

И. КУЛИКОВА

ВОПРОСЫ
ЭСТЕТИКИ
В
СТРАНАХ
КАПИТАЛИЗМА

1 9 5 9



С Е Р И Я Ш Е С Т А Я

ЛИТЕРАТУРА и ИСКУССТВО

2

ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО
ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ ПОЛИТИЧЕСКИХ И НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

Кандидат искусствоведческих наук
И. КУЛИКОВА

ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ В СТРАНАХ КАПИТАЛИЗМА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»

Москва

1959

В шестой серии — по вопросам литературы и искусства (24 брошюры) выпускаются брошюры о советской и русской классической литературе, литературе народов СССР и зарубежной литературе, по отдельным отраслям искусства, а также некоторым вопросам литературоведения и эстетики.

В брошюрах будет даваться анализ основных проблем социалистического реализма и критика реакционных течений в буржуазном искусстве; ряд брошюр посвящается популяризации творчества крупнейших представителей мировой культуры — писателей, художников, композиторов.

* * *

В борьбе народов за мир и свободу искусству принадлежит большая роль. Многие деятели культуры удостоены международных премий мира. В брошюре содержится краткий обзор вышедших в капиталистических странах работ по эстетике, ставящих своей целью рассмотреть вопрос об отношении искусства к действительности с прогрессивных позиций, и дается критика реакционных теорий в области эстетики.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Содержание и форма в искусстве	13
Свобода творчества	19
Искусство и народ	26

Автор
Ирина Сергеевна Куликова

Редактор Е. Н. Конюхова
Техн. редактор Л. Е. Атрощенко
Корректор Н. Н. Огородникова

Обложка художника А. Ординарцева

А01857. Подписано к печати 27/1 1959 г. Тираж 54 500 экз. Изд. № 165,
Бумага 60×92¹/₁₆—1,0 бум. л.=2,0 печ. л. Учетно-изд. 2,07 л. Заказ 4219.

Типография изд-ва «Знание», Новая пл., д. 3/4.

«В современном мире идет ожесточенная борьба двух идеологий — социалистической и буржуазной, и в этой борьбе не может быть нейтральных». Эти слова Н. С. Хрущева находят свое полное подтверждение в практике современного искусства капиталистических стран.

Идеологическая борьба идет не только между странами социалистическими и капиталистическими, но и внутри самих капиталистических стран.

Для художников буржуазного мира есть два пути — или смело, открыто показывать противоречия капиталистического общества или примириться с ними и даже стать на путь защиты существующих порядков.

Определенная часть художников и теоретиков искусства и литературы, несмотря на свою связь с буржуазным обществом, не могла не отразить в своих произведениях прогрессивные тенденции развития человеческого общества, не могла не поднять свой голос против реакционного искусства, искусства, поставившего своей целью разложить человеческую душу, сделать из человека послушного раба империализма. Число таких художников-гуманистов все растет. И хотя они принадлежат к разным направлениям в искусстве и произведения их порой далеки от реализма (например, Пикассо), они пришли в лагерь борцов за высокие принципы гуманизма.

Прогрессивное искусство в капиталистических странах может расти и развиваться благодаря тому, что внутри этих стран растут и крепнут силы демократии, благодаря тому, что оно находит горячую поддержку и признание в демократическом лагере, возглавляемом Советским Союзом.

Ведущее место в борьбе против разлагающего искусства капиталистического мира занимает искусство социалистического реализма, искусство Советского Союза и стран народной демократии и искусство прогрессивных художников капиталистических стран.

На лучших произведениях прогрессивного искусства воспитываются миллионы людей. В них отражаются идеалы, нужды и чаяния народов.

В послевоенные годы искусство и культура в целом заня-

ли большое место в развернувшейся борьбе народов за мир, за независимость, за свободу. Многие деятели культуры удостоены международных премий мира. Развитие национального прогрессивного искусства берет в свои руки народ. С его помощью и участием созданы получившие мировую известность прогрессивные произведения итальянской, японской и французской кинематографии. Спектакли народных итальянского и индийского театров смотрят десятки тысяч зрителей. Художники Мастерской народной графики в Мексике с честью выполняют поставленные перед собой задачи утверждения средствами искусства национальной культуры, ярко отражая в своих произведениях жизнь родного народа, его труд, его борьбу. Прогрессивное искусство последнего десятилетия стало активной силой во многих капиталистических странах. Именно за последнее десятилетие вышло в свет и сравнительно большое количество прогрессивных работ по эстетике.

Высшим достижением эстетической мысли является марксистско-ленинская эстетика, последовательно и наиболее полно выражающая прогрессивные тенденции современного искусства. Она опирается на философию диалектического материализма и исходит из интересов и потребностей поступательного развития общества. Во главе этого направления эстетики стоят ученые Советской страны и стран народной демократии. В странах капитализма это направление неразрывно связано с борьбой коммунистических и рабочих партий за передовое искусство, служащее делу мира, демократии и социализма.

На Западе существует также довольно большая группа теоретиков искусства, которая в решении некоторых важных эстетических проблем приближается, хотя и не всегда последовательно, к позициям марксистско-ленинской эстетики.

Обобщая опыт борьбы за развитие передовой национальной культуры, формулируя цели и задачи, стоящие перед деятелями искусства, разрабатывая и популяризируя основные проблемы эстетики, теоретики прогрессивного искусства капиталистических стран стремятся помочь становлению и развитию этого искусства. Они вносят этим свой значительный вклад в великое дело борьбы народов за мир, свободу и независимость. Так, например, известный американский искусствовед С. Финкельштейн писал в своей книге «Искусство и общество» (Нью-Йорк, 1947): «Борьба за большое искусство, искусство, которое достойно служить потребностям нации и народа, это борьба за общество, в котором не существует эксплуатации человека человеком... живая культура это не только выражение мира, демократии и свободы, это сила, связующая народ для достижения этих целей. Она нужна нам для того, чтобы утвердиться в качестве демократии в глазах окружающего мира, и для того, чтобы цемен-

тировать наши связи с другими демократическими народами и свободными странами мира».

Действенной помощью в развитии национального искусства, глубокой, принципиальной, серьезной и благожелательной критикой современных произведений искусства, широким ознакомлением практических работников культуры с основными принципами марксистско-ленинской эстетики авторы прогрессивных работ по эстетике борются против натиска реакционной культуры, подрывающей веру человека в свои силы, внушающей идеи обреченности, сеющей пессимизм. В своей блестящей остро публицистической работе «Берись за оружие культуры!» (Нью-Йорк, 1951) В. Дж. Джером писал, что реакционной культуре должна быть противопоставлена прогрессивная культура рабочего класса, победа которой неизбежна.

Взгляды большинства прогрессивных теоретиков искусства основываются на положениях марксистско-ленинской эстетики. Проблемам марксистско-ленинской эстетики посвящена, например, книга виднейшего английского искусствоведа и философа Ф. Клингендера «Марксизм и современное искусство» (Нью-Йорк, 1945). Американский искусствовед Л. Харрап ставит задачу показать в своей книге «Социальные корни искусства» (Нью-Йорк, 1949) основные принципы марксистской эстетики и выдвинуть ряд проблем для дальнейшего изучения. На марксистской основе написаны С. Финкельстайном книги «Искусство и общество» (Нью-Йорк, 1947) и «Реализм в искусстве» (Нью-Йорк, 1954).

Велика потребность деятелей искусства в теоретических познаниях. О возросшем интересе к проблемам эстетики можно судить по признанию французского критика Жака Лорэна: «Мне привелось написать, что художники не нуждаются в философских знаниях. Я тотчас стал получать письма от художников: значит, вы считаете, что художник — это дурак?».

Современные прогрессивные работы по эстетике ставят своей целью вооружить теорией деятелей искусства, помочь им найти правильный путь применения своих сил. Последовательной и строгой критикой они помогают колеблющимся понять свои ошибки, уберечься от разложения и развить свои способности. Нужно особо отметить значительную роль этих работ в идеологической борьбе с реакционными направлениями в современной эстетике.

За последнее десятилетие значительно активизировались теоретики и реакционного искусства. Буржуазная эстетика пока еще оказывает значительное влияние на творчество и вкусы художественной интеллигенции и публики в капиталистических странах.

Объемистые, роскошно изданные, богато иллюстрирован-

ные книги, написанные вычурным, очень трудным для восприятия языком, составляют теоретическую основу современного модернистского искусства. Как и само искусство, авторы реакционных трудов по эстетике в той или иной форме финансируются реакционными организациями.

