

Заключение

Подытоживая наши рассуждения о противоречиях и особенностях метода соцреализма, сформулируем следующие основные выводы.

Первый. Метод соцреализма именно в силу своей конкретно-всеобщей природы *не мог быть придуман*, не мог возникнуть как некий результат чьих-то идейно-интеллектуальных интенций, как результат инициирования новых идей.

«Всеобщее,— отмечает Э.В.Ильенков,— заключает, воплощает в себе все богатство частных не как “идея”, а как вполне реальное особенное явление, имеющее тенденцию стать всеобщим и развивающим “из себя” — силой своих внутренних противоречий...»¹.

Этот метод нельзя и внедрить, точно так же, как его нельзя отменить лишь посредством организационно-волевых усилий. Соцреализм как метод родился в сложных социальных условиях, связанных с разрешением их противоречий, и потому в мире культуры он появляется уже как результат определенного культурно-исторического

¹ Ильенков Э.В. Диалектическая логика. М., 1984, с. 284.

развития художника в его отношениях с этими социальными практиками.

В связи с вышесказанным становится бессмысленным такое понятие, как «верность соцреализму», даже если оно возникает из самых яростных идейных позиций и самых благородных культурных соображений.

Форсирование действительного развития художника, реально приводящее к игнорированию *разотчуждения*, при попытке сохранения формальной верности методу неизбежно приводит к подмене творчества его атрибутизацией с постепенным вырождением художника в симулякра соцреализма.

Метод соцреализма также нельзя присвоить себе, о попытках этого не без иронии говорил С. Кирсанов на Первом съезде советских писателей: «Недавно один поэт прислал в редакцию поэму. На большом листе была написана фамилия, название, а под этим эпиграф: “Поэма написана методом социалистического реализма”. Мол, не знаю, как другие, а мы уже справились, мы уже нашли. Снижение этого лозунга очень вредно. Я понимаю социалистический реализм как основной путь литературы, как метод, вмещающий в себя разнообразные манеры, разнообразные способы письма»¹.

Не соцреализм порождает принцип творческого диалектического отношения художника к действительности, напротив — именно это отношение становится основой авторской природы данного метода, который должен создаваться художником всякий раз заново при воплощении своего очередного творческого замысла.

¹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1990, с. 526.

Второй. Искусство социалистического реализма несет в себе образ *определенного отношения к действительности*, но не ее самой как таковой, тем более «скроенной» под определенную идеологическую установку (это атрибут превращенных форм данного метода). Одним словом, здесь «политика приходит в роман, чтобы стать чем-то иным — свидетельством о целостном человеке, притчей о путях духа»¹.

В развитие этой мысли Н.Иванова пишет: «Что же до идеологии, то и она производилась тогда не совсем дураками — идеи-то в основе сюжетов и характеров лежали светлые, человеческие, политкорректные (один «Цирк» чего стоит — со знаменитым артистом еврейского театра Михоэлсом, поющим колыбельную на идиш чернокожему младенцу). И совсем другое дело, что образ эпохи отличался от самой эпохи, зрителю показывали киномиф, а не документально зафиксированный Архипелаг ГУЛАГ»². Искусство соцреализма — это *образ разрешения противоречий действительности*, но не образ самой действительности. Задача искусства соцреализма вовсе не в том, чтобы показать реальность такой, какая она есть, т.е. как некую конкретную данность, в чем якобы и состоит правда отражаемой искусством жизни. Вне логики развития эта «данность» в силу своей абстрактности «повисает в воздухе», даже если вся ее конкретность узнаваема, ибо в этом случае она не соотносима ни со своим прошлым, ни со своим будущим. Такой подход вытаскивает из произ-

¹ Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988, с. 260, 362.

² Иванова Н. Сталинский кирпич. Итоги Советской культуры. <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/4/itogi.html>

ведения «нерв» драматургии, без которой нет истории и нет кино.

Задача искусства соцреализма не состоит также и в том, чтобы показать действительность так, как будто бы в ней все противоречия уже разрешены. В этом случае мы получаем квазихудожественную иллюстрацию к идеологическим императивам.

В произведении соцреализма действительность присутствует, но она присутствует не столько через формы ее проявления, сколько через ее противоречия, разрешение которых, как раз и составляет суть его драматургии, в ходе которой и происходит становление его художественных образов.

Не менее важно акцентировать и то, что *социалистический реализм — это определенный принцип творческого отношения к действительности, снимающий ее противоречия в идеальной [художественной] форме.*

Третий. Метод соцреализма в силу того, что он является творческим, а значит, являющим собой природу конкретно-всеобщего, реально *нельзя формализовать в качестве некоторого свода правил и принципов.*

Подобных превращений со своим методом опасался и К.С.Станиславский: «Ни учебника, ни грамматики драматического искусства быть не может и не должно быть»¹. Об этом же пишет и А.Смелянский: «Самое порочное понимание и толкование этой системы — технологичность»². Поэтому, воплощаясь как «идея», соцреализм сразу обретает силу отчужденного понятия, отрицающего свою кон-

¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1988. Т. 1, с. 244.

² Там же, с. 245.

кретно-всеобщую природу. Более того, метод соцреализма не поддается формализации даже в том случае, если художник объективно им владеет. В связи с этим представляет интерес сделанное по этому поводу признание К. Симонова: ««Признаюсь Вам, что, садясь за книгу, я никогда не думал о том, будет ли она соответствовать понятию социалистического реализма, а, закончив ее, тоже не размышлял над проблемами этого соответствия»¹.

