

Н. ШАМОТА

ХУДОЖНИК И НАРОД



*Николай Захарович
Шамота*

ХУДОЖНИК И НАРОД

Редактор *И. С. Черноуцан*
Художник *Г. В. Алимов*
Худож. редактор *В. В. Медведев*
Техн. редактор *М. А. Ульянова*
Корректоры *Л. Г. Соловьева,*
В. В. Сорокина и Ф. Л. Эльштейн

Сдано в набор 8/IX 1959 г. Подписано
к печати 19/I 1960 г. А 01616

Бумага 84×108¹/₃₂

Печ. л. 10⁷/₈ (17,83) Уч.-изд. л. 17,02

Тираж 5000 экз. Заказ № 1672

Цена 8 р. 30 к.

Издательство «Советский писатель»,
Москва К-9, Б. Гнезников-
ский пер., 10.

Типография № 4 УПП Ленсовнархоза
Ленинград. Социалистическая, 14.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Художественная литература и художественные взгляды общества	3
2. Писатель — образ — читатель	69
3. О свободе и необходимости в художественном познании	132
4. Коммунистическая партийность и гуманизм . . .	200
5. Путь социалистического реализма — путь самой глубокой народности литературы	276

Н. Шамота

ХУДОЖНИК
И НАРОД

*„Советский писатель“
Москва. 1960*

1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЗГЛЯДЫ ОБЩЕСТВА

Новому всегда трудно. Рожденное сомнениями в целесообразности и прочности старого, оно само неизбежно должно пройти испытание сомнением: лучше ли, богаче ли оно старого. Ничего нет противоестественного и в тех сомнениях, которыми был встречен новый художественный метод — социалистический реализм.

Но одно дело — самому не видеть нового, совсем иное — убеждать других, будто ничего и не видно. Одно дело — сомнения, другое — ненависть к новому. Иные только делают вид, что сомневаются, существует ли такой художественный метод — социалистический реализм, существует ли литература социалистического реализма. В действительности же они хотели бы помешать влиянию этой литературы на народы и их художников, вполне отдавая себе отчет в том, что ее возникновение и развитие связано с началом эпохи действительного освобождения трудящихся и означает победу нового направления в мыслях и в чувствах миллионов людей.

Известно, что больше всех глух и слеп тот, кто не хочет слышать и видеть. Это уже слепота не обыкновенная, а, можно сказать, воинствующая. В стране слепых, изображенной в одном рассказе Уэллса, жители-слепцы считали свое восприятие мира единственно нормальным и не могли терпеть зрячих. Когда

зрячие попадали к ним, их старались ослепить: сделать «нормальными». Современная реакционная эстетика напоминает эту страну: она всеми силами старается лишить зрения миллионы людей. Но злоба и ненависть, которыми она живет,— плохие советчики. И противники социалистического реализма никак не могут заметить того, что они оказались в незавидном положении щедринаского градоначальника, которому не удалось «закрыть Америку».

Объявив всякие общественные интересы литературы неэстетическими, они из года в год продолжают настаивать на том, чтобы мы точно перечислили формальные черты и особенности, которыми наша литература отличается от реализма классиков. И классики, мол, знали эпос и лирику, и они употребляли формы романа, драмы, поэмы и т. д. И им известны были метафоры, метонимии, эпитеты и множество других средств образной речи. В чем же тогда, спрашивают нас, новизна вашего метода, вашей литературы?

Надо сказать и то, что в этой эстетике и само понятие реализм считается старомодным. Так что на социалистический реализм нападают уже потому, что он — реализм, а не что иное. Против него ведется поход и якобы под флагом борьбы против «отсталости», «примитивизма», за «новаторство».

Мы гордимся органической связью нашей литературы и нашего искусства с предшествующей передовой культурой, гордимся тем, что мы наследники реализма. И только на почве развития того, что достигнуто предшественниками, а не невежественного отрицания его возможно подлинное новаторство в искусстве. Социалистический реализм действительно стал новым шагом в художественном развитии человечества.