Тщетно будем мы искать в многочисленных и объемистых современных реакционных работах по эстетике новых мыслей и положений. В них неизменно пережевываются многовековые идеалистические теории и широко цитируются появившиеся в начале XX века работы упадочнического направления «искусства для искусства», «экспериментальной эстетики» и т. п. Преследуя основную цель — оторвать искусство от жизни, авторы этих книг, как правило, пренебрегают вопросами реального содержания искусства, целиком относя его к области подсознания художника, и подробно останавливаются лишь на вопросах формы художественного произведения, превращая форму в самоцель и доводя роль ее до абсурда.

Современная реакционная эстетика широко пропагандирует принципы, согласно которым художник якобы полностью освобожден от объективных законов и может делать все, что ему заблагорассудится, и даже искажать изображаемые им предметы. В результате — бесформенные глыбы с обрубками рук и ног вместо человеческих образов в скульптуре, разноцветная мазня или черные кляксы вместо произведений живописи признаются не только закономерными, но и желательными явлениями.

Современная буржуазная эстетика берет на вооружение из прошлого все наиболее реакционное. Прогрессивные теории либо отвергаются, либо искажаются до неузнаваемости. Пересмотру и искажению подвергаются в первую очередь теоретические работы материалистического направления. Тяжелая судьба постигла даже эстетическую теорию Аристотеля. В результате усиленной деятельности реакционеров материалистические элементы в теории Аристотеля выхолены, а учение его истолковано в духе натуралистического подражания действительности в сочетании с примесью откровенного субъективизма. Подвергаются критике и пересмотру даже идеалистические теории прошлого. Кантовская теория, например, тщательно очищается от малейших намеков на «примеси материи».

Как острое разрушающее оружие используется ревизионизм. Именно в эстетике буржуазная сущность ревизионизма обнаружилась особенно ярко. Прикрываясь марксистской фразеологией, современные ревизионисты по существу пытаются опровергнуть, «пересмотреть» коренные положения марксистско-ленинской теории, в частности марксистско-ленинской эстетики. Ожесточенные нападки ведутся на учение Маркса и Ленина о партийности искусства, на принципы

марксистской теории и ее применение к художественному творчеству.

Ревизионисты пытаются отделить ленинизм от марксизма и доказать, что ленинизм чисто русское, национальное явление; пытаются ограничить значение ленинской эстетики рамками той исторической эпохи, когда эта теория была провозглашена, игнорируя тот факт, что в эстетической теории Ленина воплощен опыт развития мировой эстетической мысли. Цель этих нападок одна — умалить роль социалистической идеологии, дискредитировать, подорвать ее растущее влияние в современном мире. Противопоставляя партийность народности, ревизионисты отрицают необходимость и плодотворность партийного руководства искусством. Противопоставляя народ партии, они пытаются оторвать народ от партии, писателей — от партийного руководства и от народа. Под видом борьбы с «догматизмом», за якобы «творческое» развитие ленинских идей ревизионисты стремятся совершить подкоп под основополагающие принципы ленинизма.

Борьба эта ведется порой открыто, порой же ревизионисты маскируют свои оппортунистические взгляды в псевдокоммунистические одежды. Такие «теоретики» искусства на словах сохраняют приверженность принципам материалистической эстетики, а на деле лишают их всякого реального исторического и классового содержания. К числу таких псевдомарксистов, а по существу ярых ревизионистов принадлежит, например, французский искусствовед Лефевр, книги которого недавно подверглись серьезной и заслуженной критике советских и прогрессивных зарубежных теоретиков искусства.

За цаскоками на советскую литературу и искусство скрывается страстное желание идеологов империализма доказать, что социалистическая система в целом мешает художественному творчеству, делает художника бесплодным. В борьбе против марксизма-ленинизма капиталистическая реакция использует ревизионизм как **свое верное** оружие.

Ведя ожесточенную борьбу против реалистического искусства, ревизионисты всячески пропагандируют реакционные традиции и декадентские течения в национальных искусствах. Они либо подменяют реализм натурализмом, либо пытаются стереть грань между реализмом и враждебными реализму художественными течениями. Так, например, истинной национальной формой реализма в Германии объявляется экспрессионизм; в объемистом реакционном труде Томаса Мунро «На пути к научной эстетике» (Нью-Йорк, 1956) ни разу не появляется даже слово «реализм», не говоря уже о социалистическом реализме, существование которого Т. Мунро в своей книге полностью игнорирует. А между тем именно Т. Мунро, издатель американского реакционного «Журнала эстетики и критики искусств», очень хорошо известно место и значение

социалистического реализма в современном искусстве: на страницах своего журнала Т. Мурро годами ведет с социалистическим реализмом ожесточенную борьбу, то заявляя, что он умер еще в 20-х годах, то проклиная и его и достижения советского искусства, завоевывающего все больший успех и признание в мире. И чем больше достижения социалистического искусства, тем отчаяннее, ожесточеннее и нелепее становятся нападки реакции на его основной метод — метод социалистического реализма. Растущий интерес к советскому искусству, успех советских фильмов, балета, музыки, советских театральных спектаклей в странах капитализма заставляют буржуазных теоретиков вновь и вновь возвращаться к неоднократно отвергнутому ими социалистическому реализму, идти на любые формы фальсификации и провокации, чтобы доказать его «пагубное влияние» на искусство, в надежде удержать художников своих стран от раскрытия средствами искусства противоречий капиталистического общества.

Задачи, стоящие перед современным передовым искусством, четко определили характер и содержание опубликованных за последние годы прогрессивных работ по эстетике. В этих книгах, небольших по объему и скромно изданных, наиболее подробно и полно рассматриваются четыре проблемы эстетики, имеющие большое значение для практических работников прогрессивного искусства и необходимые для правильного понимания и восприятия искусства широкими народными массами: 1) соотношение искусства и действительности, 2) содержание и форма в искусстве, 3) свобода творчества, 4) искусство и народ.

Авторы прогрессивных трудов иногда в прямой форме, а иногда самой постановкой и разрешением основных проблем, критикой и оценкой творчества отдельных деятелей современного искусства разоблачают исходные положения реакционного искусствоведения и эстетики. Острота происходящей в капиталистическом мире борьбы двух культур заставляет прогрессивных авторов уделять наибольшее внимание важнейшим разделам этого предмета.

Наиболее последовательно и тщательно раскрывается в этих книгах вопрос о соотношении искусства и действительности. Он включает в себя не только рассмотрение отражения или воспроизведения художественными средствами реально существующего мира, но и определение места искусства в обществе, социальных корней и функций искусства, его познавательной роли и активного, преобразующего характера.

Авторы этих книг подчеркивают, что действительность является основой содержания искусства, конкретного художественного произведения. Полемицируя со сторонниками широко распространенных антиреалистических теорий — натурализма, фотографического реализма и др., рассматривающих

искусство как рабское копирование отдельных сторон действительности, лишенное обобщений, авторы прогрессивных работ доказывают, что настоящее реалистическое художественное произведение не копирует, а воспроизводит действительность. Они считают, что ценность его не во внешнем сходстве с отдельными сторонами действительности, а в показе значительнейших процессов и изменений, происходящих в реальной жизни.

Натурализм в искусстве видит только явления и не видит процесса их изменений. Он как бы останавливает действительность и тем самым лишает ее жизни, убивает ее. Он собирает детали, но теряет из виду целое, за деревьями не видит леса. Почерпнутый из окружающей действительности материал перерабатывается художником в процессе творчества. «Значение произведения искусства измеряется скорее силой его воздействия, чем точностью воспроизведения избранного образца», — пишет С. Финкельштейн.

Реалистическое искусство близко и понятно всем народам мира. «В искусстве есть лишь один международный язык, понятный всем людям земли, язык, не нуждающийся в переводе, — реализм», — говорит Рокуэлл Кент. Именно эта связывающая народы сила реализма, страшная реакционерам, заставляет их с ожесточением бороться с реалистическим направлением искусства.

Справедливо называя реализм «полем боя современного искусства», прогрессивные авторы защищают его от нападков реакции и доказывают, что подлинное искусство может быть только реалистическим, что отстранение от действительности, отказ от изображения жизни неизбежно приводят к разложению искусства. Художник, отрицающий связь между искусством и жизнью, легко становится добычей реакции, а тот, кто эту связь принимает, признает и участвует в борьбе демократических сил, тот спасает талант от гибели. Не стараясь скрыть препятствий и трудностей, которые реакция ставит на пути творчества художника, авторы прогрессивных работ показывают, что масштаб, значение, ценность творчества каждого честного деятеля искусства сегодняшнего дня зависят в большой степени от его места в общественной жизни, от его позиции в вопросах эстетики.

