное и требует известного времени. Но только на этом пути возможно осуществление подлинной народности художественной культуры.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 27.

² Материалы XXIV съезда КПСС. М., Политиздат, 1972, с. 83.

Классовость и партийность

Уже говорилось, что проблема народности искусства применительно к антагонистическому обществу не может рассматриваться изолированно, вне расстановки классовых сил, от взаимоотношения классов, господствующего типа производственных отношений.

Положение это, применительно к культуре буржуазного общества, нашло свое творческое выражение в учении Ленина о двух культурах в каждой национальной культуре. Учение это помогает правильно оценивать действительное положение вещей и предупреждает о невозможности подхода к культуре буржуазного общества как к единому недифференцированному потоку.

«В *каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в *каждой* нации есть также культура буржуазная... — притом не в виде только «элементов», а в виде *господствующей* культуры»¹. Соответственно в буржуазном обществе различают более или менее развитые элементы демократического и социалистического искусства, отражающего жизнь с позиций трудящейся, эксплуатируемой массы, и искусство буржуазное в собственном смысле этого слова, стоящее на страже капитала. Таким образом, проблема народности искусства — это прежде всего проблема политическая, определяемая взаимоотношениями классов.

Развитие искусства по мере движения истории шло по линии постепенного и все более полного и глубокого выявления его социальной функции. Улавливая и фиксируя это обстоятельство, эстетика издавна сформулировала понятие тенденциозности искусства — первое и еще довольно приблизительное выражение способности художественного творчества так или иначе отражать человеческие стремления, участвовать в борьбе идей и мнений. «...Писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими... — писал Чехов, — имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, с. 120—121.

Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель...»¹.

Понятием тенденциозности искусства охотно оперировала передовая домарксистская эстетическая и литературно-критическая мысль для обозначения одного из важнейших творческих принципов искусства. Русские революционные демократы считали прогрессивную тенденциозность значительным завоеванием русского искусства, высоко ценили его страстный обличительный пафос, разоблачали теорию «незаинтересованного искусства». Измеряя тенденциозность искусства его содержательностью, значительностью общественного воздействия, Стасов называл в числе «тенденциозных» произведений «Дон-Кихота» и «Отелло», «Короля Лира» и «Горе от ума», «Ревизора» и «Мертвые души», всего Байрона и Гейне, Некрасова и Островского, Рафаэля и Александра Иванова. В тенденциозности для Стасова — причина долговечности искусства, живого интереса потомков к наследию прошлого. В будущем, считал критик, «всякое другое искусство померкнет и уйдет прочь со сцены, останется одно то искусство, которое теперь, покуда, обзывают «тенденциозным», но в которое лучшие художники вкладывали... все лучшее, все драгоценнейшее, что поднялось и накопилось в их душе, все, что они успели увидеть, схватить и понять»².

Свое классическое выражение проблема тенденциозности искусства получила, как известно, у Энгельса, который, говоря о тенденциозной поэзии и объявляя себя ее приверженцем, упоминает целый ряд писательских имен, по сути дела, олицетворяющих мировую художественную литературу — от Древней Греции и Возрождения до русской и западноевропейской литературы XIX века. Тенденциозность выступает, таким образом, не как случайное свойство отдельного художественного произведения, а как определенная внутренняя закономерность искусства, проявляющаяся в целостной идейно-эстетической направленности творчества, в образной концепции произведения, в неразрывном единстве идейной позиции художника и ее воплощения.

Тенденциозность, напишет позже Димитр Благоев, присуща всякому подлинно художественному произведению. Соглашаясь с истиной, она придает ему наивысшую художественную ценность. Если же тенденция не верна действительности,

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч., т. XV, с. 446.

² В. В. Стасов. Избр. соч.: в трех томах, т. 2. М., 1952, с. 421.

она делает фальшивым и произведение, сколь бы ни была хороша его форма и изящны употребляемые автором слова.

Не станем цитировать положения Маркса и Энгельса о специфике проявления идей в искусстве, о единстве идейности и художественности, о «дурной тенденциозности» в случае, если герои искусства превращаются в «простые рупоры духа времени», они общеизвестны и служат для прогрессивных художников великолепным ориентиром. Подчеркнем лишь, что понятие тенденциозности, являясь максимально широким, включает в качестве необходимого своего компонента политическую устремленность творчества.

Отдельные высказывания, встречающиеся порой у художников (например, у Чехова, Короленко), о том, что художник должен «не заниматься политикой», а «обороняться от нее», свидетельствуют не о надклассовости литературы, а лишь о сложности и подчас завуалированности форм ее проявления. У того же Короленко мы находим и иные определения, свидетельствующие как раз о глубоком понимании сущности тенденциозности искусства, соотношения между идейностью и художественностью и права художника на выражение политических убеждений. «Идея политическая,— пишет он в дневнике,— как и всякая другая, имеет право гражданства в искусстве. Неужели с этим можно спорить. Если же под этим разуметь идею, навязанную произведению извне, которая не вытекает органически, *беструдно* и *непосредственно* из образов, то, конечно, такая идея не имеет права гражданства, потому что не вяжется со своими соседями — образами. Но это уже не потому, что она идея политическая»¹.

Вместе с тем понятие тенденциозности искусства не может быть ограничено его политической направленностью. Оно значительно шире, объемнее, охватывает целый комплекс идей, взглядов, представлений. И дело не только в том, что в художественном произведении обязательно «присутствует» автор, что его личность, его «рука» чувствуется и в выборе темы изображения, и в особенностях типизации, и в занимаемой эстетической позиции. За всем этим неизбежно ощущаются определенные общественные тенденции, улавливаются позиции тех или иных социальных слоев, групп, сословий, классов. Поэтому тенденциозность искусства не может быть сведена к выражению субъективного начала в искусстве, только к проявлению в нем личности художника.

