

### **Конкретно-всеобщее versus общее**

Согласно концепту «официозного соцреализма» возникновение общественных противоречий, как правило, рассматривалось не как следствие объективных законов общественного развития, всегда проявляющихся через конкретную общественную практику конкретно-исторических индивидов, а как результат привнесения их в советскую реальность некими чуждыми, «вражескими» силами. Это находило и свое соответствующее выражение в искусстве «официозного соцреализма», в котором происхождение и проявление объективных общественных противоречий носило главным образом субъективный характер, в то время как действие побеждающих (не обязательно разрешающих) их исторических сил имело характер неизбежного и объективного закона.

Надо сказать, что этот подход с удивительной точностью воспроизводят сегодня так называемые критики советской системы, усматривая все его недостатки и поражения как следствие субъективной воли «вредителей» (теперь уже большевиков), преступно сломавших логику «цивилизационного» пути развития России.

Достижения же этого метода они расценивают как результат проявления лишь объективного хода вещей,

вполне обходящегося без индивида как субъекта *Истории* и *Культуры*.

В любом случае и апологеты, и «критики» советской системы, усматривающие происхождение противоречий в субъективной воле, а их разрешение — в объективной стороне реальных процессов, так и не затрагивают на самом деле вопроса действительных противоречий советской реальности, включая ее культурную составляющую. Между тем, как было показано выше, основы возникновения превращенных форм соцреализма нельзя редуцировать лишь к субъективной воле идеологов от культуры (хотя таковое имело место с весьма значительными последствиями для культуры), ибо это слишком бы упрощает суть проблемы. Значительно важнее понять предпосылки появления концепта «официозного соцреализма» с его идеологами, утверждающими теологический подход к действительности и искусству, а значит, отрицающими принцип субъектности.

С позиции «официозного соцреализма» разрешение противоречий рассматривалось не как объективное содержание особого типа человеческой деятельности, а как мера соответствия художника господствующему императивному представлению на этот счет. В соответствии с данным подходом проявление субъектности творца связывается уже не с выражением всего его личностного богатства и уникальности как художника, а с мерой приобщения его к *общему*, а точнее — растворения его в довлеющей над ним субстанции *общего*.

Но «растворение» творческой *самости* художника в этом *общем* в действительности означало утрату им не только своего индивидуально-творческого, но и общественного начала, а точнее — вытеснение авторского принципа своего общественного бытия в культуре симуляцией

своего пребывания в ней, а иногда и откровенной анонимностью.

Как же в этом случае решалась проблема субъектности, без которой, казалось бы, невозможно искусство (постмодернизм, кстати, доказал, что такое возможно, однако тогда является ли он искусством, но это уже вопрос другой темы)?

В концепте «официозного» искусства субъектный дискурс *Истории и Культуры* задавался цепочкой, казалось бы, близко положенных понятий: *народ–партия–вождь*. Как писала автор статьи «Политический дискурс и поэтический дискурс: языковая игра»: «Соположенные термины наслаиваются друг на друга, при этом осуществляется семантический сдвиг и семантический перенос, тем самым производится отождествление объектов, в действительности различных: *партия–правительство–государство; народ–родина; власть–народ–страна*. При этом размывается не только поименованный объект, но также исчезает и автор текста. “Источником текста” — например, передовой статьи газеты “Правда” — является не только генсек, но и *партия–страна–народ*»<sup>1</sup>.

Теперь уже не столько вырастая, сколько вращая одно в другое, эти понятия в своем наложении друг на друга незаметно утрачивали свои различия, становясь единым общим, которое обретало свое конкретное и окончательное выражение в лице вождя. В конечном итоге этот персонифицированный модус *общего* обретал силу культур-

<sup>1</sup> Малеева В.Е. Политический дискурс и поэтический дискурс: языковая игра // Вестник МАПРЯЛ. 2000. № 28. К вопросу о прагматике постмодернистского текста. [web-local.rudn.ru/web-local/prep/prep\\_3091/-14k](http://web-local.rudn.ru/web-local/prep/prep_3091/-14k)

но-исторической трансценденции, которая в формах «ложного сознания» отражалась уже в виде субстанции всей общественной материи, в том числе жизнедеятельности индивида, определяя все ипостаси его бытия (гражданина, художника, зрителя), оставаясь при этом не подвластной ни критике, ни принципу развития.

Такой подход нес в себе отказ от принципа субъектности, утверждая «сверху» теократический взгляд на действительность, а заодно и на искусство. Так в условиях советской действительности происходило постепенное утверждение принципа прямой идеологизации художественного творчества и как следствие этого — невольное подчинение его политико-пропагандистской конъюнктуре.