Разоблачая лицемерные попытки реакционеров представить искусство как явление глубоко аполитичное, прогрессивная эстетика ставит своей целью доказать, что искусство не может существовать в безвоздушном пространстве, само по себе, в отрыве от социальной действительности, а напротив, является отражением этой социальной действительности.

В книгах этих теоретиков подчеркивается большое познавательное значение искусства. Художник рассматривается как «исследователь действительности», эстетическая эмоция —

как «волнение при открытии». «Искусство учит, и эти знания, поскольку они раскрывают действительность, становятся частью наших общих новых познаний» (С. Финкельштейн, «Искусство и общество»).

Вопрос о познавательном значении искусства тесно связывается с преобразующей ролью искусства. Искусство не только воспроизводит действительность, но и воздействует на нее, и именно это является основным назначением и целью искусства. Сила искусства — в его активном воздействии на волю и чувства людей. «Марсельеза» — пламенное выражение революционной воли французского народа, под звуки которой был в 1792 году взят народными массами королевский дворец Тюильри и которая почти 100 лет спустя помогала сплотить в едином порыве и вдохновляла французский народ на подвиг на баррикадах Парижской коммуны; популярная в Америке песня о народном герое Джоне Брауне, ставшая мощным и верным союзником в освободительной борьбе негров США, и многие другие произведения искусства разных времен и народов неоспоримо свидетельствуют о способности искусства непосредственно влиять на события действительной жизни. Высоко оценивая произведения такого рода, авторы прогрессивных работ подчеркивают, что если значительная часть произведений искусств и не побуждает аудиторию к немедленному действию, то от этого не уменьшается роль искусства в социальных преобразованиях вообще. Искусство формирует, обогащает духовный мир человека, помогает ему понять и правильно оценить явления окружающей его действительности; оно формирует сознание человека. Осознанно или неосознанно, искусство в классовом обществе непременно носит классовый характер. «Искусство влияет на социальную активность своим прямым воздействием на сознание через эмоции и идеи», — пишет Л. Харап в своей книге «Социальные корни искусства».

В зависимости от решения вопроса о соотношении искусства и действительности реакционные книги по эстетике делятся в основном на две группы. Часть авторов утверждает, что искусство не имеет и не должно иметь отношения к реально существующему миру. Этой далеко не новой точки зрения придерживается, например, американский доктор философии С. Лэнгер в своей работе «Чувство и форма» (Нью-Йорк, 1953). Она отмечает, что **«все формы в искусстве — абстрагированные формы: их содержание только кажущееся, чисто иллюзорное... Основная сущность искусства — качество без практического значения — абстрагирована от материального существования»**. Формы искусства, как формы целиком символические, лежат в ином измерении, нежели материальные объекты. «При создании произведения искусства нужно прежде всего отчуждать его от действительности, создать царство

иллюзий», в котором «произведение искусства явится чисто кажущимся, свободным от повседневности». Затем следует придать ему пластичность. Это достигается тем же способом — «разъединением его с практической жизнью, абстрагированием его, как чистого вымысла».

Те же мысли стремится внушить читателям Де Уитт Паркер («Принципы эстетики», Нью-Йорк, 1946), выражая их, правда, менее прямо и откровенно: «Каждое произведение искусства является компромиссом между реальностью и нереальностью, между верой и неверием... Искусство не пытается воспроизвести природу — оно выражает чувства, навеянные восприятием идеи соответствующего предмета». Однако все «компромиссы» исчезают, как только Де Уитт Паркер переходит от теоретических рассуждений к практическим советам художникам: «Поскольку целью искусства является выражение конкретного «состояния души», а не изображение обычных вещей, верность в изображении предметов вовсе не необходима для хорошей живописи и рисунка». И далее автор прямо призывает художников к искажению действительности в своих произведениях, к уходу от реализма: «Если художник хочет вызвать изображаемой сценой определенное чувство, он может достичь этого только отважным использованием остроты языка, красок и линий, даже если это потребует разрушения «реальных качеств» объекта. Создавая же реалистическую копию изображаемой сцены, он может возбудить и выразить только обычные, соответствующие ей эмоции». Ненависть автора к реализму не знает границ. Не рассчитывая на убедительность своей логической аргументации, Де Уитт Паркер прибегает к «эмоциональному» воздействию на художников, утверждая, например, что скульптура не должна быть сделана «слишком реалистично», ибо сходство ее с человеком может якобы заставить нас сперва принять ее за человека, а затем возбудить в нас отрицательное, совершенно неэстетическое чувство, «такое же, как к трупу».

К этой же группе авторов относится и французский писатель А. Мальро, утверждающий, что «наше искусство это создание мира, чуждого реальному и не являющегося его выражением»¹.

Другую группу составляют авторы, признающие наличие связи искусства с реальным миром, но искажающие характер этих связей. Так например, американский искусствовед Т. Грин в своей работе «Искусства и искусство критики» (Принстон, 1949) утверждает, что «в произведении искусства действительность интерпретируется и выражается особым способом», что «истинный артист никогда не рассматривает искус-

¹ Цит. по книге М. Недонселя. Введение в эстетику. Париж, 1953.

ство как уход от действительности в башню из слоновой кости», что искусство приобретает свое значение в процессе занятия художника тем, что люди «признают реальным». Однако Т. Грин спешит оговориться, что художника должны интересовать только «известные аспекты действительности», и рассматривать эти стороны действительности он должен «преимущественно с созерцательными целями». Искусство не должно «побуждать к активности» и «навязывать суждения», а главное, искусство должно быть в стороне от «какой-либо формы пропаганды».

Отрицается ли в работах связь искусства с действительностью или робко признается наличие некоторой связи, авторы реакционных работ сходятся в одном: искусство — бездейственно, оно не может и не должно влиять на события действительного мира. «Художник приближается к действительности с намерениями «художественного наблюдения», которые легче всего объяснить, противопоставив его «активному участию и соучастию» (Т. Грин). Эмоции, возбуждаемые искусством, «поверхностны, не свойственны самой сущности, принадлежат к области воображения, а не действия». Особенно далека, по мнению Грина, от побуждения к активности музыка. Задачей этого вида искусства якобы является «самовыражение субъекта». Но «музыка делает больше, нежели выражает заключенное в нас невыразимое: она открывает нам доступ в сверхъестественный мир чувств. Музыка порождается в наших чувствах сверхчеловек». Создавая произведение искусства, «художник создает средство, при помощи которого человек может исповедоваться и излечить свою душу... Совершенство формы, глубокий покой и кругообразная законченность произведения искусства как бы предостерегают от стремления получить соответствующий жизненный опыт, который не будет иметь ни одного из этих качеств, а принесет только горе, разочарование и слезы», — утверждает Де Уитт Паркер.

Подоплека у подобного рода «теоретических» обоснований независимости художника от действительности, его якобы свободы от жизненного опыта очень проста. Идеологические слуги империализма, реакционные теоретики искусства, выполняя задание своих хозяев, пытаются развенчать искусство, как средство воспитания человека.

В работе итальянского ученого Л. Стефанини «Искусство и язык; искусство и личность; искусство и наука» превосходно сформулирована основная задача и цель всех современных реакционных работ, в которых рассматриваются вопросы эстетики: «Они пытаются втиснуть искусство в рамки философии, стремящейся разложить активность и индивидуальность во имя пассивного созерцания, которое должно расслабить беспокойную волю к жизни».

Содержание и форма в искусстве

Засилие формализма в современном буржуазном искусстве поставило на первый план вопрос о соотношении содержания и формы в искусстве. Борьба против формалистического направления, широко выразившаяся в последние годы в бойкоте зрителями реакционных кинофильмов и выставок формалистической живописи и скульптуры, в провале постановок реакционных пьес, заставила идеологов буржуазного искусства усилить пропаганду формализма, еще откровеннее выступить против реалистического направления в искусстве.

Теоретики реакционного искусства отрывают форму от содержания и стремятся доказать, что только форма составляет художественную ценность произведения. Отрыв формы от содержания происходит уже при раскрытии понятия «искусство». Так, например, та же С. Лэнгер, игнорируя реальное содержание произведения, определяет искусство как «создание форм, символизирующих человеческие чувства» («Чувство и форма»). Теоретики реакционного искусства единодушно стремятся утвердить примат формы над содержанием. «Чисто художественные достоинства произведений искусства, — пишет Т. Грин в уже упоминавшейся книге «Искусства и искусство критики», — определяются не тем, что оно выражает, а тем, как оно выражает; не выраженным в нем содержанием, а выразительностью формы». Некоторые искусствоведы пытаются вообще подменить содержание формой, утверждая, что сама форма является главным содержанием искусства, что художественные качества произведения определяются исключительно художественностью формы и что «эстетический факт представляет собой, таким образом, форму и только форму».

