

Ст. Товмасян

Против ревизионизма в эстетике

(И. Видмар в заколдованном кругу антимарксистских схем)

Международное коммунистическое движение нанесло за последнее время ряд сокрушительных ударов по ревизионизму. Разоблачены фальшивые измышления ренегатов марксизма о каком-то кризисе коммунизма. Коммунистические и рабочие партии ряда стран, очистив свои ряды от скверны ревизионизма, стали еще более сильными и жизнеспособными. Но, как подчеркивал Н. С. Хрущев в своем докладе XXI съезду партии, «ревизионизм не добит. Надо иметь в виду, что империализм будет всячески стремиться поддерживать и активизировать ревизионистов» («Материалы внеочередного XXI съезда КПСС», М., 1959, стр. 80).

За последнее время значительно активизировалась борьба ревизионизма и против теоретических основ социалистического реализма, против основных положений марксистско-ленинской эстетики. Именно в этой области намечается довольно тесный союз всех сил реакции от американского профессора Харкинса до венгерского ревизиониста Лукача, от открытого барда империализма Камю до ренегата марксизма Лефевра.

1. Иррационализм вместо ленинской теории отражения Социалистический реализм или модернизм?

В нестройный хор «ниспровергателей» принципов марксистской эстетики уже давно включился Иосип Видмар — убежденный адепт западного модернизма и ярый противник реалистического искусства.

С энергией, достойной лучшего применения, И. Видмар за последние 2—3 года опубликовал ряд статей, в которых подвергает прямой атаке основные положения марксистской, материалистической эстетики.

Прежде всего И. Видмар берет под сомнение важнейший принцип реалистического искусства, принцип отражения в системе художественных образов существенных сторон действительности. «Правильно ли будет утверждать: чем лучше художник отражает значительные и существенные стороны своего времени, тем более он велик?», — вопрошает И. Видмар и тут же дает на свой вопрос отрицательный ответ. Для него «строение литературного реализма кажется слишком материальным, тяжело обремененным конкретностью реального мира и жизни». Иосипу Видмару хотелось бы освободить искусство и литературу от этого тяжелого бремени «конкретности реальной жизни», но для этого, прежде всего, необходимо освободить сам процесс художествен-

ного творчества от всех элементов рационального, интеллектуального, представить сам этот процесс как инстинктивный, стихийный, неосознанный. На худой конец И. Видмар готов примириться с отражением художником «эпохи», но с отражением «своеобразным», очень смахивающим на бессознательный процесс мистического озарения, ведущий к постижению мира не через разум, а помимо него. Поэтому не случайно, что Видмар прежде всего ополчается против мышления в процессе художественного творчества. «Мысль по своему содержанию имеет второстепенное значение в искусстве», — провозглашает он и пытается подвести под свой иррационализм рациональную базу. Страх И. Видмара перед разумом в искусстве основывается, прежде всего, на самом ординарном недоверии к процессу мышления вообще. «Путь от простейшего познания до мировоззрения запутан и полон опасностей, которые нелегко избежать при наших ограниченных возможностях в любое время; да, каждое новое время приносит с собой все новые и новые возможности для новых и новых ошибок и заблуждений». Поистине странная позиция для человека, возомнившего себя марксистом. Гносеологический скептицизм И. Видмара, построенный по классическим образцам западного антиинтеллектуализма, здесь прямо перерастает в скептицизм социальный, в неверие в творческие и познавательные возможности человека и приводит его в тупик безысходности и пессимизма. И. Видмар считает, что мысль, «которая своим абстрактным путем пришла к каким-то заключениям, — может быть, даже к целостной картине мира, называемой мировоззрением, — приобретает тем большее стремление высказываться от своего имени, чем более она завершена». Перед нами яркий образчик подмены ленинской теории отражения провинциальным антиинтеллектуализмом югославского происхождения. И. Видмар сознательно фальсифицирует идеи Ленина. В. И. Ленин, вскрывая гносеологические корни религии и идеализма, говорит о возможности распухания, раздувания одной черточки процесса познания и превращения ее в абсолютизм, по Видмару же процесс восхождения мышления от конкретного к абстрактному с неотвратимой необходимостью ведет к отрыву мысли от действительности, к стремлению мышления «высказываться от своего имени». Может быть стоит напомнить Иосипу Видмару известное положение Ленина о том, что «мышление, восходя от конкретного к абстрактному, не отходит — если оно правильное ... от истины, а подходит к ней» (В. И. Ленин, Философские тетради, 1947, стр. 146). Но югославскому апостолу иррационализма нет дела до истины. Рациональные критерии чужды для него, он предпочитает, подобно пустынножителю Антонию, уповать на чудо и, прежде всего, на непостижимое «чудо искусства». «Художник, — пишет он, — это человек, который, увидев цветущее дерево или извержение вулкана, может словами достичь того, что дерево зацветет во мне и стихийную катастрофу я могу ощутить всеми своими чувствами, нервами и внутренними органами... Вопрос об истине или лжи перед лицом этого дара, или «чуда искусства», попросту лишен всякого смысла». Видмар прав, повторяя старую истину об огромной, почти беспредельной силе