Какова была мера власти этой трансценденции, являющейся в облике вполне конкретного человека («вождя всех народов»), выражающего квинтэссенцию господствующих в этот период общественных отношений, можно понять по нескольким фрагментам из выступлений художников на Первом съезде советских писателей в 1934 г.:

— «И лишь потому на вершины мы встали, \ Что сердцем единым мы мощно росли. \ А сердце могучее нашей земли — \ Родной наш, любимый наш Сталин»<sup>1</sup>.

— «...тогда мы будем иметь все основания сказать, что мы достойны быть современниками Сталина»<sup>2</sup>.

— «...коммунистическая партия и ее величайший вождь т. Сталин...»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Паперный В. Культура Два. М., 1996, с. 57.

<sup>2</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1990, с. 153.

<sup>3</sup> Там же, с. 71.

— «...мудрый, любимый вождь трудящихся всего мира, великий Сталин»<sup>1</sup>.

— «...товарищ Сталин сделал все, чтобы наша советская литература развивалась нигде и никогда невиданными темпами»<sup>2</sup>.

— «Сегодня я все же горнист в той армии, которую Сталин ведет к настоящему золотому веку человечества»<sup>3</sup>.

Это лишь некоторые свидетельства той эпохи. Они показывают, что принцип субъектности в этом случае получает свое выражение в несколько странном с точки зрения диалектики феномене, который, будучи модусом *общего*, в то же время имеет вполне конкретное выражение. И это *обще-конкретное* начинает властвовать уже над общественным, в том числе художественным сознанием.

Чем это оборачивается уже для самого художника можно понять, например, из откровения выдающегося советского писателя К.Симонова, чья жизнедеятельность проходила в русле магистральных противоречий советской эпохи: «Я считаю, что наше отношение к Сталину в прошлые годы, в том числе наше преклонение перед ним в годы войны... это преклонение в прошлом не дает нам права не считаться с тем, что мы знаем теперь, не считаться с фактами.

Да, мне сейчас приятнее было бы думать, что у меня нет таких, например, стихов, которые начинались словами: «Товарищ Сталин, слышишь ли ты нас...», но эти стихи были написаны в сорок первом году, и я не стыжусь того, что они были тогда написаны, потому что в них выражено то, что я чувствовал и думал тогда, в них выражена

<sup>1</sup> Там же, с. 103.

<sup>2</sup> Там же, с. 126.

<sup>3</sup> Там же, с. 521.

надежда и вера в Сталина. Я их испытывал тогда, поэтому и писал. Но, с другой стороны, все, что мы знаем теперь, обязывает нас переоценить свои прежние взгляды на Сталина, пересмотреть их. Этого требует жизнь, этого требует правда истории»<sup>1</sup>.

И далее К.Симонов продолжает: «К этому взгляду я пришел постепенно, и в выработке его сыграл большую роль Двадцатый съезд, который я считаю важной и необходимой вехой в истории нашего общества и одним из самых значительных событий на протяжении моей жизни»<sup>2</sup>.

В логике превращенных форм и сам метод соцреализма, и его «субъект», являя собой в определенном смысле абстракции, в то же время в общественном сознании начинали обретать силу особых «идей», т.е. становиться гештальтами, властвующими над художником и его творчеством. Так от художника отчуждались два принципиально важных с точки зрения соцреализма момента: его субъектность и метод *разотчуждения*.

Эта тенденция вступала в глубокое противоречие с *конкретно-всеобщей природой* искусства соцреализма, которая была обусловлена не только (1) действительными и потому *конкретными* противоречиями общественной материи, но (2) *конкретно-всеобщим* началом художника. При этом не надо забывать, что искусство соцреализма соотносится не с *абстрактным*, а *конкретно-всеобщим индивидом* (как мерой всех вещей).

В случае господства превращенных форм соцреализма мы, напротив, имеем дело с выражением *конкретно-общего*. Это значит, что художественные материи в «искусстве» подобного рода, с одной стороны, как бы несут

<sup>1</sup> Симонов К. Сегодня и давно. М., 1978, с. 645.

<sup>2</sup> Там же, с. 326.

на себе отпечаток конкретной реальности, а с другой — все они подчинены «общему выражению», превращая в конечном итоге изначально заявленные автором образы в мертвые схемы.

Такое положение имело не только свои историко-контекстуальные, но и философские предпосылки. Период начала 30-х гг., отличающийся заметным нарастанием сталинистско-бюрократических тенденций, нес в себе принципиально иное понимание категории «противоречие». В отличие от 20-х гг. данное понятие теперь рассматривалось уже не как объективный момент исторического развития, а как результат субъективного привнесения его враждебными теми силами, которые встали на путь «построения социализма».