Закрепившись на этих исходных позициях формализма, реакционные теоретики искусства идут дальше и приходят к полному отрицанию всякого содержания в искусстве. Путь им проложил еще в начале XX века Бенедетто Кроче, писавший в своей в настоящее время широко цитируемой работе «Эстетика как наука о выражении» следующее: «Художникам, которым недостает формы, недостает всего, так как недостает себя самих. Поэтическая материя живет в душе каждого человека; только выражение, то есть форма, делает поэтом. И вот тут-то оказывается правильным утверждение, которое отнимает у искусства всякое содержание, понимая под содержанием именно интеллектуальное понятие. В этом смысле, когда содержание приравнивается к «понятию», будет глубоко правильно не только утверждение, что искусство не заключается в содержании, но и утверждение, что оно не имеет содержания».

Однако следовать за Кроче по пути полного отрицания

содержания в искусстве многие современные реакционные искусствоведы не отваживаются. Они предпочитают стать на путь компромисса: они признают наличие некоторого содержания, но содержания, совершенно не связанного ни с формой художественного произведения, ни с реальной действительностью. Содержание как бы «вкладывается» в заранее созданную форму.

Де Уитт Паркер, например, пишет, что, «выражая себя, художник создает форму, в которую могут быть влиты и из нее изъяты любые сходные явления». А явления эти, «вкладываемые в форму, черпаются не из реальной окружающей художника жизни, а являются плодом фантазии художника». По словам Паркера, «из наших собственных умов исходят идеи и чувства, которые составляют содержание произведения искусства» («Принципы эстетики»).

Паркеру вторит Грин: он стремится подчеркнуть, что содержание должно быть далеко от насущных вопросов действительности. Он определяет содержание произведения искусства как «интерпретирующее (объясняющее) выражение различных типов осязаемых и духовных общечеловеческих проблем и интерпретирующее изображение различных видов комплексов человеческих и нечеловеческих индивидуумов». Примерно ту же концепцию, но менее замысловато выраженную, проповедует английский искусствовед Б. Хейл: «Под содержанием» я понимаю бесчисленные настроения, которые выражают произведения искусства» («Новые течения в эстетике и художественной практике», 1943).

Все эти «настроения», «осязаемые и неосязаемые», и проблемы, составляющие, или, вернее, долженствующие, по утверждению теоретиков реакционного искусства, составить содержание художественного произведения, не должны выражать жизненной правды, а должны помочь художнику подальше уйти от нее. И чем дальше художник уходит от правды и значительных жизненных проблем, тем якобы выше художественные качества создаваемого им произведения. «Художественные достоинства произведений искусства, — пишет Т. Грин, — определяются тем, насколько художнику удалось выразить в произведении то, что он желал выразить, независимо от правды и значительности выраженного им содержания».

Правда и правдивость в произведениях искусства, по мнению реакционных теоретиков, не обязательны. Более того, само существование правды в общепринятом смысле соответствия произведения искусства отражаемой в нем действительности либо полностью отрицается, либо правда подменяется другими понятиями. Так, например, Б. Хейл приводит в своей цитированной выше книге следующее утверждение: «Правда в произведении искусства — это искренность. Пусть человек

выражает то, что он действительно имеет в виду... и это всё, что разум велит нам требовать».

Подобное толкование правды открывает широчайшие возможности любому виду разложения в искусстве.

Марксистско-ленинская эстетика считает, что, подлинно реалистическое искусство должно изображать жизненные явления правдиво, в типических образах, показывать существенные стороны жизни. Такое правдивое изображение действительности помогает людям понимать окружающий мир, делает искусство мощным средством воспитания.

Велик страх теоретиков-реакционеров перед неумолимой действительностью, настоящей правдой и художником-реалистом, проповедником этой правды. Совершенно бездоказательно в реакционных трудах объявляется, что всякая попытка художника объяснить факты средствами искусства, активно воздействовать на аудиторию приводит якобы к гибели художника и искусства. «В той же мере, в какой художник берет на себя роль пророка, моралиста или проповедника, он теряет свое призвание художника и лишается способности художественного проникновения как такового» (Т. Грин).

Авторы реакционных работ стремятся убедить читателей, что содержание настоящего художественного произведения якобы не может и не должно иметь отношения к действительности.

Единственным правомерным содержанием произведений искусств признаются эмоции, но эмоции какого-то особого, созерцательного рода, которые «принадлежат поверхности, а не внутреннему содержанию, воображению, а не действию» (Т. Грин).

В поисках путей отвлечения художников и зрителей от насущных вопросов действительности в капиталистических странах за последние десятилетия был создан ряд «школ», обычно называемых школами «формалистического» или «модернистского» направления. Ничего нового в искусство эти «школы» не внесли: в них развивается и доводится до абсурда декадентское направление искусства конца XIX и начала XX века.

Прикрываясь идеями «невмешательства» в жизнь, модернистское искусство проповедует отказ от борьбы за прогресс, затушевывает противоречия внутри империалистического общества, борется против материалистической философии и реализма в искусстве.

Современное реакционное буржуазное искусство опирается на субъективно-идеалистическое направление в философии, отрицающее реальность и познаваемость объективного мира. Единственной реальностью провозглашается субъективный мир художника, в произведениях искусства произвольно искажается и уродуется действительность. Теоретики реакционно-

го искусства и художники-модернисты отрицают наличие объективного содержания в художественной форме, что приводит к разложению художественного образа, а следовательно, и самого искусства.

«Школы» и «школки» модернистов при своем возникновении выдвигали разные лозунги, обычно громкие и крикливые, создавали видимость различных путей развития. Но все они заходили в тупик. Современное реакционное искусство, лишенное каких-либо идеалов и перспектив развития, непонятно, чуждо и враждебно народу, не пользуется популярностью у широких слоев зрителей. Неприятие, а временами открытый бойкот формалистического искусства со стороны народа заставил идеологов реакции обратить в последнее время особое внимание на теорию модернистского искусства, попытаться дать анализ истории модернистских школ.

В своей изданной в 1957 году объемистой работе «Значение и цели искусства и создание жизни» американский искусствовед Артур Хоуэлл, например, дает пессимистический анализ бесславного пути, пройденного кубизмом и сюрреализмом. Исходные позиции кубизма вполне соответствуют реакционным вкусам Хоуэлла. С восторгом приводит он слова одного из основателей группы кубистов — Джина Мицингера, заявившего, что художественное творчество—это «искусство возбуждать воображение средствами цветных форм» и что единственное требование, предъявляемое к картине, это чтобы «она была хорошо сделана, чтобы была полная гармония между ее частями и целым и примененными средствами». Однако Хоуэлл не может отрицать, что уже первые шаги кубизма показали, что под это новое направление невозможно подвести даже подобия теории. Уже в 1920 году один из ранних кубистов, Альберт Глейзис, вынужден был признать, что даже при формировании этого движения «сами художники, несмотря на все усилия объяснить свои эксперименты рациональным путем, не могли... установить каких-либо твердых правил или стройной системы. Большей частью это было стремление к более прочным конструкциям, неопределенный импульс в направлении различных соотношений форм...». Даже поклонники нового движения признавали, что новые «произведения искусства» лишены содержания и «духовно пусты». Результаты оказались неудовлетворительны: ничего не выражавшие произведения искусства не могли на продолжительное время привлечь к себе внимание зрителей. Но возвращение к реализму не устраивало идеологов реакции. Возникло новое направление, широко пропагандировавшееся реакционной прессой,— сюрреализм.

«Сюрреализм, — объясняет Хоуэлл, — как показывает само слово, обозначает нечто лежащее над или за реализмом и, как каждая духовная форма, находится над миром

реальности. Сюрреализм должен был быть автономным духовным миром, соответствующе выраженным миром форм». В задачи сюрреализма первоначально входило создание произведений искусств, имеющих хоть какое-нибудь содержание, будь то «сопоставление предметов, в реальном мире между собой не связанных». В результате, печально констатирует Хоуэлл, у нас появились картины, изображающие гробы, висящие на телеграфных проводах... Сюрреалисты заявили, что традиции больше не имеют значения. «Каждое произведение искусства само себе закон». Движение сюрреализма «вдохновлялось» идеями Фрейда: подсознательные желания, подавляемые инстинкты и тому подобная мистическая чепуха стала находить произвольное воплощение в «картинах» художников, в кинофильмах и других «произведениях» сюрреалистов и быстро породила полнейший хаос в искусстве. Не только отсутствие какого-либо осмысленного содержания, но и полное разрушение формы художественного произведения — таковы основные черты сюрреалистического направления в реакционном искусстве.