¹ Русские писатели о литературном труде, т. 3. М., 1955, с. 611.

По мнению Л. Толстого, художника отличает от других людей не особая способность видеть окружающий мир посвоему — каждый талант обладает этим качеством, — а способность видеть его таким, каков он есть. Художник, считает и Горький, — это человек, который умеет разработать свои личные — субъективные впечатления и найти в них общезначимое — объективное¹. И даже если он и не наделен этой способностью видеть общезначимое за субъективным или преднамеренно, как Флобер, заявляет о своем нежелании «произносить нравственные приговоры», все равно объективные тенденции жизни так или иначе дадут о себе знать в произведении. Характерно, что Луначарский, говоря о Флобере, подчеркивал, что это буржуазный писатель, гений буржуазии и «вместе с тем он ее ужаснувшийся враг. Горе классу, имеющему таких классиков»². «Самовыражение» художника на проверку оказывается «самовыражением» определенной общественной среды. И вот тут-то решающую роль, помимо степени таланта, призвано сыграть мировоззрение художника. По наблюдению Довженко, «двое смотрят вниз. Один видит лужу, другой — звезды. Что кому»³.

Тенденциозность, конкретизируемая как осознанное или неосознанное выражение художником определенных политических интересов, за которыми скрываются интересы того или иного класса, получила выражение в категории классовости искусства.

Эта последняя категория широко вошла в эстетику, утвердилась в теории и практике искусства со времени утверждения марксистского учения о классах и классовой борьбе как движущей силе развития общества. Классовость в искусстве — сложное и многократно опосредованное отображение в художественном творчестве классового расслоения общества, проявляющееся в целом ряде слагаемых: в отборе жизненного материала и характере его обобщения, в изображаемых конфликтах и особенностях их разрешения, в идейной позиции художника и его эстетических оценках.

Осознает или не осознает художник классовый смысл своего творчества, задумывается он или не задумывается об объективной значимости создаваемых произведений и их общественно-классовом воздействии, классовая природа искусства

¹ См. Горький об искусстве. М. — Л., 1940, с. 150—151.

² А. В. Луначарский. Статьи о литературе. М., 1957, с. 643.

³ «Литературная газета», 1962, 10 ноября.

так или иначе скажется на художественном результате, ибо, как известно, жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. В классовом обществе, отмечает Маркс, даже и личные интересы развиваются против воли личностей в классовые интересы. «Классовый признак», — считал Горький, — не следует наклеивать человеку извне, на лицо... классовый признак не бородавка, это нечто очень внутреннее, нервно-мозговое...»¹.

И хотя классовая природа искусства, как это подчеркивалось еще в постановлении ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» в 1925 г., проявляется в формах, бесконечно более разнообразных, чем, например, в политике, дело теоретика, вооруженного марксистской методологией, за словесными декларациями и заверениями уметь вскрыть подлинный классовый смысл того или иного художественного явления. В политике, как считал Ленин, не так важно, кто отстаивает известные взгляды, как то, кому эти взгляды *выгодны*.

Противоречие между субъективными намерениями художника и действительным значением произведения в искусстве чаще, чем где бы то ни было. «Шел в комнату — попал в другую», — цитирует Ленин Грибоедова. — В истории это бывает постоянно с людьми, группами, направлениями, которые не поняли, не сознали своей настоящей сущности, то есть того, к каким классам они в действительности (а не в своем воображении) тяготеют»². Впрочем, применительно к искусству необходимо сделать уточнение. Если в политике, как подчеркивает Ленин, вопрос о том, искренне ли это непонимание или лицемерно, — вопрос второстепенный (он может интересоваться лишь биографа личности), то в искусстве, которое в самом себе несет непосредственный отпечаток личности автора, он, хотя и не является определяющим, тем не менее очень важен. Конфликт между тем, «что хотел сказать», и «что сказал» художник, не остается фактом лишь его биографии, но так или иначе сказывается в произведении, проявляется в его образном строе, идейно-художественной концепции, обуславливая ее внутреннюю противоречивость и непоследовательность.

В наличии в искусстве конфликтной ситуации между субъективным намерением автора и объективным классовым

¹ М. Горький о литературе. М., 1953, с. 598.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 25, с. 322.

смыслом его произведения заключены предпосылки подразделения классовости искусства на классовость стихийную, инстинктивную, проявляющуюся независимо от желания художника (а порой и вопреки его воле), и классовость осознанную, последовательно и с полным пониманием дела проводимую в творчестве. В установлении единства, равновесия между желаемым и имеющимся, между субъективными целями и их практическим осуществлением — предпосылки перерастания классовости искусства в его партийность как четкую и осознанную классовость, складывающуюся лишь на высокой ступени общественного развития, в условиях зрелости общественных противоречий в эпоху империализма и пролетарских революций.

По мере выработки обществом подлинно научного мировоззрения, по мере становления марксизма-ленинизма как науки о законах общественного развития, создается основа и для полноценного художественного мировоззрения. Для художников, органически усвоивших марксистско-ленинское мировоззрение, принявших его как свое собственное, исчезает почва, питающая идейные противоречия творчества, создаются условия для выработки цельного и последовательного художественного мировоззрения. Таковы основы для перехода художника с позиций неосознанной классовости на позиции коммунистической партийности искусства.