эмоционального воздействия художественных образов. Но неужели И. Видмар берется всерьез доказать, что эмоциональная и воздействующая сила искусства не имеет ничего общего с истиной? Неужели «несравненные картины жизни» «Войны и мира» или «Анны Карениной» не имеют никакого отношения к истине? Неужели не истина чувств и эмоций объясняет непреходящее значение Аппассионаты Бетховена или V симфонии Чайковского? Сила эмоционального воздействия, секрет «художественного чуда» прежде всего в правдивости, в глубокой истинности произведений искусства. Именно в большой художественной истине, в огромных эстетических открытиях сила эмоционального воздействия пейзажной живописи Мартироса Сарьяна или поистине потрясающего черного неба и ослепительно сияющего черного диска солнца в последних трагических страницах «Тихого Дона» Михаила Шолохова. Именно в патологической ненависти к истине, к правде жизни секрет воинствующей антиэстетичности романов Кафки и Джойса, уродливой бессмысленности «скульптурных» композиций Кеннета Армитэджа или т. н. «белого письма» американского абстракциониста Марка Тоби. Иосипу Видмару, утверждающему, что перед лицом «чуда искусства» вопрос об истине или лжи «попросту лишен всякого смысла», следовало бы задуматься над истинными причинами того, что на последней художественной выставке в Венеции усиленно рекламировалась «картина» Альберто Бурри, представляющая из себя старую некрашеную мешковину, кое-где заштопанную белыми нитками. Случайно ли, что именно это «чудо искусства» получило признание устроителей выставки? Конечно, нет. Как правильно отмечал советский искусствовед Н. Абалкин, именно за лживость своего искусства Тоби, Армитэдж, Бурри и подобные им получили почетные награды «биеннале». Югославский поклонник модернизма, снимая вопрос истины или лжи в оценке произведений искусства, подменяет подлинно научные критерии марксистской эстетики критериями иррациональными, ненаучными, лживыми.

Проповедь иррационализма в теории познания и в эстетике является «теоретической» ипостасью единой антимарксистской художнической концепции Видмара. В практике искусства и литературы эта концепция выражается в борьбе ревизионизма против реализма вообще и социалистического реализма в особенности. Для И. Видмара, старательно изгоняющего мышление из процесса художественного творчества, более того, вообще из процесса познания, многие ясные и безусловные понятия оказываются расплывчатыми и неопределенными. Социалистический реализм, утверждает он, является «неясным для литературного мыслителя, совершенно неопределенным понятием». «Никто не может сказать, что он представляет собой и каков он в действительности». И. Видмар жаждет выяснить, что представляет собой и каков социалистический реализм в действительности. Для этого ему следует обратиться к практике советского и передового западного искусства. Социалистический реализм — это, прежде всего, генеральная линия развития, по которой движется все многонациональное и многообразное художествен-

ное творчество в нашей стране. Это проза М. Шолохова и Л. Леонова, поэзия В. Маяковского и Е. Чаренца, живопись С. Герасимова, А. Пластова и М. Сарьяна, музыка Д. Шостаковича, А. Прокофьева, А. Хачатуряна. Социалистический реализм это путь творчества Арагона и Элюара, Хикмета и Неруды, Амаду и Триоле. Английский публицист и литератор Джек Линдсей так охарактеризовал концепцию социалистического реализма, столь неопределенную для И. Видмара: «Достоинства концепции социалистического реализма велики и многочисленны. Во время огромной неразберихи и путаницы в понимании художественных ценностей она помогла нам прочно держаться тех определяющих качеств, которые всегда делали художественное произведение правдивым, прекрасным, глубоко проникающим в человеческую жизнь и в то же время выступать в искусстве по-новому. Эта концепция дала нам критерий, который позволяет удерживать искусство на центральной магистрали человечества и препятствует его сворачиванию на проселки, в тупики абстракции и тривиальности».