«Школы» и направления модернистского искусства, не смотря на внешнюю пестроту приемов и манер, пользуются одним общим художественным методом — формализмом, неизменно приводящим к отрыву художественного произведения от реальной действительности, отрыву формы от содержания и разрушению художественной формы произведения, то есть к фактическому уничтожению искусства.

В прогрессивных работах по эстетике разоблачаются смысл и цели формализма, его глубоко реакционный характер.

Формализм — враг художественной формы. Форма произведения искусства не имеет ничего общего с тем представлением о ней, которое навязывает формализм. Форма так же реальна, как и содержание, с которым она должна слиться в одно неразрывное целое. Именно это обстоятельство подчеркивает в своей книге «Искусство и общество» Финкельстайн: «Форма в искусстве это не чистая литейная форма, которую художник может наполнить своим опытом. Это и не техника или композиция, которые могут быть выучены в школе и решат для художника все проблемы создания произведения искусства... Форма в искусстве состоит из живых образцов художественного языка, из органических рисунков, которые воплощают в себе социальные мысли художника».

В прогрессивных работах проблема художественной формы рассматривается как проблема социальная, независимо от того, сознает ли это сам художник или нет. Так, Л. Харап в своей книге «Социальные корни искусства», анализируя место и значение формы художественного произведения и обязательных элементов, из которых она складывается, отмечает, что

«фактическое сочетание этих элементов в художественных формах определяется социальными силами, находящимися за пределами самих художественных методов. Это значит, другими словами, что развитие формы определяется художником, как существом целиком социальным, что художник работает всем умом, а не специальными техническими отделениями его. Сознание художника является частью сознания его времени, и формы, которыми он оперирует, являются также выражением сознания его времени».

Попытка отделить форму от содержания разрушительна для искусства. Форма не противоположна содержанию. Мысли о людях, их отношениях в обществе, об исторических и политических формах, которые эти отношения принимают, являются жизненной необходимостью для искусства.

В единстве содержания и формы содержание первично. Содержание определяет форму, «обуславливает» ее. Разрыв между формой и содержанием, их расхождение порождает слабые, художественно неполноценные произведения искусства. В удачном, волнующем, прекрасном произведении искусства всегда налицо единство формы и содержания.

Л. Харап совершенно справедливо замечает, что величие искусства определяется глубиной проникновения в дух времени и способностью освещать проблемы различнейших периодов и обществ.

Единство формы и содержания — один из наиболее сложных вопросов теории реализма. В решении этого вопроса таится опасность впасть в вульгаризацию, так как некоторые теоретические работы исходят из совершенно неверного тезиса, что содержание автоматически определяет форму. Без сомнения, художественное произведение немыслимо без определенной степени технического мастерства, но техническое мастерство — еще не искусство, и одним техническим мастерством нельзя создать художественного произведения. И в то же время не подлежит сомнению, что художественное произведение немыслимо без определенной степени технического мастерства, но техника, так же как и понимание действительности, может находиться на разных уровнях. И тех, кому в наивысшей степени присущи оба эти качества, мы называем гениями.

Авторы прогрессивных работ по эстетике предупреждают художников от схематизма. Тот факт, что искусство стремится выразить общественные отношения, может повлечь за собой некоторое пренебрежение к изображению жизни отдельных людей, к их психологии. То положение, что искусство должно служить борьбе пролетариата и строительству социализма, не всегда сопровождалось требованием высокой художественности формы воплощения. Сознательной целью современных художников-реалистов является достижение единства политиче-

ской действительности и собственно эстетической эмоциональности.

Каковы же функции критики и эстетики? Прежде всего и главным образом. помогать художникам идти в ногу с жизнью, не отставать от нее. Теоретическое познание получает, таким образом, более высокую, чем прежде, функцию — преобразование и обновление «эстетического сознания».

Свобода творчества

Буржуазная эстетика с необыкновенным рвением доказывает, что только в буржуазном мире художник творит свободно и независимо. Но невозможно доказать, что существует свобода творчества в стране, где не смог работать гениальный актер Чарли Чаплин, где за воплощение в кинофильмах передовых идей — сажают в тюрьму. Однако факты не останавливают реакционных теоретиков искусства. Много десятков страниц их трудов посвящено вопросу о свободе творчества деятелей искусства в капиталистических странах.

Прежде всего они стремятся запутать само понятие творческого процесса. Так, американский искусствовед Э. Мунд определяет творческий процесс как попытку постичь при помощи символов «реальное, находящееся за реальным» («Искусство, форма, цивилизация», Лос Анжелос, 1952). Еще дальше идет в описании процесса художественного творчества его коллега Э. Фостер: художник, по его словам, как бы опускает ведро в свое подсознание и извлекает нечто находящееся обычно за пределами досягаемости. Способность создания из неоформленного содержания этого «ведра» произведения искусства Фостер называет даром творчества.

Целиком относит творчество к подсознанию и доктор философии Ч. Купер: «Калейдоскоп воображения странным образом связан с подсознанием. Мы не знаем достоверно, как оно действует, и не имеем контроля над ним» («Искусство и человечество», Нью-Йорк, 1952). Ч. Купер старается убедить своих читателей, что искусство не связано ни с передовыми идеями, ни с человеческими идеалами. Пытаясь связать творческий процесс с модным на Западе «комплексом неполноценности», Купер стремится доказать, что деятельность художника является выражением «глубоко спрятанных страхов», неудач и «подавляемых инстинктов». Так, например, этот доктор философии, исходя из своего ложного тезиса, пытается убедить нас, что якобы собственное безобразие Микеланджело побудило его создать произведения скульптуры идеальной красоты и будто бы только благодаря личным неудачам Шекспир смог создать глубокие и полные страсти образы.

Взгляд на творческий процесс как на выражение подсознательного является теоретической основой сюрреализма.

В книге «От кубизма к сюрреализму во французской литературе» доктор Леметр, подчеркнув, что «наши подавляемые мистические тенденции часто находят надежное убежище в глубинах подсознания», прямо заявляет, что «целью сюрреализма является освобождение от всех оков этих предположительно богатых и плодотворных возможностей нашего внутреннего бытия». Далее Леметр призывает дать художникам абсолютную свободу творчества и позволить им выполнить свою «миссию» с «блестящей полнотой». Однако даже сторонник этой точки зрения Э. Мунд признает, что успехи сюрреализма в создании «жизненных символов» невелики и что по существу творчество сюрреалистов свелось к «псевдопсихоанализу» и сексуальной тематике.

Слепым орудием рока стремится показать художника в своей книге «Эстетики» (Нью-Йорк, 1949) Дж. Фейблемен. Он пишет, что представление о художественном произведении, возникающее у художника, требует, чтобы он его воплотил, и если художник игнорирует это требование, то оно становится приказанием. Произведение в таких случаях является результатом подчинения художника силам, которые находятся за пределами его контроля. Далее Фейблемен заявляет, что художник якобы редко и вообще неотчетливо чувствует логику обстоятельств, с которыми он связан. В этом же пытается убедить читателя французский критик Р. Альбера в своей работе «Эстетика и мораль Жана Жироу» (Париж, 1957). Он пишет, что «художник создает не идеи, а картины. Он даже может не иметь осознанного представления о своей работе... Картина не предназначена для иллюстрации или защиты какой-либо идеи, она является произведением, зависящим только от самого себя».

Таким образом, теоретики реакционного искусства пытаются представить творческий процесс как нечто бессознательное, не связанное с разумом и мировоззрением художника, и уж во всяком случае никак не связанное с окружающей действительностью.

Воплощение этой реакционной теории на практике особенно наглядно проявилось в изобразительном искусстве. Анархический разгул субъективизма и извращенность фантазии, которые глава современного сюрреализма в области живописи Сальвадор Дали определил как право каждого художника «на собственное сумасшествие», привели к созданию невообразимо уродливых, чудовищно деформированных, рассчитанных на сенсацию шарлатанских полотен и скульптур, превозносимых реакционной критикой как замечательнейшие художественные произведения.

Не свободой творчества, а только большой, надломленной психологией художника порождаются такие произведения, как «Постоянство памяти» Сальвадора Дали — полотно, изобра-

жающее висящие на дереве и свешивающиеся с края какого-то прямоугольного предмета бесформенные, как бы растекающиеся часы; как «картина» М. Оппенгейма «Обросшие мехом чашка, блюдо и ложка», или цветные прямоугольники на белом фоне, неизвестно почему названные художником, специалистом по «геометрическим абстракциям» Мондрианом, «Буги-вуги на Бродвее».