Вместе с тем эта почва продолжает сохраняться для художников, в силу тех или иных причин не сумевших подняться до овладения историческим материализмом, но искренне желающих своим искусством служить прогрессу. Говорить о пролетарской или социалистической партийности в данном случае не приходится, хотя демократическая устремленность их творчества несомненна.

Но в обществе с антагонистическими классами есть еще одна категория художников. Им невыгодно осознание объективной направленности исторического развития. На вооружении у них своя, идеалистическая философия, свое, враждебное марксистскому, мировоззрение. Одни из них прекрасно понимают свою обреченность как класса, но сознательно фальсифицируют историю, пытаются отсрочить свой час. В этом — их буржуазная партийность. Другие, в силу классовой ограниченности мировоззрения, не могут, не в состоянии понять действительное положение вещей и, подобно страусу, прячут голову под крыло.

Наконец, третьи не хотят, не желают считаться с объективными закономерностями общественного развития, уходя от острых проблем времени.

Обобщая сказанное, следует подчеркнуть, что в процессе изменения общественно-исторической практики, по мере развития искусства, меняются характер, формы и способы проявления идейности художественного творчества, осуществляется очень сложная и своеобразная их диалектика. Классовость, тенденциозность, партийность суть однопорядковые понятия, служащие для выражения общественных функций художественного творчества, обозначающие с различной степенью конкретности участие искусства в общественно-историческом движении, в борьбе классов и ее высшем выражении — политической борьбе.

Партийность необычайно емкая и глубокая по смыслу эстетическая категория, «спутник и результат высокоразвитой классовой борьбы»¹, имеющей место в эпоху осознания классовых противоположностей, резкого и четкого размежевания интересов пролетариата и буржуазии.

Отличное объяснение того, почему этот принцип получил широкое распространение именно в период первой русской революции, имеется у Ленина. После 1905 г., пишет Ленин Горькому, «общей «левизны» для политики мало», необходимо выяснение «отношений к марксизму и к социал-демократии», без этого говорить о политике нельзя, невозможно, невысказимо². На рубеже XX столетия существенным образом изменились условия общественной жизни, углубилась классовая дифференциация общества, обособились, поляризовались интересы классов-антиподов. Обнажились — впервые в истории — реальные перспективы общественного развития, стали ясны пути борьбы. Инстинктивная и подчас неопределенная демократическая направленность всех сфер идеологии сменилась ясной и четкой научной картиной переустройства мира.

Итак, всякая партийность есть классовость, однако не всякая классовость есть партийность. Под партийностью в строгом смысле слова подразумевается либо партийность пролетарская (коммунистическая), либо партийность буржуазная. Как та, так и другая имеет свои специфические особенности, диаметрально противоположные не только по содержанию, но

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, с. 133.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 48, с. 4—5.

и по форме (о чем специально речь впереди). И тем не менее обе являются выражением именно партийности, т. е. концентрированной формой осознания и проведения классовых интересов.

О партийности в искусстве

Процессы развития художественной культуры в антагонистическом обществе, как уже говорилось, сознательно направляются по нужному руслу господствующим классом, корректируются его идеологами — то прямо и откровенно, то скрытно, незаметно, завуалированно.

В использовании этих форм и методов в классово-антагонистическом обществе прослеживается определенная закономерность. В периоды восходящего развития класса его позиция проводится в искусстве, как и в других формах идеологии, смело и открыто. Из прошлого откровенно заимствуется все лучшее, прогрессивное. Воскрешается, как это было на заре развития буржуазии в эпоху Возрождения, передовой художественный опыт. В периоды заката класса обнажение его классового лица равносильно саморазоблачению. Вот почему с момента утверждения буржуазии в качестве господствующего, эксплуататорского класса начинаются усиленные поиски различного рода классово-маскировочных средств. Извлекается и насаждается в их числе и пресловутая «теория беспартийности», являющаяся на деле специфической формой выражения буржуазной партийности. Теория эта, усиленно внедряемая в сознание обывателей, порой сбивает с толку, вводит в заблуждение исследователей, не умеющих за словесными декларациями буржуазных художников и искусствоведов разглядеть их действительное классово-партийное лицо.

Чего только не предпринимают идеологи современной буржуазии ради маскировки эксплуататорской сути капиталистического общества и, следовательно, буржуазной классовости идеологии. В ход пускаются теории «трансформации капитализма», «конвергенции», «деидеологизации», мифы об «обществе всеобщего благоденствия», «постиндустриальном веке», «технотронной эре». Средством, якобы снимающим, нейтрализующим социальные антагонизмы, объявляется современная научно-техническая революция. Внимание намеренно акцентируется лишь на одной стороне способа произ-

водства — производительных силах, в то время как производственные отношения, совокупность которых как раз и определяет сущность той или иной общественной системы, полностью исключаются из сферы социального исследования.

Для того чтобы скрыть партийность буржуазного искусства, осуществляются даже чисто терминологические ухищрения. Так, для американского профессора Джеймса Биллингтона веским «аргументом» в пользу «беспартийности» буржуазного искусства является... непереводаемость на английский язык ленинского понятия «партийность». Действительно, понятия, адекватного русскому «партийность», в словаре английской эстетики нет. И факт этот уже сам по себе примечателен с классовой точки зрения. Но свидетельствует он отнюдь не о том, что буржуазное искусство аполитично и надклассово, а о том, сколь находчиво-изощренна буржуазная идеология в своем нежелании называть вещи своими именами.