Несмотря на то что литература социалистического реализма — еще очень молодая литература, можно, конечно, назвать немало признаков новизны ее форм. Но мы и не подумаем полемизировать с нашими противниками на таких формальных, в сущности, позициях. И, разумеется, не потому, что факты новаторства

социалистического реализма в области формы не могут быть столь «разительными», как «новаторство» так называемых новейших течений современного буржуазного искусства. Где уж нам угнаться за абстракционизмом, например, в котором ничто, в том числе и здравый смысл, не ограничивает капризного воображения субъективиста! Мы не станем полемизировать на этой почве потому, что считаем формальные позиции в разговоре о литературе и искусстве ненаучными и бесплодными. Художественный метод, с нашей точки зрения, не есть способ изготовления предметов искусства, не есть сумма рецептов, которыми обязаны руководствоваться художники. Он — метод образного видения и эстетического осмысления действительности творцами и потребителями искусства, то есть народом. И именно потому он является творческим методом нашего искусства.

Что же касается споров по сугубо профессиональным вопросам, как вопросы языка, стиля, образных приемов, то существует достаточно фактов, говорящих о том, что часто такие споры представляли собою не что иное, как лишь внешнее проявление борьбы различных, порой и противоположных идейно-художественных направлений. Чаще всего они означают только то, что художники или художественные группы и течения по-разному понимают свой долг перед обществом, что они ориентируются на неодинаковые круги читателей, слушателей, зрителей, и главное — расходятся во взглядах на отношение искусства к действительности вообще.

Можно сколько угодно спорить относительно музыкальных, эвфонических достоинств стиха Демьяна Бедного и Ф. Сологуба. Можно цитировать, например, в пользу последнего такие его стихи:

Лила, лила, лила, качала
Два только алые стекла.
Белей, лилей, алее лала
Бела была ты и ала, ...

или что-нибудь другое в этом роде. Но нетрудно заметить, что музыкальное «л» от злоупотребления им

заметно теряет здесь свои мелодические свойства, и стихи стали похожими на детскую скороговорку о том, как «два щенка, щека к щеке, грызли щетку в уголке».

У Демьяна Бедного такой «утонченной», «изысканной» музыкальности, пожалуй, не найти. Но спор по поводу вещей, казалось бы, чисто формальных, только внутрилитературных мог бы обнаружить диаметрально противоположность идейно-художественных, а значит, и мировоззренческих позиций этих поэтов.

Одни жаловались, как жаловался, например, Д. Мережковский, на то, что «преобладающий вкус толпы до сих пор реалистический», и, презирая «толпу», то есть народ, отворачивались и от народного реалистического вкуса.

Живи и верь обманам,
И сказкам, и мечтам.
Твоим душевным ранам
Отрадный в них бальзам,—

писал Сологуб. И, разумеется, для такой «эстетики» надо было искать адресата не в «толпе», а конечно же «среди чистой публики».

Других радовало, как радовало, например, Демьяна Бедного то, что народный вкус — реалистический вкус, и они обращались именно к нему как высшему судье.

Родной народ, страдалец трудовой,
Мне важен суд лишь твой,—

говорил Демьян Бедный,—

Ты мне один судья — прямой, нелицемерный,
Ты — чьих надежд и дум я выразитель верный,
Ты — чьих углов я «пес сторожевой».

Перед нами в сущности две противоположные классовые позиции. Они в такой степени сказались на художественных симпатиях двух поэтов, что можно говорить о двух противоположных идейно-художественных концепциях.

Рассматривая художественные направления в литературе, мы стремимся, прежде всего, понять, объяснить, с какой точки зрения судят художники о жизни,

какими идеями обогащают общество, каким общественным силам эти идеи служат, на чьей стороне борются. И только с этих позиций можно до конца понять и формальные особенности, а также эстетические симпатии тех или иных направлений и школ в литературе.

То же можно сказать и в отношении примеров из стихотворений двух названных поэтов. Сами по себе музыкальные качества стиха не решают вопроса о его художественной ценности. Мелодичность может подчеркивать поэтическую мысль и чувство, а может быть и средством скрыть убожество того и другого. Блестящие алитерации Тараса Шевченко, как в этом хрестоматийном: «Хто се, хто се по сім боці чеше косу? Хто се? . . .» — или же гибкая ритмика и чрезвычайно изобретательная инструментовка в поэзии Павла Тычины служат высшей цели искусства — отражению глубоких мыслей и чувств людей — и только потому и сами по себе прекрасны: плод осмысленного труда таланта. Другое дело в приведенных экспериментах Ф. Сологуба и в творчестве многих других представителей так называемых «новейших течений».