Иосипу Видмару страсть как хотелось бы «закрыть» социалистический реализм. Лавры небезызвестного чиновника Салтыкова-Щедрина, пытавшегося закрыть Америку, видимо, не дают ему покоя, и эта страсть бросает его в объятия такого матерого ретрограда, как французский литератор Альбер Камю, который также пытается «закрыть» социалистический реализм. Заштатный фальсификатор марксизма И. Видмар, как мы видели выше, не мудрствуя лукаво, объявил понятие социалистического реализма неясным для «литературного мыслителя». Лауреат Нобелевской премии А. Камю не может отделаться так просто — как говорят французы, положение обязывает. И Камю поспешно конструирует себе противника на глиняных ногах, чтобы затем лихо сокрушить его. Ход рассуждений этого духовного собрата И. Видмара до крайности прост и примитивен. По мнению Камю, социалистический реализм отображает не то, что есть, а то, что будет, не настоящее, а будущее. Если это так, продолжает теоретизировать он, то «как возможен социалистический реализм, если действительность еще не является полностью социалистической». В подобных рассуждениях софистики значительно больше, чем логики. Почтенный критик социалистического реализма прежде всего старательно отрывает наше искусство от настоящего, от его животворной основы, а затем пытается свалить легким толчком. А. Камю «забывает», что социалистическому реализму органически чуждо бесплодное мифотворчество, искусственное конструирование идеальных схем будущего. Социалистическое искусство, находясь в самой гуще современности, отражая социальные и психологические процессы сегодняшнего дня, видит в настоящем ростки будущего, изображает жизнь в ее ведущих тенденциях к дальнейшему прогрессу.

Среди югославских недругов социалистического реализма имеется довольно четкое распределение обязанностей. Если И. Видмар с наигранной наивностью провинциального простака пытается выяснить, а есть ли на самом деле социалистический реализм, то его подручные, вро-

де Д. Еремича, М. Бандича, О. Давичо, М. Ристича, прямо фальсифицируют основные положения этого метода, охаивают его высокие принципы.

Одним из ходких «аргументов» югославских, да и не только югославских, ревизионистов в борьбе против социалистического реализма является обвинение его в насаждении «культа силы». «Одним из самых важных принципов литературы социалистического реализма, как средства государственной пропаганды, является культ силы, — бодро лжет М. Брандич, критик журнала «Книжевност». — Она пытается таким образом силой всадить в голову обычного среднего человека антигуманистический миф и комплекс героя, героизм передовой положительной личности, являющейся, по сути дела, послушным автоматизированным существом». Вот вам классический образец философии «премудрого пескаря», одобренной доброй долей клеветы из арсенала империалистической пропаганды. Здесь и вражеские выдумки о культе силы в социалистическом обществе, и миф о советском человеке как послушливом автоматизированном существе, и проповедь мелких дел и искусства среднего человека. Как все это старо, лживо и злобно! Практика строительства социалистического общества в нашей стране, фантастические, небывалые в истории свершения советского человека, обладающего неиссякаемым запасом творческой инициативы, давно уже опрокинули злобные измышления наших недругов о якобы подневольном автоматизме деяний советского народа. Наш народ — это народ спутников и космической ракеты, народ-новатор, прокладывающий новые, неизведанные пути общественного развития. Массовый героизм — характерная черта облика советского человека, и поэтому нет никакой ровно необходимости силой вкладывать в сознание наших людей какой-то «комплекс героя». Что же касается проповеди мелких дел и среднего человека, то и эта проповедь стара как мир. Она присуща обществу, стоящему на пороге гибели, обществу, пораженному старческим неверием в большое будущее, для которого необходимы богатырские деяния. Наше искусство, наша литература действительно гимн героизму советского человека. Ведь недаром лучшие героические эпопеи советской литературы, такие, как роман Н. Островского «Как закалялась сталь» или «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, обладают документальной достоверностью.

Что же противопоставляют нашему искусству его критики? Рецепты югославских ревизионистов беззастенчиво списаны с западного оригинала. Один из югославских критиков М. Ристич в полном соответствии с паранонической сущностью сюрреализма призывает искусство «искать ночь со всеми ее мистериями, галлюцинацией и дьявольщиной». Другие более осторожны, они не хотят пока отказаться от термина реализм, вкладывая, однако, в это понятие чисто модернистское содержание. Таков, например, Драган Еремич, провозгласивший недавно, что его целью является борьба за некий «интегральный реализм». При ближайшем рассмотрении этот «реализм» оказывается еще одним

вариантом модернистского искусства. Недаром автор «манифеста» похвалялся, что по сравнению с этим новым искусством «и кубизм, и дадизм, и сюрреализм выглядят стариками». Можно заранее сказать, что претензии Еремича на оригинальность безосновательны. Его новый «изм», судя по всему, отличается от всех прочих «измов» столько же, сколько лиловый леший отличается от лешего желтого.