Кстати, в словаре русской эстетики и литературно-художественной критики термин «партийность» укоренился тоже сравнительно недавно — в самом конце XIX в., т. е. именно тогда, когда он понадобился, когда в самой действительности созрели определенные социальные предпосылки. Логика американского профессора Д. Биллингтона поистине удивительна! Достаточно просто закрыть глаза, чтобы мир с его классовыми антагонизмами перестал существовать. Однако «забыть», выбросить из головы, «не перевести» на английский язык неугодное слово еще недостаточно, чтобы перестали существовать вещи, им обозначаемые. Нечто похожее предлагалось в свое время семантической философией, представители которой утверждали, что неправильное употребление слов — источник социального зла.

Партийность буржуазного искусства потому и является партийностью, что представляет собой осознанную, целенаправленную, сознательно проводимую классовую политику. Идеологи буржуазии специально занимаются разработкой теоретически-классового буржуазного сознания и с полным пониманием дела внедряют его в сознание художника и широких масс, превращая в привычки и вкусы, делая достоянием общественной психологии. Нелепо было бы думать, что идеологи буржуазии не осознают своего классового интереса и не ведают, чего хотят.

На страже интересов современной буржуазии (и соответственно на службе у нее) — целая армия писателей и худож-

ников, искусствоведов и критиков, эстетиков и философов, редакторов и издателей, владельцев и руководителей художественных учреждений и научно-исследовательских институтов, организаторов, администраторов, антрепренеров, импрессарио и т. д. и т. п. Их объединенными усилиями, координируемыми и направляемыми специальными правительственными учреждениями (министерствами и ведомствами), входящими в систему политической надстройки господствующего класса, вырабатывается и проводится политика по отношению к искусству, осуществляются определенные принципы руководства художественной культурой.

Однако существующий в капиталистическом обществе принцип партийно-государственного руководства искусством тщательно скрывается, маскируется, а потому и не всегда осознается самими художниками, людьми, которыми непосредственно творится искусство. Стремясь обрести хотя бы видимость свободы в мире тотальной зависимости от чистогана, художники весьма часто утешают себя иллюзиями свободы и независимости.

Буржуазному художнику, во имя пресловутой «свободы творчества», «дозволяется» ныне многое — вплоть до разрушения самого искусства, игнорирования вырабатывавшихся веками закономерностей развития художественного сознания, содержания и формы искусства, отказа от нормального функционирования его изобразительно-выразительных средств, пренебрежения к классическому художественному наследию, отрицания художественной преемственности. Поощряется необузданный разгул анархо-индивидуалистских настроений, которым буржуазные идеологи сознательно хотят подменить, к которому хотят свести растущее в обществе стихийное недовольство уродливыми формами бытия.

Не возбраняется даже манипулирование привлекательными сегодня, в особенности для молодежи, словами: «революция», «протест», «коммунистический». Как показывает Джеймс Олдридж, бесчисленное множество журналов и изданий, выходящих ныне в Лондоне и имеющих широкое хождение среди молодежи из интеллигенции, выгодно спекулирует этими понятиями, извращая их смысл, давая на своих страницах невообразимую мешанину из порнографических картинок, левацких лозунгов и цитат. «Протест» при этом означает отказ от условностей общепринятой морали, а под «революцией» подразумевается «сексуальное и моральное раскрепощение индивидуума». «Было бы ошибкой полагать,—

пишет Д. Олдридж, — что современная британская буржуазия (или американская, или западногерманская) не изменилась за десятки лет. Одна из главнейших ее задач на современном этапе — направить искреннее чувство молодежи, ее чистое стремление к революционному переустройству общества в каналы сугубо личные, индивидуалистические. Это, естественно, более безопасно для системы, а внешне носит все признаки «протеста»¹.

Разглагольствования пишущих на страницах дорогостоящих журналов снобов о «своем единомышленнике — рабочем классе» невольно заставляют вспомнить о воскресной проповеди главы современной католической церкви, которую нам довелось услышать в мае 1971 г. на площади у собора св. Петра в Риме. Папа сетовал на трудности, переживаемые рабочим классом, и призывал верующих... трудиться и молиться о его счастье. «Трудиться» и «молиться», но отнюдь не бороться за его действительные права!

Художнику буржуазного мира не разрешается, пожалуй, только одно — писать правду о действительности, ибо буржуазная партийность не в ладах с нею, противоречит закономерному разворачиванию событий. В этом основное принципиальное отличие буржуазной партийности от партийности коммунистической.

Этим объясняется тот факт, что буржуазное общество сравнительно быстро оценило действительную социально-политическую роль модернистского искусства и поддержало его. Все дело в том, что модернистское искусство уводит человека в мир, противостоящий реальности, прививает элитарные представления и взгляды, воспитывает аполитичность в восприятии действительности. Буржуазия делает большую ставку на идеологическую борьбу, хотя и ведет ее под прикрытием так называемой «деидеологизации», смысл которой заключается в том, чтобы всячески затушевать остроту основного противоречия современного мира — противоречия между империализмом и социализмом — и выдвинуть на передний план национальные, технико-экономические, расовые, религиозные, географические и иные факторы². Изощренная, тщательно продуманная система маскировки буржуазной партийности призвана ввести в заблуждение не только идейных про-

¹ «Советская культура», 1972, 2 марта.

² См. «Коммунист», 1970, № 1, с. 40, 51.

тивников, но и доверчивых художников самого буржуазного мира, а заодно и всех воспринимающих это искусство.