Данный подход, казалось бы, формально не разрывает с диалектикой, он также использует ее риторику, упоминая такие понятия, как «противоречие» и «развитие», но это лишь поначалу, а далее происходит одна принципиально важная и опасная подмена. Суть ее заключается в том, что понятие «противоречие», будучи выражением субстанциональной основы развития, как советской реальности, так и советской культуры, постепенно становится антиномией понятия «развитие», а затем уже и самому понятию «социализм».

Одним словом, теперь «противоречие» противоречит самой сущности социализма (это не игра слов). Объективное неприятие философией сталинизма понятия «противоречие» диктовало и соответствующее к нему отношение: теперь от него необходимо было «избавиться», но не путем его разрешения (кстати, всегда несущего в себе уже другое противоречие), а посредством его прямого устранения.

Казалось бы, с точки зрения диалектики подобное просто невозможно, тем не менее практика 30-х гг. эту

проблему решала. Это происходило следующим образом: понятие «противоречие», понимаемое как субъективное по происхождению и диверсионное по характеру проявление антисоциалистических сил, сначала обретало свое персонифицированное выражение в лице очередных «вредителей» или «врагов народа», а затем уже политическими методами с ними велась борьба (на самом деле расправа, в том числе и физическая). Данная тенденция экстраполировалась и в область художественной культуры.

Логика «официозного соцреализма», диктующая приоритет, но не процесса *разотчуждения*, а полученного в обход его результата, естественно деактуализировала и значимость важнейшего для искусства вопроса «как». Это отмечает и В. Паперный: «В культуре 2 вопрос “как” полностью исчезает из поля зрения»<sup>1</sup>. Но ведь сущность любого художественного метода, в том числе и соцреализма, обнаруживается главным образом через то, как соотносится логика развития и взаимосвязи художественных образов с теми живыми токами конкретно-исторической действительности, через которые проявляются узловые противоречия данного исторического времени. Применительно к искусству соцреализма игнорирование вопроса «как» означало отрицание принципа *разотчуждения*, т.е. отрицание самой диалектики становления художественного образа, что неизменно приводило к потере художественной уникальности произведения. Этот процесс, по выражению С.Эйзенштейна, являл собой «идеологическое униформирование, вырастающее в шеренгах униформ гвардейских лейб-полков»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Паперный В. Культура Два. М., 1996, с. 295.

<sup>2</sup> Эйзенштейн С. За кадром // Эйзенштейн С. Избр. произведения. В 6 т. М., 1964. Т. 2, с. 288.

Между тем именно творческая природа метода соцреализма диктует индивидуальный алгоритм его применения, вот почему любая попытка формализовать его как некий принцип *общего*, как метод « в чистом виде» — это путь к подрыву собственной природы соцреализма.

Опасность императива «*общего*» для произведения искусства, равно как для его автора очень хорошо понимали многие советские художники. Неслучайно на Первом съезде советских писателей Я.С.Маршак в своем докладе о детской литературе выступал столь категорично против этой тенденции: «Правда, сказка живет не разрозненными бытовыми подробностями, а обобщениями. Но обобщение не должно быть общим местом. Художественный и философский синтез не должен превращаться в абстракцию, в туманную символику»<sup>1</sup>.

Продолжим. Поскольку *общее* как принцип есть то, что выступает по отношению к соцреализму как умертвление его собственной природы, постольку, получая значение *общего*, данный метод сразу обретает превращенную форму своего бытия. Любая попытка «внедрять» соцреализм (печальные результаты такой практики хорошо известны) как некие единые для всех принципы художественного творчества неизбежно оборачивается подчинением *конкретно-всеобщего* характера индивидуального творчества модусу *общего*, в данном случае — «художественному» канону «официозного соцреализма». Достижение этого возможно лишь на пути «очищения» жизненного материала от его реальных противоречий. И чем успешнее было такое соответствие, тем отчужденнее был его результат.

<sup>1</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1990, с. 28.

Об опасности ориентации художника на принцип общего указывал и Б.Пастернак в своих оценках того положения, которое сложилось в области культуры к 1925 г.: «Культурной революции мы не переживаем, мне кажется, мы переживаем культурную реакцию». И далее продолжает поэт: «...он (стиль — Л.Б.) уже найден, и, как средняя статистическая, он призрачного и нулевого достоинства. В главных чертах он представляет собой сочетание смеловеховства и народничества. С этим можно поздравить. Стиль революционный, а главное — новый. Как он получился? Очень просто. Из неревolutionных форм допущена самая посредственная, такая же и из революционных. Иначе и быть не могло, такова логика больших чисел. Вместо обобщения в эпохе, которое предоставлялось бы делать потомству, мы самой эпохе вменили в обязанность жить в виде воплощенного обобщения. ... Искусство должно быть крайностью эпохи, а не ее равнодействующей»<sup>1</sup>.