Все это с полной очевидностью говорит о том, что крестовый поход ревизионистов против социалистического реализма ведется под обветшалым и опороченным штандартом модернистского искусства.

2. Творчество и мировоззрение

Открытая проповедь модернизма ясно показывает, что пресловутая «широта теоретического и политического мышления», столь назойливо рекламируемая Иосипом Видмаром, как отличительная черта мировоззрения югославского «национального коммунизма», на деле является ничем иным, как позицией идеологической всеядности.

Эта характерная особенность социально-политического кредо югославских ревизионистов у самого Иосипа Видмара выступает особенно обнаженно там, где он пускается в пространные рассуждения о соотношении мировоззрения и художественной практики. Словенскому ниспровергателю идейных основ социалистического реализма нельзя отказать в определенности и последовательности суждений. Исходная позиция его реминистенций по затронутому вопросу сформулирована достаточно недвусмысленно. Мировоззрение, пишет он, «может быть идеалистическим или материалистическим, может быть утопическим или реалистическим, реакционным или прогрессивным, вредным или полезным, но оно не может быть ничтожным, ибо с незначительной мыслью не могут быть связаны постоянные чувства человека». Здесь, что ни слово, то перл. Итак, мировоззрение ценно лишь тогда, когда оно значительно. Эту плоскую тривиальность не имело бы смысла подвергнуть рассмотрению, если бы она в данном контексте не преследовала довольно далеко идущие политические и теоретические цели. Целью же И. Видмара является доказательство недостаточности, неистинности марксистских критериев оценки философских и социально-политических идей. Бессмысленно, по Видмару, определять ту или иную философскую систему как материалистическую или идеалистическую; достаточно указать, что она значительна или незначительна. Не следует социологические или политические воззрения характеризовать как реакционные или прогрессивные; достаточно выяснить степень их значительности. А само понятие значительности совершенно независимо от политической или философской направленности мировоззрения и связано с «постоянными чувствами человека». И эта «концепция» крайней мировоззренческой беспринципности, объединяющая под знаком равенства материализм и идеализм, прогрессивное и реакционное, полезное и вред-

ное, преподносится И. Видмаром как последнее слово творческого марксизма. В применении к вопросам художественного творчества это «философское» положение прямо приводит к идее о безразличности творческого метода к мировоззрению художника, об отсутствии органической связи между философским и художническим видением действительности. «Правильно ли направление мысли или ошибочно,— пишет И. Видмар,— является ли оно материалистическим или идеалистическим, полезным или вредным, прогрессивным или реакционным, художественная ценность произведений, в которых это направление выражается, не зависит от него, потому что природа и смысл искусства заключаются в том, что Ленин называет «давать несравненные картины жизни», то есть в задаче, при которой направление мысли не играет значительной роли».

С этих позиций прямого отрицания роли мировоззрения в процессе художественного творчества И. Видмар приступает к «анализу» творчества Л. Н. Толстого. Ссылаясь на ленинскую беспощадную критику слабых сторон мировоззрения Л. Н. Толстого, одновременно напоминая, что Ленин дал высокую оценку Толстому как гениальному художнику, давшему «не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 15, стр. 180), И. Видмар пытается доказать, что существует разрыв между якобы в целом реакционным мировоззрением Толстого и его высокореалистическим творчеством и поэтому приходит к выводу о том, что значительность литературного произведения не зависит от мировоззренческих позиций художника. Искусство и литература, по Видмару, не связаны с такими мировоззренческими категориями, как материализм и идеализм, прогрессивное и реакционное. Именно поэтому, согласно Видмару, реакционное мировоззрение Толстого не помешало ему создать «величайшие творения художественного гения».