Было бы, однако, принципиально неверно представлять себе буржуазную партийность в виде эдакой стыдливой особы, старательно скрывающей свое лицо от посторонних взоров, всегда и везде непременно рядящейся в тогу аполитичности. За «невинной» улыбкой этой «особы» время от времени ясно различим звериный оскал зубов. Анализ изменений, происшедших за последнее время в формах и методах проведения буржуазной партийности в искусстве, свидетельствует о явном повороте вправо. По мере укрепления могущества лагеря социализма, увеличения притягательности идей марксизма-ленинизма во всем мире, неуклонного повышения художественного авторитета советского искусства за рубежом, обнажается реакционная суть классовых позиций империализма в искусстве, спадают маскировочные одежды с буржуазной партийности. Теперь она зачастую проявляется в искусстве прямо, открыто и злобно: в тематике дешевых «массовых» романов, героями которых являются ловкие агенты, борющиеся с коммунистической опасностью, а отрицательными персонажами выступают, как правило, «русские», «коммунисты», иногда «китайцы»; в раздувании нездоровых сенсаций; в присуждении высоких наград за политическое предательство, а отнюдь не за художественное совершенство; в препятствовании проведению гастролей советских музыкантов, артистов, художественных коллективов; в преследовании и откровенной травле прогрессивно настроенных деятелей зарубежной культуры, способствующих ознакомлению общественности с советским искусством и культурой.

Для проведения средствами искусства определенной политической линии пускаются в дело мощные современные средства массовой коммуникации — кино, печать, радио, телевидение. Огромными тиражами выходит политическая и шпионская литература, например, знаменитая «Черная серия», издаваемая с 1945 г. в Париже, насчитывает уже более двух тысяч выпусков. Тираж книг английского писателя Джеймса Хэдли Чейза, одного из популярнейших авторов «Черной серии», составляет 10 млн. экземпляров на французском языке и 100 млн. на других языках. Сам Марсель Дюамель — основатель и главный редактор «Черной серии», в интервью еженедельнику «Нувель обсерватор» «по случаю своей серебряной свадьбы с преступлением» откровенно признал, что «полицейский роман» выполняет вполне определенные идеологи-

ческие задачи, а вовсе не представляет собой безобидный литературный жанр¹.

Буржуазная идеология, как видим, тайно или явно, но вполне сознательно влияет на художественную жизнь капиталистического общества, определяет ее ход, характер, содержание, идейную направленность, регулируя творческие контакты художников с внешним миром, поощряя их либо пресекая, в зависимости от достигаемого в каждом конкретном случае политического результата.

Требованиями реакционной буржуазной партийности объясняется и избирательное отношение буржуазного искусства к художественному наследию прошлого, его симпатии или антипатии к тем или иным тенденциям истории человеческой культуры, а также к определенным явлениям искусства современности. Переоценке подвергается вся художественная культура. Что-то в ней заимствуется, поддерживается и продлжается, обретая новую жизнь в современности. Что-то искажается, бесцеремонно перелицовывается, приспособляясь к господствующим вкусам буржуазной публики. А что-то и вовсе отвергается, даже высмеивается как отжившее, бесповоротно осуждается на забвение.

Откровенным выпадом против замечательного художника современности Б. Брехта является пьеса Ионеско «Жажда и голод», в которой немецкий драматург представлен в образе клоуна Брехтолля, заключенного в клетку и продающего свои убеждения тюремщику за тарелку супа. Беспардонному глумлению подвергаются у Сальвадора Дали шедевры мирового изобразительного искусства — «Венера Милосская» с выдвигающимися из туловища как из шкафа ящиками, «Мона Лиза» Леонардо да Винчи с пририсованными усами, «Кружевница» Вермеера Дельфтского, растерзанная носорожьими рогами, и т. п. Классика подчас преподносится современникам в «облегченном» виде, намеренно приспособливается к примитивным вкусам буржуазной публики либо, наоборот, объявляется прародительницей усложненных форм модернизма. Появляются кошунственные джазовые переложения Моцарта и Бетховена, а Бах объявляется основателем додекафонии либо оркеструется в духе пуантилизма.

Итак, преемственные связи буржуазного искусства на нынешнем этапе его развития не беспорядочны, не хаотичны, не

¹ См. Л. Павлов. Серебряная свадьба «Черной серии». — «Литературная газета», 1971, 22 сентября.

произвольны. Они предопределены требованиями реакционной буржуазной идеологии, целиком подчинены господствующим общественным отношениям, задаче укрепления буржуазной политической надстройки. Задача эта сознательно и повседневно проводится в жизнь, хотя методы и формы ее претворения подвижны и разнообразны. То весьма тонко и мягко, то прямо и грубо, но всегда по строго заданному руслу направляется творчество художников буржуазного общества.

Конечно, далеко не каждый из художников капиталистического общества служит буржуазии. Не следует забывать о наличии в буржуазном обществе, помимо культуры буржуазной и господствующей, элементов второй — демократической и социалистической — культуры, о которой говорил Ленин. Но даже и те художники, которые так или иначе «устраивают» господствующую верхушку, оказываются «на руку» буржуазии, даже и они вовсе не обязательно делают это последовательно и осознанно, трезво учитывая и взвешивая конечный социальный результат своего творчества. Сложность и запутанность общественных отношений современного империализма, преломляясь в сознании художника, вступая во взаимодействие с его собственными вкусами, привычками, личными симпатиями и антипатиями, унаследованными традициями, предрассудками и проч., обуславливают и противоречивость его мировосприятия.

Существует множество разнообразных каналов воздействия реакционной буржуазной идеологии на художественное творчество. И прежде всего — тот самый «денежный мешок», на который указывал еще Ленин, вскрывая лицемерно маскируемую зависимость буржуазного художника, писателя, актрисы от буржуазного издателя, антрепренера, от буржуазной публики.