В одном месте романа Мамина-Сибиряка «Черты из жизни Пепко» упоминается некий содержатель хора певец, запойный пьяница, который заказывал Пепко стихи для пения: все равно, о чем, только чтобы ударение приходилось на а, о, е. Пепко, говорит писатель, «и не подозревал, что этой работой предвосхищает поэзию последующих декадентов». Только в отличие от декадентов Пепко не хвастался свободой своего творчества и вообще не считал это творчеством. . .

Воинствующие слепцы в буржуазной эстетике прилагают немало усилий к тому, чтобы «очистить» эстетику от «внеэстетических категорий». К ним они относят все то, в чем выражаются идейно-воспитательные функции искусства, общественное, гражданское в его содержании. В этом, понятно, есть своя логика: кто пренебрегает общественным содержанием искусства, тот действительно перестает видеть.

С нашей, марксистско-ленинской точки зрения

ни о каком искусстве ничего определенного нельзя сказать, если оставить без внимания его место в идейной жизни общества. Это — утилитаризм? Но нас не удивить подобными обвинениями. Ими нас преследуют не одно десятилетие, как постоянно преследуют реализм вообще. При этом сознательно закрывают глаза на то, что общественные идеи в искусстве интересуют нас именно как художественные идеи, что нас привлекает в искусстве красота борьбы за передовые идеи, красота и величие человека-борца, красота познания мира, могущества человеческого таланта. Если это «утилитаризм» и если такой «утилитаризм» считается противопоставленным искусству, тогда действительно само понятие «искусство» остается лишенным границ и содержания вообще, тогда действительно пришлось бы согласиться с теми, которые уверяют, что нельзя даже ставить вопрос, в чем сущность искусства, что есть искусство. Тогда в самом деле никакие обобщения относительно искусства и его произведений невозможны, а науке о литературе и искусстве остается только фиксировать индивидуальные технические приемы и эксперименты художников. Можно сказать, как это правильно отметил В. Витюк в статье «Ликвидаторы эстетики» («Литературная газета», 20 февраля 1958 г.), что ликвидация теории, поход против теоретических обобщений литературного и вообще художественного процесса являются одной из самых характерных черт современной реакционной эстетики. Это неизбежно ведет ее к полной потере какой бы то ни было философской почвы. Если в прошлом в буржуазной эстетике было столько школ, сколько бывало учителей, то сейчас в ней, можно сказать, столько школ, сколько школьников.

Мы стоим на позициях коммунистической партийности, и у нас нет причин скрывать от кого бы то ни было социалистических и коммунистических целей нашего искусства. Кто действительно хочет понять сущность художественного метода нашей литературы и нашего искусства — социалистического реализма, тому следует начать с этого — с признания хотя бы той истины, что социалистические идеи могут питать

искусство так же, как питали и питают его другие общественные идеи. Я не говорю уже о том, что большое искусство может развиваться только под влиянием идей сильных и жизнеспособных и что социалистические идеи доказали свою жизнеспособность.

Известно, что художественная литература имеет свои внутренние законы. Их действие бывает таково, что может показаться, будто она совершенно не зависит от внешнего мира, будто она — сама мир. Может сложиться впечатление, что одно художественное направление порождает другое, а это последнее путем саморазвития переходит в следующее и т. д. Но так может только показаться, такое впечатление очень поверхностно. Оно возникает, по-видимому, оттого, что в искусстве и литературе, как нигде в другой области человеческой деятельности, большое значение имеет фантазия, воображение, которые способны, кажется, создавать новый мир. Но и самая богатая фантазия, самое развитое воображение не в состоянии создать ничего такого, что своими формами не напоминало бы форм живой жизни. Бог черных был черным, бог людоедов — самым прожорливым людоедом, а если бы и у воров был бог, он представлялся бы в их воображении самым удачливым и ловким вором. Художественная фантазия также питается и проверяется действительностью и не может выйти за ее пределы. Так что и в этом, как и во всех других отношениях, искусство зависит от действительности, тесно связано с ней.

Само собой разумеется, что точно так же, как «...философия каждой эпохи располагает в качестве предпосылки определенным мыслительным материалом, который передан ей ее предшественниками и из которого она исходит»¹, и искусство опирается на материал предшественников и из него исходит. Возможно даже, что не «точно так же», а, в силу своих специфических особенностей, и в значительно боль-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма. М., Госполитиздат, 1953, стр. 430.