Стоит обратиться к известным положениям ленинских статей о Толстом, чтобы убедиться, что И. Видмар подвергает ленинские идеи коренной «обработке» в стиле «югославского творческого марксизма». Прежде всего является явной передержкой утверждение Видмара о том, что якобы Ленин основное противоречие Толстого видел между его мировоззрением и творчеством. Ленинский анализ противоречий Толстого относится прежде всего, к противоречиям внутри мировоззрения этого великого художника. «Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России»,— писал В. И. Ленин, характеризуя сильную сторону мировоззрения Толстого. «Толстой смешон как пророк, открывший новые рецепты спасения человечества»,— писал В. И. Ленин, раскрывая беспомощность и ничтожество претензий его на социальное реформаторство. Только человек, решивший все и вся подчинить заранее сочиненной абстрактной схеме, может рассматривать эти предельно ясные оценки двух сторон противоречивого мировоззрения Толстого как анализ противоречий

между его социально-политическими воззрениями и художественным творчеством. Именно противоречивость толстовского видения действительности, выражавшаяся, с одной стороны, в беспощадной критике капиталистической эксплуатации, в разоблачении правительственных насилий, комедии суда, роста противоречий между нищетой и богатством, а с другой стороны — в юродивой проповеди непротivления злу насилем, наложила свой повелительный отпечаток на все творчество русского художника. Л. Н. Толстой в своих лучших произведениях велик беспощадной критикой существующего строя, «срыванием всех и всяческих масок» (разоблачение господствующей морали в «Анне Карениной» бичевание комедии суда в «Воскресении») и в то же время мелок и смешон там, где находят свое выражение слабые стороны его мировоззрения (образ Платона Каратаева в «Войне и мире», обращение к религии Нехлюдова в «Воскресении», в «Крейцеровой сонате», когда он говорит: «...Эмансипация женщины не на курсах и не в палатах, а в спальне» (Ленин). Разве не ясно, что именно ленинская оценка Толстого не оставляет камня на камне от надуманных схем И. Видмара, пытающегося уничтожить нерасторжимое единство между мировоззрением и творчеством художника, пытающегося противопоставить эстетическую деятельность, как нечто самостоятельное и независимое, социально-политическим убеждениям.

Откровенная антинаучность «концепции» И. Видмара столь очевидна, что шокирует даже некоторых из его оруженосцев, предпочитающих более тонкие и рафинированные приемы в борьбе против основ марксистско-ленинской эстетики. Так, например, словенский критик и литературовед Борис Зихерл даже «полемизирует» с ним вокруг затронутого вопроса. Но это полемика единоверцев, спор о методах и формах опровержения «ереси», распря в пределах единой ревизионистской платформы. Разница между ревизионизмом И. Видмара и ревизионизмом Б. Зихерла десятистепенна. Если Видмар тшится опрокинуть бастионы марксистско-ленинской эстетики прямым наскоком, то Зихерл предпочитает методы троянского коня. Он не согласен с видмаровской чисто негативной оценкой роли мировоззрения в процессе художественного творчества. Он прямо декларирует свое убеждение о большой роли мировоззрения для художника. Но как только Зихерл, раскрывая скобки, объясняет, что он понимает под мировоззрением и идейностью, ревизионистская сущность его рассуждений становится очевидной. «Я должен сразу же подчеркнуть, — пишет Б. Зихерл в статье «Искусство и идейность». — что под мировоззрением или идейностью художника я не подразумеваю ни законченной философской системы, которой бы художник давал присягу, ни более или менее поверхностно воспринятых социальных и политических убеждений, которые художник исповедует в той или иной период своей жизни. Под мировоззрением или идейностью я понимаю всю совокупность его жизненного опыта, совокупность его восприятий действительности, поднятую до некоего высшего уровня рационального обобщения». Итак, согласно Зихер-

лу, мировоззрение не есть совокупность философских взглядов, социально-политических убеждений. Оно есть некое «рациональное обобщение жизненного опыта», не воплощающееся ни в философских убеждениях художника, ни в его классовых и политических симпатиях и антипатиях. В аморфном определении Зихерла характеристика мировоззрения и идейности теряет свою социальную и политическую направленность и определенность. Ведь для всякого ясно, что «совокупность восприятий действительности» можно подвергнуть «рациональному обобщению» и с позиций материализма, и с позиций идеализма, и с точки зрения прогресса, и с точки зрения реакции. Подмена четких социальных и политических категорий марксизма понятиями абстрактными и неопределенными, софистическое противопоставление постоянства «совокупности жизненного опыта» изменчивости «поверхностно воспринятых социальных и политических убеждений», — все это делает концепцию Б. Зихерла одной из разновидностей ревизии основных положений марксистско-ленинской философии и эстетики. Истинный облик проповеди Зихерла станет особенно отчетливым, если вспомнить, что югославский ревизионист в определении мировоззрения художника прямо отталкивается от формулы, данной еще в 1955 г. апостолом современного ревизионизма в эстетике Георгом Лукачем.