В 1907 г. В. Брюсов, пытаясь сохранить «чистоту» позиций анархистствующего индивидуалиста, был крайне шокирован циничным откровением Н. Рябушинского, крупнейшего московского капиталиста и банкира, основателя издательства «Скорпион» и журнала «Золотое руно». «Я вполне убедился, — сказал Н. Рябушинский на совещании в редакции, — что писатели то же, что проститутки: они отдаются тому, кто платит, и если заплатить дороже, позволяют делать с собой что угодно»¹. Признание Рябушинского замечательно в каче-

¹ Б. Мейлах. Ленин и проблемы русской литературы конца XIX — начала XX в. Л., 1956, с. 160.

стве свидетельства «изнутри», воочию демонстрирующего буржуазную партийность в действии, срывающего с нее маскировочные одежды и вместе с тем развеивающего романтический «флёр», которым стыдливо тешат себя иные художники. Не менее замечательно в своем роде и развязное свидетельство, сделанное полвека спустя С. Дали, Дали-миллионером, любителем общественных скандалов и сенсаций: «Из всех конкретных ценностей современной живописи навечно остаются переводимые мною в план материальный, всегда любимые мною — деньги!»¹

Подобные признания не часты в буржуазном мире. Да и зависимость искусства от «денежного мешка» проявляется, как мы уже говорили, не только в своей вульгарной, цинично обнаженной форме.

* *

*

Принципиальное отличие коммунистической партийности от партийности буржуазной заключается прежде всего в прямой, честной и открытой защите классового интереса, научной обоснованности защищаемого идеала, соответствие его объективным закономерностям общественного развития. «Партийность классов без будущего, — писал Луначарский, — безобразно искажает действительность. Партийность класса, которому суждено построить будущее, воспитывает зоркость и бесстрашие и является единственной формой подлинной объективности»². Вот почему коммунистическая партийность, коль скоро художник ее искренне разделяет, обязывает к максимальной исторической правдивости, неизбежно влечет обращение к реалистическому методу и его высшей конкретно-исторической форме — социалистическому реализму. Именно этот метод дает принципиальную возможность углубленного эстетического проникновения в суть процессов современного мира и в то же время позволяет максимально реализовать неисчерпаемые возможности художественного познания. Опираясь на уже завоеванный человечеством художественный опыт, продолжая его и приумножая, социалистический реализм способствует, таким образом, прогрессивному развитию искусства.

¹ Dali S. Les cocus du vieil art moderne. — Paris, 1956.

² А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 2, с. 199.

Глубокая внутренняя убежденность художника в правоте идей социализма побуждает его к активной творческой деятельности, направленной на утверждение и победу этих идей, к горячей, эмоционально страстной их защите. «...Ни один живой человек,— писал Ленин,— не может не становиться на сторону того или другого класса (раз он понял их взаимоотношения), не может не радоваться успеху данного класса, не может не огорчиться его неудачами, не может не негодовать на тех, кто враждебен этому классу, на тех, кто мешает его развитию...»¹. И если художник понял, глубоко осознал взаимоотношения классов, принял позицию коммунистической партийности как свою собственную и воплотил ее в творчестве, значит, он сам участвует в революционном переустройстве жизни, активно способствует формированию нового человека, заставляя читателя, слушателя, зрителя радоваться, сочувствовать, негодовать вместе с собой. Непрерывно участвуя в жизни, усваивая ее уроки, художник в то же время помогает людям постигать жизненную правду.

В коммунистической партийности — источник одного из примечательнейших качеств социалистического реализма — светлого жизнеутверждения, того самого исторического оптимизма, свойственного лучшим его представителям, который подчас вызывает подчеркнуто ироническое отношение у идеологов современной буржуазии, не способной дать человечеству какой-либо положительный идеал.

Утверждать бытие как деяние, как творчество ради победы над силами природы, ради великого счастья жить на земле, которую человек хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью,— так понимает Горький предназначение социалистического реализма. Другой замечательный советский художник — М. Сарьян считал своей главной творческой целью «создать искусство, которое рождало бы радостное ощущение жизни»². «Оптимистическая трагедия» — так обозначил жанр своей знаменитой пьесы В. Вишневский. Жизнеутверждение, красота и богатство духовного мира человека — самое существенное в творчестве Прокофьева, Свиридова, Хачатуряна. Основным принципом творчества для И. Пырьева было жизнеутверждение. «Нужна искренняя взволнованность души и сердца,— писал

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 2, с. 547—548.

² «Правда», 1972, 13 февраля.

он незадолго до смерти,— только она порождает в произведении художника высокую правду, поэтичность и придает ему драгоценное для советского искусства качество — жизнеутверждение!.. Советские художники, в отличие от тех, кто служит и работает на капитализм и кто в своих картинах (пусть иногда талантливых) вещает о конце мира, кто говорит в них о потерянном поколении и о безысходности человеческой судьбы, *должны утверждать жизнь!*»¹.

Коммунистическая партийность обязывает художника быть не только исторически правдивым, но и не допускает гражданской пассивности. Понимание художником общественной значимости своего творчества необычно обостряет его чувство ответственности не только перед самим собой, но и перед людьми, перед эпохой, своим временем. Именно развитое чувство ответственности заставило писателя-коммуниста Б. Брехта написать суровые строки стихотворения «Рожденный в ночи»: «Действительно, я живу в мрачное время, когда говорить о деревьях — преступление, потому что это значит — молчать о свершаемом». Это же чувство повелело Маяковскому считать себя «революцией мобилизованным и призванным», заставило поэта-гражданина «шершавым языком плаката вылизывать чохоткины плевики». Это оно вдохновило Шостаковича в заблокированном фашистами Ленинграде на творческий подвиг создания симфонии гнева и мужества, а обессиленных от голода и стужи музыкантов — на исполнение этой музыки.