шей мере. Однако неоспоримым является тот факт, что художественные направления возникают не в искусстве только, но и в сознании людей, в художественных взглядах общества. А последние, как и все другие общественные взгляды, определяются общественным бытием.

Социалистический реализм в нашей литературе появился тогда, когда появились люди, думающие и чувствующие по-социалистически, люди с новыми художественными потребностями и вкусами. Тем, кому его существование не нравится, для кого он неприемлем, тут ничем не поможешь. Такова логика развития художественного познания. Его внутренние законы есть прежде всего законы особых, специфических связей с действительностью. А специфическим в этих связях является то, что они осуществляются также через художественные взгляды и вкусы современников.

Говорят, будто на вкус и на цвет товарищей нет и будто о вкусах не спорят. Но хотя пословицы и поговорки принято считать сгустком народного опыта, к этим следует относиться осторожно: общность вкусов все-таки существует. И речь идет не о первичных, элементарных ощущениях: горькое — всем горько, неприятная смесь красок — неприятна всякому нормальному глазу, а бестолковое сочетание звуков оскорбляет всякий здоровый слух. Нет, речь идет о вкусах высшего порядка. Но и здесь многое объединяет людей. Есть национальная общность вкусов, и притом в очень широких пределах — от национальной музыки, например, до национальной одежды. Есть и классовая общность. Достаточно вспомнить суждения Н. Г. Чернышевского о понятиях женской красоты у аристократов и у крестьян, чтобы необходимость в других доказательствах классовой общности вкусов отпала сама собою. Возможно, что и сама пословица насчет того, что на вкус и на цвет товарищей нет, была лукавым противопоставлением вкусов трудящихся вкусам богачей. Во всяком случае, когда богач насмехался над домотканой одеждой бедняка, пословица эта могла быть средством самозащиты послед-

него в том же, примерно, смысле, что и другая — о гусе, который свинье не товарищ. Нет, художник находит товарищей по вкусу и спорит о вкусах. Иначе, какой же он художник, какой же он — народа водитель и одновременно его слуга, как писал Маяковский?

Художественные взгляды и вкусы людей формируются под воздействием условий и образа жизни, точно так же как и общественно-политические и философские взгляды, как все мировоззрение в целом. Понятия художественного вкуса — общественные, исторически развивающиеся понятия. Они возникают в процессе общественной практики людей и объединяют их в борьбе. Эстетические взгляды являются орудием объединения людей, и в этом их определяющее качество.

Художественные взгляды, которые сложились или складываются в обществе или в какой-нибудь его части, самым решительным и, я бы сказал, деспотическим образом вмешиваются в судьбы искусства, подчиняют его себе, заставляют выражать их. Это они подсказывают художественные программы и платформы, создают школы и направления, решают судьбы тех, которые уже существуют. Господствующие художественные взгляды определяют главные черты господствующего художественного метода.

Конечно, искусство само влияет на вкусы и взгляды людей, развивает их или, что тоже случается, портит, оно создает себе читателя, зрителя, слушателя, учит понимать его условные формы и наслаждаться ими, оно, по словам Маркса, создает субъект для предмета. В развитии эстетического вкуса, способного восхищаться самыми глубокими и сложными произведениями художников, в распространении таких вкусов в самых широких массах народа нельзя не видеть величайшей заслуги отечественного и зарубежного реалистического искусства. Но такое его влияние возможно было лишь при условии, что оно в известной мере опиралось на эстетические симпатии, сложившиеся у людей в результате всего их общественного опыта, в том числе и опыта восприятия произве-

дений искусства прежних поколений, и хотя бы отчасти являлось выразителем этих симпатий и вкусов. Литератору нельзя забывать, что читателя готовит ему не только литература, того менее — он сам своими произведениями, но весь образ жизни общества.