В капиталистических странах доступ в музеи и на выставки реалистическим произведениям, как правило, закрыт. Так, например, на вопрос о причинах отсутствия в музее финского города Турку произведений современных финских художников-реалистов сотрудник музея ответил, что закупочная комиссия музея приобретает работы только художников-формалистов, а реалистические картины даже самым талантливым художникам выставлять негде.

Призывы к отказу от сознательного, разумного творчества не новы. Проповедуя теорию «искусства для искусства», тот же Б. Кроче еще в начале XX века отрицал для художников право и способность выбора содержания своего произведения. Он утверждал, что художник создает произведение бессознательно и не может контролировать себя в процессе творчества: «...истинный артист чувствует себя беременным своей темой и не знает, каким образом это произошло, чувствует приближение разрешения, и не в силах хотеть или не хотеть его». Такое якобы произвольное, бесконтрольное, бессознательное создание произведения теоретики реакционного искусства пытаются выдать за свободу творчества художника. Однако все эти теоретические вымыслы опровергаются практикой современного буржуазного искусства.

Для того чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться с положением и характером деятельности работников Голливуда — цитадели киноискусства США, стяжавшей себе печальную славу неиссякаемого источника реакционнейших в мире, человеконенавистнических кинофильмов. На службе хозяев голливудских кинофирм состоит много тысяч работников искусства. Большую часть этих работников с кинофирмами связывают семилетние контракты, которые могут быть свободно расторгнуты фирмами, но если «свободный» деятель американского киноискусства сам захочет расторгнуть контракт, он должен платить крупнейшую неустойку.

Сценарист Голливуда лишен права выбора содержания создаваемого им произведения, но в несколько ином смысле, чем это утверждал в отношении художников Б. Кроче. К созданию сценария на заданную руководством фирмы тему (в данном случае хозяева студии и есть те «непреодолимые силы, действующие на художника извне») привлекаются обычно последовательно несколько сценаристов, которые делают в рукописи поправки и изменения согласно указаниям

директора, без ведома первого автора сценария. При отказе сценариста писать сценарий по предлагаемой книге или на предлагаемую тему ему немедленно прекращают платить, а по условиям контракта он не имеет права брать работу в других студиях. При повторном отказе руководство студии обычно расторгает контракт, заклеив непокорного писателя кличкой «трудный», преграждающей ему путь в другие студии Голливуда.

Режиссер фильма обязан вести съемку по любому предложенному ему сценарию, даже если считает материал непригодным для съемок. По свидетельству профессора Г. Паудермэкер («Голливуд, фабрика грез», Бостон, 1951), значительная часть голливудских режиссеров приступает к съемкам не только не продумав содержания картины, но даже не прочитав полностью сценария. В процессе съемок они следят только, чтобы актеры не сталкивались друг с другом. Большинство режиссеров Голливуда носит за это кличку «распорядители уличного движения». В тех редких случаях, когда режиссер действительно творчески работал над созданием фильма, директор-исполнитель может вырезать и поменять сцены в процессе монтажа так, что теряется смысл, который режиссер стремился вложить в картину.

Г. Паудермэкер особо отмечает тяжелое положение американских киноактеров. Актеры, экономии ради, нанимаются обычно на время съемок не всего фильма, а только той части картины, в которой они заняты. Часто актеры не знают друг друга, не знают содержания сценария, даже не знают иногда названия картины. Режиссер говорит им, что они должны сделать и сказать. Исполнители главных ролей — «звезды» — как правило, не вникают в характер героя, которого они должны изображать, не делают попыток перевоплощаться. Полагаясь на умелую киносъемку, они ищут популярности, показывая себя в наиболее выигрышных позах. «Одна актриса становится знаменитостью благодаря своим красивым ногам которые главным образом и снимают во всех кинофильмах с ее участием, другая — благодаря бюсту, третья — из-за низкого чувственного голоса», — с горечью констатирует Г. Паудермэкер. Отсутствие элементарной свободы творчества, подавление актерской индивидуальности, стремление подделаться под специфический тип американской «рекламной красоты» привели к такой стандартизации «звезд», что если перенести кадры, на которых снята «звезда», из одного фильма в другой, то не возникнет заметной разницы.

Бесправие творческих работников Голливуда настолько разительно, что, несмотря на их материальную обеспеченность, даже буржуазная пресса, описывая, например, роскошные виллы деятелей Голливуда, называет их «самым прекрасным в мире кварталом рабов».

«Только одна известность плоха — это отсутствие известности» — таков девиз знаменитостей Голливуда. При каждой голливудской «звезде» состоит специальный агент, в обязанности которого входит всемерное усиление любыми средствами популярности «звезды».

Совершенно не творческий характер носит кинопресса США. Зато журналы подробно информируют читателей о личной жизни «звезд», о помолвках, изменах и скандальных разводах. Так, например, в статье, посвященной кинозвезде Ким, сообщается, что она не умывается водой, предпочитая употребление жидкого крема, спит на односпальной кровати, в пижаме из красной фланели, каждое воскресенье ходит в церковь. Только из последней фразы этой длинной статьи мы узнаем, что Ким снимается в кинофильме «Я хочу быть актрисой», и автор тут же стремится заверить читателей, что такая миловидная девка (перевод дословный) может не сомневаться в успехе. В том же номере журнала помещена статья об актере Диине, подробно осведомляющая читателей о трех неудачных браках этой кинозвезды.

Справедливость требует заметить, что критика не всегда обходит молчанием вопросы творчества современных деятелей искусства. Так, на страницах реакционных театральных журналов США критики не раз предупреждали драматурга Э. Райса, что ему плохо придется, если он не прекратит касаться вопросов социальной жизни Соединенных Штатов. Реакционная пресса активно поддерживает возмутительные действия комиссии по расследованию так называемой антиамериканской деятельности. В 1948 году на страницах американской прессы появилось любопытное сообщение, что четыре руководителя «Актерского театра-лаборатории» привлечены к ответственности за принадлежность к «коммунистическому блоку», выразившуюся в постановке двух пьес «какого-то русского по имени Антон Чехов». Об отсутствии элементарной свободы, о нападках и зависимости актеров от предпринимателей говорит и крупнейший мастер современного искусства Чарли Чаплин: «Свыше тридцати лет я постоянно жил точно в аквариуме для золотых рыбок. Вся моя жизнь была на виду, на меня со всех сторон оказывали давление». Такова фактическая «свобода творчества» в капиталистических странах.



В прогрессивных трудах по эстетике раскрывается истинный смысл ратований реакционных теоретиков искусства за «плодотворность бессознательности». В них доказывается, что мнимая бессознательность современных реакционных деятелей искусства является притворством и комедией. Эта бес-

сознательность совпадает с сознательной недобросовестностью.

Создание произведений искусства всегда было одной из функций общества, совершенно справедливо отмечает С. Финкельштайн.

Чтобы понимать искусство, нужно понимать идеи, свойственные каждой эпохе. А для этого мы должны знать, как производились в то время необходимые для человека блага, каковы были производительные силы, организация общественной жизни, производственные отношения, разделение общества на классы и те исторические проблемы, которые приходилось решать.

Произведения искусства создаются отдельными художниками, но само искусство — часть общественной жизни.

Автор работы «Марксизм и современное искусство» Ф. Клингендер пишет, что художник наследует определенное мировоззрение, соответствующее фактическим взглядам класса, в котором он родился; если взгляды художника соответствуют интересам его класса, он будет, как правило, совершенно удовлетворен этим мировоззрением и будет выражать его в своих произведениях. Но при известных обстоятельствах он может занять позицию, противоположную интересам собственного класса, а временами он и должен поступить так, если хочет остаться настоящим художником. Поэтому сознание не является автоматическим рефлексом изолированно рассматриваемого индивидуума; оно является отражением в его уме, а соответственно и в его художественных произведениях, всей суммы социальных отношений.

Этой же точки зрения придерживается Л. Харап: сознание художника определяется социальной жизнью, из которой он исходит в своем творчестве. «Именно потому, что все искусства в каждый данный момент коренятся в одной и той же социальной действительности, они имеют известную общность, общие исходные позиции, общие стилистические границы и тенденции, которые возникают из общего для них состояния сознания». Л. Харап считает основной ошибкой эстетов их предположение, что художник может жить как обособленное существо, и приводит убедительный пример подчиненного положения и тяжелой зависимости деятелей буржуазного искусства: «Голливуд покупает лучшие артистические таланты в области музыки, литературы, театра, живописи и фотографии за сказочные цены, а затем диктует им до мельчайших подробностей характер их работы» («Социальные корни искусства»).