Есть ли это творческая несвобода? Осознание социальной ответственности художника перед народом, умение соизмерять свое творчество с его насущными нуждами, с задачами коммунистического строительства, чутко улавливать социальный заказ и выполнять его — проявление высшей творческой свободы, доступной натурам сильным, честным, талантливым. Самые свободные писатели, считал А. Фадеев, «те, которые пишут правду. Трудно представить себе более не свободного человека, чем человек, находящийся во власти заблуждения»².

Не покорный, свободный от ответственности иллюстратор готовых директив, а дерзкий первооткрыватель, не интеллектуальный слепец, блуждающий в глухих закоулках жизни,

¹ «Советская культура», 1971, 16 ноября.

² А. Фадеев. За тридцать лет. М., 1957, с. 340—341.

а блестящий оригинальный мыслитель, наделенный даром художественнообразного видения, за которого можно ручаться, что ни слова не скажет против совести, не побоится никакой борьбы для достижения серьезно поставленной цели,— таким представляется художник социалистического мира. Коммунистическая партийность — это способность научного предвидения, обусловленная пониманием перспектив истории. Для того чтобы творить, утверждал С. Коненков, надо развивать в себе пророческий дар, стремиться заглянуть в будущее и с этой точки зрения оценивать наше прошлое и настоящее. Плох художник, который своими произведениями иллюстрирует уже выработанные положения нашей программы, подчеркивал и Луначарский. Художник ценен именно тем, что он поднимает новизну, способен проникнуть в область, в которую трудно проникнуть статистике и логике. Как это умели делать классики — В. Шекспир, А. Пушкин, Л. Толстой, И. Тургенев. Как это умели делать М. Горький, В. Маяковский, А. Толстой, Прокофьев, фиксировавшие новое мироощущение человека.

Свобода от ответственности перед обществом, перед людьми никогда не делала художника подлинно свободным. Участие в общем деле, точное нахождение своего места в обществе, осознание своей необходимости, нужности людям окрыляет художника, приносит ни с чем не сравнимую радость.

Интересны с этой точки зрения два интервью, опубликованные в 1971 г. в «Литературной газете», воочию свидетельствующие о принципиально различном общественном положении художника, а следовательно, и о различном отношении к своему творчеству в капиталистическом мире и в стране социализма. «Всякая работа несет в себе зародыш стресса, отчуждения личности, невроза... — сказала знаменитая Софи Лорен. — Клянусь вам, что если бы мне предложили сниматься в самом лучшем, самом важном в мире фильме, который, однако, мог бы причинить хоть какой-нибудь вред... моей личной жизни, я бы ответила: нет, уж, спасибо. Потому что кино — это кино, а жизнь — это «моя» жизнь». — «Для меня, — оппонирует ей Инна Чурикова, — разделение «работы» и «жизни», по правде сказать, звучит отвлеченно. На работе я дома, и дома — на работе. Я не мыслю себе работы от звонка до звонка. Лично для меня это процесс непрерывный и внутренне необходимый. Я люблю за это свою профессию». Спрашивается, кто «свободнее» — знаменитая итальянка, вынужденная продавать свой большой талант и столь

неуверенная в своем будущем («завтра все может кончиться»), или советская начинающая актриса, подлинная слава для которой — в «истинном признании народа»?

Будучи осознанным принципом творческого метода, помогающая художнику найти свое место в сложной идейной борьбе современности, определить единомышленников, союзников и противников в этой борьбе, коммунистическая партийность тем самым дает строгие научные критерии отбора художественных ценностей из прошлой и современной культуры.

Революция сделала достоянием народа творчество великих художников прошлого. В свете коммунистических идеалов с новой силой зазвучала гражданская лира Некрасова, рельефно обнажились беспощадный толстовский реализм, обостренное человеколюбие Достоевского, который для нас — не прародитель абсурдизма, а неистовый возмутитель сытого, самодовольного обывательства, борец за человеческое достоинство.

Преемственный отбор, осуществляемый социалистической художественной культурой сквозь призму коммунистической партийности, распространяется не только на наследие прошлого. В немалой степени касается он также сегодняшнего мирового искусства. То, что в искусстве капиталистических стран порождено отношениями социального неравенства, официально санкционировано в качестве буржуазной политической надстройки, бесповоротно отвергается. Взаимосвязи между социалистической культурой и культурой собственно буржуазной нет, как нет и общих корней между социалистическими общественными отношениями и эксплуататорскими отношениями буржуазного общества. Все, что олицетворяет прогрессивную тенденцию в искусстве буржуазных стран, охотно перенимается и используется социалистической культурой, кладется в основу обмена художественными ценностями.

«Партия считает необходимым,— сказано в Программе КПСС,— расширять культурные связи СССР со странами социалистической системы, а также с другими странами в интересах взаимного обмена достижениями науки и культуры, взаимопонимания и дружбы народов»¹. Эта принципиальная линия, подтвержденная апрельским (1973 г.) Пленумом

¹ Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., Политиздат, 1972, с. 132.