Иначе и не может быть. Подобно тому, как люди, вступая в производство, застают готовые производственные отношения и сложившийся уровень техники и мастерства, включаются в производство как бы бессознательно, так и художник, начиная свою творческую деятельность, застаёт готовые, устоявшиеся вкусы, привычки, принятые условности в своей области искусства и, по крайней мере на первых порах, сам является носителем и выразителем этих вкусов, привычек, условностей. Зависимость молодого художника от сложившихся представлений о том, что художественно и что нехудожественно, можно увидеть в юношеском сборнике Некрасова «Мечты и звуки», в первой книге М. Рыльского «На белых островах», в известной мере видна эта зависимость в лицейских стихотворениях Пушкина, в первых книгах других писателей, со временем ставших признанными новаторами.

Но речь идет не только об ученическом периоде в творчестве писателя. Вполне сложившиеся, зрелые мастера литературы вынуждены считаться с необходимостью сохранять и в области вкуса связи с читателями, уважать их привычку к определенной форме. Потому и самому решительному новатору приходится хотя бы частично оставлять неприкосновенным то, к чему привычен вкус.

Всем известно, каким великим новатором в русской, да и не только в русской поэзии был Некрасов. Его новаторство опиралось на прочные основы: на пушкинский реализм в поэзии и на ясно ощущаемое в лучшей части общества требование нового содержания, новых мыслей и картин жизни. Но любопытно, что в работе поэта над стихом нередко случаи, когда он, сознательно или несознательно, отказывался от слишком смелых, «чересчур» субъективных образов

в пользу привычных для вкуса современников. Так например, образ «болтливый соловей» продержался только в черновике стихотворения «За городом», а в печатном, окончательном варианте превратился в привычного «вечернего соловья». Видимо, первоначальный эпитет показался поэту слишком вызывающим.

В стихотворении «Горе старого Наума» в первоначальном варианте были следующие строки:

Закуску, водку, самовар
Вносили по порядку
И Волги драгоценный дар —
Аршинную стерлядку.

В печатном тексте «непоэтический», неслыханно «непоэтический» на то время эпитет «аршинная» заменен широко распространенным для подобных случаев эпитетом «янтарная», что было привычным и, может быть, потому казалось более поэтичным. Сейчас мы читаем:

И Волги драгоценный дар —
Янтарную стерлядку...

Нашим современникам кажется, что в таком контексте, как и во всем пятом разделе, к которому относится это место, ничто не обязывало поэта делать такое исправление. Но это делалось около ста лет назад! В XVIII столетии слова Державина насчет того, что

Поэзия для нас любезна,
Приятна, сладостна, полезна,
Как летом вкусный лимонад,—

отнюдь не обнаруживали в себе того заряда комического, которые раскрыл в них Добролюбов, атакуя поэзию, лишенную гражданского пафоса. В самом деле, во времена Державина не так легко было решить, какая поэзия более «любезна»: одописнопридворная или же будничная, хотя бы и как «лимонад»!

Но вернемся к Некрасову. Замена «аршинной» на «янтарную» и сейчас, вероятно, была бы необходима в другом разделе произведения, где идут известные раздумья поэта о будущем великой русской реки и великого русского народа:

Иных времен, иных картин
Провижу я начало.

В случайной жизни берегов
Моей реки любимой:
Освобожденный от оков,
Народ неутомимый.

Созреет, густо заселит
Прибрежные пустыни,
Наука воды углубит... и т. д.

Здесь, думается, и с точки зрения современного вкуса любая бытовая подробность могла бы оказаться неуместной. Понятно, что для изменений, о которых идет речь, были различные причины. Всегда это были, как показано в превосходной книге К. Чуковского «Мастерство Некрасова», поиски стиля, отвечающего теме. При этом речь идет о черновых, рукописных вариантах, о самом процессе становления поэтической строки или строфы. Но нельзя не заметить, что здесь, как и в ряде других случаев, сделаны уступки привычному, условному, тому, что в то время казалось более поэтическим и, значит, сильнее влияло на читателя. Это делалось поэтом не обязательно по сознательному расчету и не значит, что в угоду вкусам читателей он отказывался от того, что ему самому больше удавалось. Возможно, что поэт сам сомневался в поэтичности образа «болтливый соловей» и заменил его привычным «вечерний соловей» (стихотворение «За городом») не только потому, что эпитет «болтливый» читателям мог показаться слишком вызывающим, но и потому, что не удовлетворял он его самого. Как бы то ни было, но поиски стиля, отвечающего теме, есть в то же время и поиски стиля, наиболее близкого пониманию читателей.

Известно, что допушкинская проза густо насыщалась условно-поэтическими элементами речи, что