Итак, еще раз подчеркнем: если искусство соцреализма предполагает раскрытие идеальным образом отражаемых в нем противоречий реальности через их разрешение, то искусство «официозного соцреализма», наоборот, пытается свернуть их, освободиться от них, получая в конечном итоге то, что затем выдается за идеальный образ действительности, претендующий на некую общую норму «художественного» мировидения.

И здесь «художественный» канон «официозного соцреализма» становится не только начальным (из него должен творец исходить), но и конечным (на него он должен ориентироваться) пунктом того, что должно именоваться

<sup>1</sup> Пастернак Б. Что говорят писатели о Постановлении ЦК РКП (б). Собр. соч. В 5 т. М., 1991. Т. 4, с. 618.

ся художественным процессом. Но именно это прямое и формальное, а не диалектическое тождество начала и конца одного и того же процесса как раз и обесмысливало его содержание — творчество, которое логикой своего развития должно было диалектически соединить их в единое целое. И действительно, зачем вообще это творчество с его развитием образов, если необходимый результат возникал раньше самого этого процесса? Это обстоятельство отмечает и В.Паперный: «Культура 2 .... исходит из представлений об абсолютной заданности результата заранее. Этой культуре не надо ждать, пока результат будет получен, она уже знает, что должно быть получено, поэтому все ее внимание направлено на путь к этому результату. Культуру 1 тоже интересовал путь, но ей было важно, чтобы путь соответствовал некоторому правильному с ее точки зрения методу (самопроявлению пролетарского духа, всеобщей организационной науке. Культура 2 хочет, чтобы путь соответствовал уже известному заранее результату... здесь же мы видим, что результат возникает в этой культуре раньше, чем путь к нему»<sup>1</sup>.

Не о таком ли подходе к «противоречию» немецкий философ К.Маркс писал следующее: «Противоречие между общим законом и более развитыми конкретными отношениями здесь хотят разрешить не путем нахождения посредствующих звеньев, а путем прямого подведения конкретного под абстрактное и путем непосредственного приспособления конкретного к абстрактному»<sup>2</sup>.

Несколько иначе, но об этом же говорит и Э.В.Ильенков: «Формальная логика и абсолютизирующая ее мета-

<sup>1</sup> Паперный В. Культура Два. М., 1996, с. 240.

<sup>2</sup> Ильенков Э.В. Искусство и коммунистический идеал. М., 1984, с. 261.

физика знают только два пути разрешения противоречий в мышлении. **Первый путь** состоит в том, чтобы **подогнать всеобщий закон под непосредственно общее, эмпирически очевидное...** **Второй путь** заключается в том, чтобы **представить внутреннее противоречие, выразившееся в мышлении в виде логического противоречия, как внешнее противоречие двух вещей**, каждая из которых сама по себе непротиворечива. Эта процедура и называется сведением внутреннего противоречия к противоречию “в разных отношениях или в разное время”<sup>1</sup>.

Практика «ложного сознания», включая «официозный соцреализм», продемонстрировала эти два типа отношения к противоречию в полной мере: в одном случае мы имели диктат его «идейно-художественных» канонов, когда *конкретно-всеобщее* (художник) подгоняется под *общее* (каноническое представление); в другом — имманентное противоречие действительности представляется как внешнее — между трансценденцией советской системы и «врагами народа».

У апологетов такого подхода в искусстве, связанного с «очищением» его от противоречий реальности, всегда находятся свои последователи. Например, «чернушная» тенденция российского кино 90-х гг., показывающая одностороннее беспросветно-негативное видение реальности, также возникло на основе отрицания диалектики, хотя и с прямо противоположной оценкой (в данном случае уже отрицания всякой альтернативы миру отчуждения). Любопытно, что это «чернушное» искусство осознавало себя как антитеза «официальному соцреализму», хотя в действительности оно использовало тот же метод.

<sup>1</sup> Ильенков Э.В. Диалектическая логика. М., 1984, с. 262.

Здесь надо отметить одно, заслуживающее специального внимания обстоятельство: находясь на разных идейных позициях, апологеты официозного соцреализма, так же как и его «критики» (в действительности мнимые) равно одинаково принимают превращенные формы соцреализма за его сущность. Они отличаются друг от друга лишь тем, что первые прямо или косвенно участвуют в поддержании этих превращенных форм (либо через их создание, либо через их отстаивание) как неких художественных канонов, а вторые, принимая их за суть самого соцреализма, с таким же успехом начинают «критиковать» их.