Удивительное сходство формулировок обнаруживается не только в писаниях Зихерла и Лукача, но и Лукача и Видмара. Это с достаточной очевидностью говорит о том, что в битве против ленинского понимания соотношения художественного метода и мировоззрения рядом с И. Видмаром и Б. Зихерлом скрещивает меч испытанный зубр международного ревизионизма Г. Лукач, «чисто словесный марксизм» которого был разоблачен Лениным еще в 1920 г. (см. В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 142). Г. Лукач в своей работе «Критический реализм в социалистическом обществе», касаясь вопроса о роли мировоззрения в процессе художественного творчества, писал: «Всякое теоретическое познание мира, человека и т. п. — независимо от того, является оно теоретически правильным или нет — только тогда окрыляет творчество, когда оно полностью преображается в нем. Мы сказали: независимо от того, является оно правильным или нет, ибо всякая теория, всякое познание может быть для писателя всего лишь вступлением к дальнейшему художественно более глубокому отражению действительности». Перед нами яркий пример единения поборников «национального коммунизма» независимо от национальности. Ведь ясно, что под этими строками Лукача И. Видмар подписался бы с не меньшим удовольствием, чем Лукач под приведенными выше строками из статьи Видмара. Как для Лукача, так и для Видмара истинность или ложность, прогрессивность или реакционность мировоззрения художника или его теоретического познания не играют существенной роли для процесса творчества. И для Видмара и для Лукача эстетическая деятельность обладает такими специфическими закономерностями, которые ведут к достижению художественной истины путями, не зависящими от истины се-

циальной и политической. Однако, если И. Видмар, как мы видели выше, для обоснования своей точки зрения старательно фальсифицирует букву и дух ленинских статей о Л. Н. Толстом, то Г. Лукач занимается тем же по отношению к высказываниям Энгельса о Бальзаке.

Но ссылки на Энгельса в данном случае столь же безосновательны, как и ссылки на В. И. Ленина. Энгельс в известном письме к М. Гаркнесс, говоря о противоречиях в мировоззрении и творчестве Бальзака, никогда не отрывал эти понятия друг от друга и тем более никогда не противопоставлял их друг другу. Весь дух анализа творчества и социально-политических воззрений Бальзака со всей очевидностью говорит о том, что Энгельс видел и раскрывал противоречия, прежде всего, в самом мировоззрении французского романиста, противоречия, естественно получившие свое художественное выражение в творчестве Бальзака. Творчество Бальзака, как некое эстетическое зеркало, отразило мучительную борьбу между его политическими предрассудками и острым и трезвым мышлением, осознававшим «неизбежность падения своих излюбленных аристократов», восхищавшемся республиканскими героями, «этими настоящими людьми будущего». Именно сложное и противоречивое мировоззрение Бальзака определило, в конечном итоге, переплетение сложных противоречий в его художественном творчестве. Таков истинный смысл суждений Энгельса о противоречиях в мировоззрении и художественном творчестве классика французской литературы.

3. Партийность литературы и «бюрократический оптимизм»

Отрицание роли мировоззрения в процессе художественного творчества не является невинной спекуляцией в области теоретического мышления. Оно необходимо И. Видмару и его оруженосцам для того, чтобы теоретически подготовить яростные атаки против одного из основополагающих принципов социалистического реализма, против принципа партийности литературы и искусства.

Шаткость идейных и теоретических позиций ревизионистов вынуждает их сплошь и рядом прибегать к сознательному искажению фактов и прямой фальсификации положений марксизма-ленинизма. Эта особенность теоретических потуг ревизионизма особенно ясно проявлялась в их высказываниях вокруг принципа партийности.

Прежде всего ревизионисты пытаются доказать, что принцип партийности есть прямое посягательство на «святое святых» искусства — на свободу творчества. Принцип партийности означает «непосредственное и повседневное вмешательство партии в процессе художественного творчества, навязывание ему рамок, задач и прагматически определенной узкой колеи», — писал югославский критик Душан Костич. Ему вторит Вукашин Мичунович, похваляющийся тем, что в Югославии де «интерес сознательных сил к прогрессу научного и художественного творчества не выразился в прямом вмешательстве в научное и художественное творчество».