Художник свободен, когда творит сознательно, когда он обладает свободой выбора фактов материальной и социальной природы. Но слово «свобода» следует понимать не абстракт-

но, а конкретно. Художник не может одной своей «свободой» отменить условия и границы своего времени и своего класса.

Прав С. Финкельштейн, утверждая, что искусство тем свободнее, чем больше художник черпает из жизни. Чистая игра линиями, красками, узорами — не свобода, а ограничение фантазии. Жизнь и народ могут дать гораздо больше вдохновения, если художник наделен талантом и может свободно выразить это вдохновение средствами своего искусства. Сами произведения искусства свидетельствуют о том, что наибольшей силой отличается творчество именно тех мастеров, которые установили наиболее полный контакт с жизнью и народом.

Вопрос участия деятелей искусства в борьбе, их отношение к судьбе, интересам и чаяниям своего народа является одним из основных и самых острых вопросов современной эстетики капиталистических стран.

Художник прежде всего должен быть гражданином, он должен нераздельно принадлежать своему народу. «Писатель, который борется голосом, но не пером; артист, который отдает борьбе свое имя, но не грудь; ученый, который борется за свои гражданские права, а не за свою науку, борются только одной рукой, другой они объективно помогают врагу» (В. Дж. Джером. «Берись за оружие культуры!»).

В этой борьбе не может быть нейтральных — художник, переставший быть гражданином, неизбежно перестает быть художником.

Пламенный борец за мир и свободу Поль Робсон беспощадно срывает маску с деятелей искусства, пытающихся под личиной «аполитичности» скрыть свое истинное реакционное лицо: «Артист, который утверждает, что не имеет убеждений... занимает определенную позицию, потому что при нажиме неминуемо выступит в защиту любых проявлений реакции». Робсон призывает всех деятелей искусства осознать это, а также понять, что только в тесной связи с народом могут быть созданы великие произведения искусства.

Если художник борется за счастье своего народа, если он живет интересами своего народа, его думами и чаяниями, то его произведения отвечают интересам народа: «Такой художник избирает путь служения народу свободно, без принуждения, по собственному убеждению и призванию, по велению души и сердца», — эти слова Н. С. Хрущева, сказанные в адрес деятелей советского искусства, в полной мере относятся и к представителям зарубежного прогрессивного искусства.

Прогрессивные теоретики искусства единодушно приходят к выводу, что будущее принадлежит искусству, тесно связанному с жизнью, целеустремленному, направленному на преобразование и совершенствование действительности, создаваемому художниками свободно и сознательно.

Искусство и народ

Прогрессивное национальное искусство — это огромная сила в руках народа, это действенное оружие, направленное против эксплуататоров и поджигателей войны. Признать существование и право на существование национального искусства — это значит признать право народа на самобытное искусство, отвечающее его запросам и интересам, понятное и ценное им.

Развивать прогрессивное национальное искусство — это значит способствовать сплочению народа в борьбе за свои интересы, это значит закалять дух, поднимать сознательность и общий культурный уровень народных масс данной страны. Уничтожить национальное искусство — это значит лишить народ в значительной степени возможности выражать свои чаяния и идеалы, убить его волю, подчинить народ произволу угнетателей.

Вопрос о национальном искусстве, о соотношении искусства и народных масс является не только одним из основных и самых острых вопросов эстетики — он далеко выходит за границы науки и становится актуальной проблемой политической борьбы в капиталистических странах.

Приблизить, сомкнуть искусство с интересами народа, помочь средствами искусства в борьбе масс, сделать прогрессивное искусство неотъемлемой частью этой борьбы — таковы благородные задачи, стоящие перед всеми честными художниками и теоретиками искусства стран капитализма.

Не дать прогрессивным художникам творить, любыми средствами уничтожить прогрессивное национальное искусство, подменить его космополитическим фальшивым и продажным «искусством» формализма, враждебным интересам народов, угнетающим и разлагающим психику человека, поставить искусство на службу реакции — таковы задачи идеологов империализма.

Широко используя предоставляемую ему реакционными организациями трибуну, современный испанский теоретик искусства и философ Ортега-и-Гассет в своих обширных докладах и книгах, переведенных на многие иностранные языки, шаг за шагом пытается отнять у народов Европы право на свое, национальное искусство, порочит достижения искусства прошлого.

Выходя за пределы эстетики, он прежде всего расправляется с самим понятием «нация». Ортега-и-Гассет утверждает, что европейские нации якобы сложились только в XVII веке, с единственной целью экспансии и завоевания своих соседей. Понятию «нации» он противопоставляет «европейское культурное сознание», которое, по его мнению, возникло ранее, чем сформировались сами нации, и породило многовековую европейскую

культуру, лишенную, по его утверждению, каких бы то ни было национальных черт. Подготовив себе, таким образом, плацдарм для космополитических выкладок, Ортега-и-Гассет заявляет далее, что две последние мировые войны якобы покончили с «внешне направленным национализмом» и нации теперь вступили в новую фазу «замкнутого национализма», характерного будто бы тем, что «ни одна европейская нация не стремится сегодня к экспансии и господству» («Европейская культура и европейские народы», Штутгарт, 1954). При этом автор отмечает значительное ухудшение во взаимоотношениях народов и скорбит по поводу того, что якобы «сегодня ни один народ не восхищается другим народом, наоборот, порицает каждую особенность другого народа, начиная от манеры двигаться и кончая образом писания и мышления». Ортега-и-Гассет приходит к абсурдному выводу, что помехой для процветания народов и культуры является устаревшее и изжившее себя понятие нации. Нации не имеют будущего, утверждает он: «Понятие нации, которое до сих пор прищипывало, превратилось в задерживающую, тормозящую узду».

Почему существование наций и национальных культур мешает, становится очевидным, как только Ортега-и-Гассет переходит к вопросу о взаимоотношениях народов Европы с Соединенными Штатами. При этом он цитирует американский журнал «Лайф», поместивший статью канадского журналиста под выразительным заголовком «Опасная роскошь для европейцев: ненависть к Америке». Ортега-и-Гассет пытается смягчить гнев автора статьи, проявляемый по поводу ненависти европейских народов к американской агрессии и протеста народов Европы против навязывания им «американского образа жизни», американской растленной реакционной культуры. Ортега-и-Гассет стремится унижить народы Европы, характеризуя их активный протест против американского вмешательства во внутреннюю жизнь их стран как бессилие и неспособность воспринять что-либо извне, как тупую ограниченность и замкнутость людей, потерявших всякую перспективу и утративших смысл жизни. Единственный способ «сохранения культуры в Европе» автор видит в подчинении народов Европы агрессии американцев, в создании на обломках национальных культур космополитической реакционной «культуры», экспортируемой США с целью установления своего господства в капиталистических странах Европы.

Ортега-и-Гассет и другие «творцы» аналогичных «эстетических» теорий выступают, таким образом, прямыми пропагандистами реакции и агрессии Соединенных Штатов Америки. Истинный смысл утверждений испанского «теоретика» разоблачает В. Дж. Джером в уже упоминавшейся нами книге «Берись за оружие культуры!»: «Так Уолл-стрит старается замаскировать свой шовинизм буржуазным космополитизмом, пользуясь

лозунгом об «устарелости наций», о необходимости «мировой нации», и пытается втянуть народы в американскую мировую империю. Их пропагандисты стремятся принизить, в целях разрушения, национальную гордость и национальную культуру других народов».

* * *

Большое место в прогрессивной национальной культуре занимает народное искусство. Значение вечно живого и развивающегося искусства, создаваемого народом, определяет в своей работе «Искусство и общество» С. Финкельштайн: «Народное искусство — это искусство, растущее и меняющееся, рождаемое в ответ на потребности народа самим народом. Это искусство глубоких человеческих ценностей, всегда актуальное, тонкое и выразительное по форме, всегда эмоциональное и реалистическое».

Идеологи реакции активно выступают против народного искусства. Одни прямо отрицают его, называя незрелым, бесформенным и варварским; другие пытаются оценивать его лишь как памятник далекого прошлого, приравнивают его к примитивам — смеси детскости и элементарности. Но все эти разновидности «критиков» сходятся в одном — они отказываются признать зрелость народного искусства, его прогрессивность, актуальность и чувство человеческого достоинства.

Искусство, говорят они, создается якобы только избранными и для избранных. Знание жизни, активное участие в ней является непреодолимой помехой для создания произведения искусства.

Искусство не должно служить интересам народа — таков основной тезис всех современных реакционных трудов по эстетике. Из этого тезиса исходил и Де Уитт Паркер, давая свое глубоко антинародное определение целей и задач современного искусства: «Есть одна цель, которой служат все произведения искусства — дать покой, «известное самопонимание» душе артиста и его товарищей. И неважно, какие социальные реформы и изменения должны быть совершены... сильны ли Объединенные Нации или существует мировое государство — не может быть покоя на земле без доброй воли, исходящей из покоя самой души. И то, что искусство помогает обрести этот покой, и есть, я считаю, всеобщее благо искусства».