ЦК КПСС, неуклонно проводится в жизнь, находит свое конкретное воплощение в заключенных за последнее время соглашениях по культурному обмену между СССР и рядом стран капиталистического мира — Францией, ФРГ, США и другими. Понимание действующих тут закономерностей, умение сочетать культурный обмен с идеологической бескомпромиссностью, основанное на учете объективных факторов общественного развития, позволит избежать как неоправданного изоляционизма, так и беспринципной культурной всеядности.

* *
*

Сделаем некоторые выводы. Диалектика народности и классовости, партийности искусства в антагонистическом и неантагонистическом обществе объясняется в конечном итоге диалектикой общественных отношений. Проявление народности искусства в классово-антагонистическом обществе ограничено, поскольку здесь главенствуют отношения частной собственности и эксплуатации. Народности искусства неизбежно противостоит реакционная классовость, партийность. Народность искусства пробивает себе дорогу вопреки воле господствующего класса.

В социалистическом обществе, при наличии в мире противоборствующих социальных систем, в условиях борьбы идеологий народность искусства может существовать лишь в форме партийности искусства.

И только в отдаленной исторической перспективе — в бесклассовом обществе, при победе коммунизма во всемирном масштабе партийность искусства потеряет политическое значение, а значит, изживет себя, утратит почву для существования. В этих условиях категория народности искусства, питаемая непреходящими человеческими потребностями, существенно видоизменится, освободится от классового содержания, станет эквивалентом общечеловеческого в искусстве. «Царство свободы» придет на смену «царству необходимости» (Энгельс).

Путь к этой бесклассовой художественной культуре будущего — через всемерное укрепление позиций коммунистической партийности искусства, являющейся непреложным требованием художественно-исторического развития.

Два мира — две идеологии, два искусства, два принципиально различных подхода к смыслу и назначению художественного творчества, его истокам и перспективам.

О культуре свободной, служащей десяткам миллионов трудящихся, создающей «постоянное взаимодействие между опытом прошлого... и опытом настоящего»¹, мечтал Владимир Ильич Ленин. Строительство этой культуры, впитавшей прогрессивные традиции прошлого, преемственно связанной со всей передовой культурой мира и вместе с тем глубоко новаторской, современной по своей сути, осуществляется ныне в нашем обществе.

Коммунизм строится во имя человека и для человека. Чем теснее связь художника со всей многогранной жизнью советского народа, говорится в Программе КПСС, тем вернее его путь к творческим достижениям и удачам. Призывая к смелому вторжению в жизнь, к новаторской разработке тем современности, партия направляет развитие всех видов искусства на участие в великом общенародном деле коммунистического строительства. Так практически осуществляется прочное взаимодействие народности и партийности — основополагающих принципов советского искусства.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

Содержание

НАРОДНОСТЬ — ИСТОЧНИК ЖИЗНЕННОЙ СИЛЫ ИСКУССТВА	5
НАРОДНОСТЬ И МАССОВОСТЬ	18
КЛАССОВОСТЬ И ПАРТИЙНОСТЬ	25
О ПАРТИЙНОСТИ В ИСКУССТВЕ	32

Ладыгина Ариадна Борисовна
ПАРТИЙНОСТЬ И НАРОДНОСТЬ —
ОСНОВЫ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

Редактор Л. Ю. И л ь и н а
Художник Е. В. А н д р е е в а
Худож. редактор Л. С. М о р о з о в а
Техн. редактор Т. В. П и ч у г и н а
Корректор Г. К. Х р а п о в а

А06739 Индекс заказа 47104 Сдано в набор
3/11-1974 г. Подписано к печати 14/11-1974 г.
Формат бумаги 60×84¹/₁₆ Бумага
типографская № 3. Бум. л. 1,5 Печ. л. 3
Усл.-печ. л. 2,79 Уч. изд. л. 2,54 Тираж 95 000
Заказ 2581 Цена 13 коп.
Издательство «Знание», 101 835, Москва,
Центр, проезд Серова, д. 3/4.

Чеховский полиграфический комбинат
«Союзполиграфпрома» при Государственном
комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и
книжной торговли
г. Чехов Московской области

Уважаемые читатели!

В издательстве «Знание» с 1961 года в серии «Народный университет» (факультет литературы и искусства) выходят книги и брошюры для слушателей народных университетов культуры и всех любителей литературы и искусства.

Только что вышли из печати:

Книга об архитектуре. 12 л. 41 коп., богато иллюстрированный сборник, написанный коллективом специалистов в области теории и истории архитектуры. Авторы подробно рассказывают об отечественной истории архитектуры, ее современных проблемах.

Молодежи об искусстве. 10 л., 30 коп., сборник статей о важнейших видах искусства — театре, кино, музыке, изобразительном искусстве, литературе, их месте среди других искусств и значении в эстетическом воспитании нашего современника.

В ближайшее время будут изданы следующие книги:

Средний Д. Д. Основные эстетические категории. 7 л., 21 коп.

Парнов Е. И. Фантастика в век НТР. 10 л., 30 коп.

Оскоцкий В. Д. Связь времен (о многонациональном советском романе). 7 л., 21 коп.

С аннотациями на книги факультета литературы и искусства по плану выпуска литературы издательства «Знание» на 1974 г. можно познакомиться в книжных магазинах. Там же принимаются предварительные заказы на интересующие вас книги.

Сканирование - Беспалов
DjVu-кодирование - Беспалов



13 коп.

Колл 46 В-9

Индекс 70095

Политическому

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

4/1974

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

А. Б. Ладыгина
ПАРТИЙНОСТЬ
И НАРОДНОСТЬ—
ОСНОВЫ
СОВЕТСКОГО
ИСКУССТВА