С прозорливостью гения В. И. Ленин еще полвека назад предвидел, что лозунг партийности литературы может вызвать вопли истеричных интеллигентов, возражающих против этого принципа, как якобы «принижающего, омертвляющего, «бюрократизирующего» свободную идейную борьбу, свободу критики, свободу литературного творчества и т. д.» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 28). Ленин совершенно справедливо характеризовал эти вопли как выражение буржуазно-интеллигентского индивидуализма.

Фальсификаторы марксизма в области эстетики, взявшие буржуазный индивидуализм себе на вооружение, делают настойчивые попытки представить принцип партийного руководства литературой и искусством в виде некоей административной, карающей дубины, занесенной над головой каждого творческого работника. А. И. Видмар в своем рвении дошел до того, что с трибуны последнего съезда писателей Югославии заявил, что советские писатели находятся под постоянным страхом политических репрессий, «стоящих все еще на повестке дня». Это провокационное заявление не делает чести сединам Иосипа Видмара. Ему, считающему себя «одним из самых осведомленных лиц», должно быть известно, с какой настойчивостью и последовательностью наша партия осуществляет ленинский завет о необходимости особого подхода к руководству литературой и искусством. В. И. Ленин в своей статье «Партийная организация и партийная литература», характеризуя принципы партийного руководства литературой, писал: «Спору нет, литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию. Все это бесспорно, но все это доказывает лишь то, что литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 28).

Ленинский принцип партийности является еще одним подтверждением глубокой научности материалистического тезиса о роли мировоззрения в процессе художественного творчества. Это ясно даже И. Видмару, и он пытается выйти из трудного положения, уверяя читателей, что якобы ленинские «слова о партийной литературе или о ее партийности... не относятся к художественной литературе». Ему вторит его недавний оппонент Б. Зихерл, атакующий принцип партийности с другой стороны. Если Видмар сужает значение статьи Ленина, пытаясь доказать, что принцип партийности не применим к художественной литературе, то Зихерл, еще более сужая рамки замечательной работы Ленина, пытается доказать, что ленинской принцип обращен только лишь к литераторам, организационно связанным с партией. «Ленинская статья о партийной организации и партийной литературе,— пишет Б. Зихерл,— действительно не адресована писателям и художникам вообще... Она предназначена для писателей и художников, являющихся партийно

организованными сторонниками революционного рабочего движения». Для того чтобы показать, из какого источника черпают свои идеи югославские ниспровергатели принципа партийности в литературе и искусстве, сопоставим высказывания Зихерла и Видмара с характеристикой статьи В. И. Ленина, данной в таком откровенно фальсификаторском издании, каким является «Словарь русской литературы» («Dictionary of Russian Literature»), вышедший в свет в 1956 г. в Нью-Йорке. Составители этого словаря также считают, что принцип партийности не относится к художественной литературе; они также пытаются представить этот принцип как некий тактический лозунг, служащий вовлечению писателей в ряды партии. «Ленинское заявление о партийной литературе, — развязно пишут авторы американского словаря о русской литературе, — сделанное в 1905 г. и особенно цитируемое в поддержку этого взгляда, на самом деле является разоблачением литературного карьеризма, индивидуализма и служит призывом к писателям вступить в партию, а не теоретическим заявлением об эстетической функции «партийности» как таковой». Так закономерно идеи сторонников так называемого «творческого марксизма» смыкаются с рассуждениями прямых прислужников американского империализма.

Иосип Видмар на редкость гибок в своих суждениях, гибок настолько, что сплошь и рядом эта гибкость прямо перерастает в софистику. Литературному миру он известен как один из ярых защитников модернизма. Но когда дело доходит до борьбы против социалистического реализма и принципа партийности, почтенный критик забывает о своей ненависти ко всем и всяческим формам реализма. Он облачается в тогу защитника критического реализма и с этих позиций обрушивается на реализм социалистический. И. Видмару оказывается нравится критический реализм; он уже не считает, что он «тяжело обременен конкретностью реального мира и жизни»; более того, ему теперь уже кажется, что реалистическая «литература всегда была критической, она должна таковой и остаться». А искусство социалистического реализма, в результате применения принципа партийности, якобы «в течение долгого времени идет к неискреннему и достаточно поверхностному утверждению советской жизни, что является плодом отказа от критических элементов в реализме». Итак, Видмару не нравится, прежде всего, жизнеутверждающее начало нашего искусства. «Социалистический реализм, — сокрушается он, — настаивает на оптимизме, к тому же на оптимизме бюрократическом».