Исходя из этого же тезиса, авторы реакционных работ по эстетике пытаются доказать, что народу искусство не нужно, и противопоставляют деятелей искусства простому народу: «Труженик пашет для него, готовит для него пищу, строит для него, придет для него, а что он дает взамен? Он пишет картины, создает статуи, пишет романы или поэмы, пьесы или сонаты, для наслаждения которыми труженик не имеет ни досуга, ни образования» (Де Уитт Паркер. «Принципы эстетики»). Вопреки

фактам и здравому смыслу теории реакционного искусства стремятся внушить своим читателям, что народ не понимает и никогда не сможет оценить истинных произведений искусства.

Теоретические выкладки идеологов реакции опровергает сама жизнь. Прогрессивное национальное искусство близко и понятно народу. Оно любимо не только своим народом — его высоко ценят все честные люди всего мира. Кто не знает и не любит негритянского певца-трибуна Поля Робсона, кто из видевших фильмы Чарли Чаплина не преклоняется перед гением великого артиста, посвятившего свою жизнь борьбе за человеческое достоинство и счастье человека?

Большое значение для развития прогрессивного направления искусства стран капитализма имеет советское искусство, самое идейное и демократическое в мире. Советское искусство вдохновляет прогрессивных художников на борьбу за интересы своих народов, указывает им пути этой борьбы. Об этом часто говорят сами зарубежные прогрессивные художники: деятели прогрессивной итальянской кинематографии неоднократно писали, что в творчестве своем следуют по пути, проложенному советскими кинорежиссерами. О высокой идейности советского искусства и его значении для творчества прогрессивных художников писал Рокуэлл Кент: «Я сознаю, что деятели искусства в Советском Союзе так же способны выражать свои идеи, как и деятели искусства в Америке. Однако они понимают, что, являясь членами великого общества, они должны в первую очередь думать о своем долге по отношению к согражданам. Все их помыслы — о своей стране и о жизни ее народа. Это находит свое выражение не только в реализме, характерном для их искусства, но и в очевидном намерении сделать искусство доступным для народа. Это — народное искусство».

Развитие национального прогрессивного искусства осуществляется с помощью и участием народа. Под лозунгом «Защищать кинематографию, существеннейшую часть нашей культуры, это значит защищать мир, нашу страну, нашу национальную независимость» была возобновлена работа французских прогрессивных киностудий. Киноработники совместно с кинозрителями объединились в «Комитет защиты французской кинематографии». Под настойчивым давлением общественности правительство было вынуждено ограничить прокат зарубежных (преимущественно американских) фильмов. В основу прогрессивных французских кинокартин легли факты борьбы французского народа за свои права, за мир, за национальную независимость. Так, сценарий фильма «Да здравствуют докеры!», посвященный показу борьбы французского народа против империалистической войны во Вьетнаме, был написан по материалам прогрессивных газет и обсуждался профсоюзом докеров. Докеры выделили для участия в

фильме «добровольных актеров». Источниками средств для создания прогрессивных фильмов явились общественная подписка и финансирование со стороны профсоюзов. Французский прогрессивный кинорежиссер Луи Дакэн рассказывал, что эта деятельность оказалась очень плодотворной для французской кинематографии: «Прошло то время, когда прогрессивные работники искусств вынужденно бездействовали, когда, пользуясь всеми привилегиями буржуазной «свободы творчества», они «свободно разгуливали по Большим бульварам и любовались рекламами американских фильмов... свободно разгуливали по пустым студиям, предаваясь в одиночестве воспоминаниям, порождаемым звуконепроницаемыми стенами; свободно вечером, у себя дома, перечитывали написанные сценарии и, глядя на потолок своей комнаты, представляли себе кадры из фильмов, которые они никогда не смогут снять» («Критик нувелль» № 36, май 1952 г.).

Рождение современного прогрессивного итальянского кино связано с осознанием народом своих сил в годы сопротивления, в годы национально-освободительного движения. Идеями гуманизма, глубоким уважением к человеческой личности, чувством солидарности проникнуты современные итальянские прогрессивные фильмы. Режиссеры и актеры итальянского кино ушли от кинопредпринимателей, вокруг них сконцентрировались не только все передовые киноработники Италии, они привлекли к участию в съемках и простой итальянский народ. В фильмах, созданных ими, показана Италия простых людей, но не одиноких, запуганных и забитых, а людей, объединяющихся в активных действиях, в борьбе. Фильмы эти полны сознания единства человека и народа, торжества человека, когда он находит свое место в коллективе, и в этом главная сила талантливых итальянских кинокартин.

В непосредственном общении театра с народом возникло в 1948 году в Италии движение «массового театра». В 1949 году на фестивале молодежи в Будапеште была показана постановка театра «48» со 150 участниками, посвященная нарастающему в стране национально-освободительному движению. В поставленном в том же году спектакле «Народ в борьбе», посвященном движению итальянского сопротивления, приняло участие 300 человек. Больше двух недель в переполненном громадном театре «Комунале» в Болонье шел с 500 участниками спектакль «По пути к свободе». 20 тысяч зрителей смотрели в 1950 году на стадионе в Модене спектакль массового театра «Завтра принадлежит молодежи» с 4 тысячами участников. Коллективы массовых театров возникли и во многих других городах Италии. Театр стал активной силой в демократической борьбе итальянского народа.

Драматическое искусство вышло за пределы пышных залов индийских театров. Актеры народных театров вынесли

свои спектакли на площади, на перекрестки дорог, в селения. С большим успехом шла в народной аудитории во время забастовки 1946 года пьеса «Дада», посвященная жизни рабочих Бомбея. 30 тысяч участников Всеиндийского крестьянского союза смотрели спектакль Пенджабского народного театра «Плотица», показавшего борьбу крестьян в 1946 году.

Искусство сомкнулось с действительностью в американском фильме «Соль земли», отразившем забастовку американских шахтеров. Несмотря на жестокие репрессии и угрозы правительства США, фильм, созданный объединенными усилиями прогрессивных актеров и шахтеров, увидел свет.

Еще в 1951 году французская прогрессивная газета «Леттр Франсез» писала: «С того момента, когда выбрана тема, затрагивающая интересы народа страны, составляющая часть истории его борьбы; с того момента, когда появляются на сцене созданные средствами искусства действующие лица, жизнь которых в прошлом и настоящем тесно связана с жизнью и национальными обычаями, преграда между сценой и зрительным залом исчезает». Современное прогрессивное искусство неразрывно связано с народом: оно выражает его интересы, вдохновляется его борьбой, создано с помощью и участием народа.

Народы не только поддерживают передовое национальное искусство; они активно борются с реакционной культурой, представляющей собой серьезную угрозу для всего человечества. Во Франции бойкотировали голливудский фильм «Роммель, лиса пустыни», прославляющий фашистского военного преступника. В Европе была сорвана демонстрация профашистского американского фильма «Оливер Твист». Народ окружил кинотеатры, в которых пытались демонстрировать этот фильм, вывешивались лозунги и плакаты: «Фашизм ведет к душегубкам! Не входи!», «Немецкий народ это понял слишком поздно! А ты?». Многие зрители, купившие заранее билеты, отказались идти, узнав о содержании привезенного для демонстрации фильма. Об отношении народов Европы к реакционным фильмам писала французская газета «Юмани-те»: «Среди зрителей установилась тенденция бойкота отвратительных голливудских фильмов, и она не прекращается, а развивается... фильмы вызывают отвращение у зрителей кино». Не помогают ни всемогущие доллары, ни реклама — американцам не удастся навязать свою реакционную идеологию европейским народам. «Весьма странно, что, доведя до совершенства технику рекламы в Соединенных Штатах, мы оказались так слабы за рубежом, — заявил руководитель одной из реакционных американских организаций. — Промышленники хвалятся, что с помощью рекламы они в состоянии сбывать холодильники эскимосам, а мы, идеологи, бесславно провалились со сбытом своей идеологии».



Перед народом каждой страны стоят свои задачи, лежат свои пути к достижению мира, свободы, равноправия и счастья. Прямая обязанность каждого честного художника и искусствоведа по мере своих сил и способностей помогать народу в достижении этих благородных целей.

Можно с полным правом сказать, что авторы прогрессивных трудов по эстетике, работающие в условиях капиталистической действительности, внесли за последние годы значительный вклад в развитие теории искусства.

50 коп.