Но все дело в том, что, во-первых, предметом этой «критики» являются не сами действительные противоречия метода, а собственные представления критиков о нем.

Во-вторых, их «критика» сводится не к анализу этих противоречий, а лишь к абсолютной, «дурной» (Гегель) негации соцреализма. Но ведь такой род негации, а в действительности — отказ от принципа творческого снятия отчуждения — в конечном итоге приводит к идейно-художественному узакониванию отчужденных форм в культуре и в искусстве. Так что, неразличение превращенных форм соцреализма от *непревращенных* в действительности вскрывает глубокую общность между «критиками» и апологетами соцреализма — их неспособность к критическому отношению к феномену отчуждения.

Это далеко идущее родство между апологетами и «критиками» соцреализма (составляющее предмет особого исследования), будет еще не раз проявлять себя в отношениях по целому ряду вопросов, связанных с темой советской культуры. В данном же случае нас интересует, почему и те, и другие, по-разному оценивая превращенные формы соцреализма, тем не менее с равной степенью готовности принимают их за сущность данного метода?

Причина их общности лежит за пределами художественного дискурса культуры и, на наш взгляд, она заключается в том, что и адепты, и «критики» превращенных форм соцреализма оказываются чужды принципу (1) творческого (2) разрешения противоречий, ибо это требует (1) деятельностного, (2) творческого и (3) личностного отношения к противоречиям. Это усугубляется еще и тем, что последнее несет в себе бремя этической ответственности за окружающий мир во всем «богатстве» его отчужденных форм.

Прямой или косвенный отказ от всего этого в действительности означает отказ от принципа субъектности, составляющей суть основной предпосылки неприятия метода соцреализма. Адепт и «критик» соцреализма по разным причинам не принимая принцип субъектности, предпочитает приспособливаться к существующим формам отчуждения, выбирая при этом роль либо защитника их исторической необходимости, либо их жертвы.

\* \* \*

Прежде чем сделать заключение, напомним: если общественный идеал искусства обычно понимается как такое общественное отношение, которое несет в себе образ разотчужденной действительности, то общественный идеал искусства соцреализма вбирает в себя не только этот образ, но — и это принципиально ново и важно — еще и сам способ его становления.

Определив в этом смысле различие между искусством соцреализма и искусством его генетического преддверия, перейдем теперь к другой компаративистской паре. Если идеалом искусства соцреализма является **образ движения** (как такое разрешение противоречий, в ходе которого происходит снятие отчуждения) в его неразрывном единстве с получаемым в процессе этого художественным ре-

зультатом, то идеалом «официозного соцреализма» является априорно взятый *образ «очищенной» от противоречий действительности*, больше не нуждающейся в силу этого в диалектике (как логике их разрешения). Соответственно здесь лишним оказывается и сам драматургический принцип.

В логике превращенных форм соцреализма именно *устранение* (видимостное снятие), а не *разрешение* противоречий рассматривается как верный путь к созданию «идеального» образа реальности. Неслучайно в формах «ложного сознания» метод соцреализма понимается как представление «очищенного» от противоречий образа «реального социализма». И в этой «очищенности» искусства от «примесей» (противоречий) жизни как раз и заключается его художественная «правда».

Об этом говорит Ю.Борев: «В теории и художественной практике социалистического реализма было немало угодливого приукрашивания реальности, немало розовой футурологии, переносившей рай из потустороннего мира в ближайшее будущее»<sup>1</sup>. Это отмечает и Е.Сергеев: «Ну что же, конфликт “хорошего с лучшим” соцреализм уже навязывал нашей литературе, но, как помнится, ничего толкового из этого не получилось»<sup>2</sup>.

Соответственно художник, показывающий в своем искусстве противоречия советской действительности, вы-

<sup>1</sup> Отказываться ли нам от социалистического реализма? «Круглый стол» «Литературной газеты» // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М., 1990, с. 402.

<sup>2</sup> Сергеев Е. Несколько застарелых вопросов // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М., 1990, с. 14.

ступает и поступает по отношению к этому идеальному образу уже как «вредитель». Именно такой подход и лежал в основе «официозного соцреализма», обретая свое звучание через ждановско-сусловские вердикты и интерпретации советского искусства. Так видимостное снятие противоречий становилось важнейшей предпосылкой появления превращенных форм соцреализма, что с неизбежностью порождало тотрод формализма, который уродовал и творческие интенции художника, и его произведения, а в конечном итоге — и его самого.