Пустившись по зыбким волнам теории, И. Видмар «рассудку вопреки и наперекор стихиям» старательно запутывает все — исторические условия, качественно различные явления и события. Ведь И. Видмару должно быть известно, что направленность социального пафоса искусства и литературы исторически обусловлена основными чертами порежившей их эпохи. Реализм прошлого, являясь отражением антагонистических противоречий эксплуататорского общества, только тогда мог оставаться на позициях жизненной и художественной правды, когда он,

раскрывая социальные противоречия своего времени, критически оценивал существующие условия.

Пафос социалистического общества качественно иной. Победа гуманистического, жизнеутверждающего начала, ликвидация эксплуатации человека человеком открыли перед новым обществом необозримые просторы социального прогресса. И в эту новую эпоху, в эпоху эмансипированного от социального и национального рабства человека, доминантой в духе нового социалистического искусства закономерно должен был стать и действительно стал социальный оптимизм, пафос утверждения нового, прекрасного, справедливого. Хорошо сказал об этом видный польский литератор Леон Кручковский. «Оптимизм советской литературы,— писал Л. Кручковский,— не является пунктом литературной программы, одним из тех пунктов, которые можно пересчитать по пальцам. Но не может не быть оптимистическим творчество, которое способствует возрождению нового общества! Нравится это кому-нибудь или нет, но должна быть оптимистической та литература, которая предлагает миру возрождение в человеке чувства его принадлежности к коллективу, единственной реальной опоры для веры в смысл жизни».

Только враг социализма и общественного прогресса может требовать подмены утверждающего начала в базисе нашего искусства началом негативным, критиканствующим. Наше искусство развивается по столбовой дорожке мировой культуры. Оно берет от прошлого лучшие традиции, но берет их не слепо, не абстрактно, а в их конкретности и исторической оправданности. Критический дух, бывший животворным началом реализма прошлого, примененный в искусстве социалистического реализма, стал бы социальным анахронизмом и, более того, средством искажения действительности, непозволительного смещения исторической перспективы.

Но все это, конечно, ни в коей мере не говорит, что искусство социалистического реализма не бичует недостатки и теневые стороны нашей действительности. Это И. Видмар и иже с ним утверждают, что из искусства социалистического реализма якобы полностью изгнан критический дух, что голубой и розовый цвета стали единственными в палитре советских художников. Если И. Видмар не был бы обуреваем желанием очернить все и вся, он, очевидно, вспомнил бы, что еще основоположник социалистического реализма А. М. Горький призывал подвергать бичующей критике остатки прошлого в нашей действительности. «Если мы искренно решили принять активное участие в строительстве нового мира,— писал А. М. Горький,— тогда наша обязанность: обнажать, обличать все от старого и бороться против его» («Архив А. М. Горького», т. III, М., 1951, стр. 206). Он вспомнил бы, что ряд партийных документов самого последнего времени, совершенно справедливо подчеркивая утверждающее начало нашей литературы и искусства, в то же время предостерегает советских художников от опасности лакировки, приукрашения действительности. Стоило бы И. Видмару из области абстрактного теоретизирования спуститься к реальным фактам

художественной практики социалистического реализма, как вся лживость его «обобщающих» построений предстала бы перед читателем во всей своей неприглядной наготе. Рассказы и очерки Овечкина, сатирические повести Троепольского, комедии и басни Михалкова, десятки произведений других советских авторов прямо направлены на критику нездоровых явлений в нашей действительности. Жизнь во всей ее полноте, в конфликтах в борьбе нового со старым, отжившим, неистинным стражена в таких значительных произведениях последних лет, как романы Л. Леонова «Русский лес», В. Кочетова «Братья Ершовы», Г. Николаевой «Битва в пути» и др. Но Видмара не интересуют успехи и достижения нашего искусства и литературы. Он предпочитает назойливо повторять избитые измышления о якобы подневольном характере труда наших художников, о «нестерпимой диктатуре партии» в области литературы и искусства. Вся практика искусства социалистического реализма является убедительным опровержением этой клеветы.

Что же касается советских художников, то они уже ответили Иосипу Видмару и ему подобным прекрасными словами выдающегося писателя современности М. Шолохова. «О нас, о советских писателях, злобствующие враги за рубежом говорят, будто пишем мы по указке партии,— говорил М. Шолохов на II Всесоюзном съезде писателей. — Дело обстоит несколько иначе: каждый из нас пишет по указке своего сердца, а сердца наши принадлежат партии и родному народу».