При этом нельзя забывать еще и о том, что имманентная сущность соцреализма предполагает обязательность своего диалектического угасания не только в стиле художественного произведения, но и в стиле жизнедеятельности его автора.

Четвертый. Соцреализм как метод, основанный на таком способе разрешения действительных противоречий, в результате которого возникает «эффект разотчуждения» (в сфере идеального), объективно приводит к диалектическому развитию идеала свободы. *Лежащий в основе данного метода принцип субъектности становится основной предпосылкой диалектического снятия (ни в коем случае не «зряшного» отрицания) идеала свободы в идеал самоосвобождения.*

И именно на путях сопряжения творчества с идеалом самоосвобождения как раз и рождались лучшие произведения советской художественной культуры, нередко пугающие идеологов и чиновников от культуры духом своеволия и вольнолюбия. В них просматривался образ человека как субъекта истории и культуры, что приводило к соответствующим последствиям, имеющим отношение не только к творцу, но и зрителю. И доказательством этого

¹ Симонов К. Сегодня и давно. М., 1978, с. 323.

может послужить немалый список тех произведений искусства, которые в силу административно-бюрократических решений становились «полочными» на многие годы, несмотря на свой высокий художественный и идейный уровень и только потому, что их «авторы отошли не от социалистического реализма, а от установленных бюрократией границ его применения»¹.

Кстати, надо сказать, что принцип идеологического запрета при сохранении своих контекстуальных различий был характерен не только для советской системы. Он также действовал и в дореволюционной России, и в странах «цивилизационного мира». Например, вот что было написано в докладе цензора В.А.Каульбарса (рапорт № 7875 за 1907 г.) о произведении А.М.Горького «Die Mutter» («Мать», единственный авторизованный перевод А.Гессе): «Настоящее произведение Горького есть апология движения в народ для проповеди социализма и анархии. ...Полагаю книгу запретить и не выдавать»². Русское издание повести «Мать», согласно решению I отделения Главного управления по делам печати за 1907 г. (дело № 385) как известно, подверглось запрещению.

В связи с вопросом запрета в культурной политике представляют интерес факты, которые приводит в своей многотомной работе «Всеобщая история кино» известный французский историк кино Жорж Садуль. Согласно его данным, фильмы «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» в свое время были запрещены во Франции; «Октябрь» долгие годы также находился под запретом и поэтому показывал-

¹ См. Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М., 1990.

² См. М. Горький. Материалы исследования. М.—Л., 1941. Т. III, с. 425

ся в Париже только в киноклубе, да и то в виде дайджеста, для чего была вырезана половина фильма¹; «Броненосец «Потемкин» был запрещен во Франции (к показу он был разрешен только в 1952 г.)², Германии³, Японии⁴; «Потомок Чингис-хана» был показан под названием «Буря над Азией», с вырезанными по требованию цензоров эпизодами партизанской борьбы.

Факты политики запрета в области художественной культуры лишь подтверждают то, что власть идеологии независимо от исторического контекста и нашего к ней отношения сохраняет свою силу до сих пор. Как может художник и зритель влиять на подобную ситуацию — это вопрос, относящийся уже к области демократических механизмов культурной политики и требующий специального исследования.

Одним из ярких примеров подобного рода практики уже из истории советской культуры может послужить фильм выдающегося режиссера Э.Климова «Агония». Казалось бы, по всем критериям этот фильм должен был устроить власть от кино (художественная безупречность, тема революции, исторический подход и т. д.), но тем не менее он не на шутку испугал ее высокохудожественным образом преддверия событий 1917 г. В результате этот фильм «пролежал на полке» с 1974 по 1985 гг. И даже, когда этот фильм был продан за рубеж (Францию США и другие страны), в советский прокат он так и не вышел.

¹ См. Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1982. Т. 4.

² Там же, с. 385.

³ Там же, с. 384.

⁴ Там же, с. 388.

Другое последствие этой истории — это то, самому режиссеру Э.Климову пять лет после этого не давали снимать, «рубили подряд, что он только не предлагал»¹.

Надо сказать, что помимо прямых форм запрета существовали и косвенные формы давления на художника: изнуляли редакционными поправками; при подписанном акте о приемке фильма могли не выпустить в прокат; определяли малый тираж, использовались приемы тотального замалчивания. Все это как раз и не позволяет нам принять достаточно распространенное суждение о том, что художественные достижения советского искусства «возникали в маленьких уголках личной свободы»².

Так что идеал *самоосвобождения*, латентно существующий в соцреализме, уже в период его официального провозглашения в действительности становился чужд власти³.

¹ Фомин В.И. Полка. М., 1992, с. 167.

² Гребенюк М.Н. Культура России советского периода. Культурологический аспект. Дис. на соиск. к. культурологических наук. Краснодар. 2003, с. 121. (Из фондов Российской Государственной библиотеки).

³ Этот факт, хотя по-своему, отмечают и критики соцреализма: «Органический, подлинный (т.е. не социалистический) соцреализм оказывается не нужным советской власти, лояльному «социалистическому художнику»... Правда истории советского искусства состоит в том, что господствующая система не принимала любой творческий бескомпромиссности...». — См. Морозов А. Сверим часы. Советское время в истории русского искусства // Собрание. 2006, № 2, с. 48.

Итак, соцреализм — это вовсе не рецепт «изготовления» искусства про социализм; это такой художественный взгляд на мир, который несет в себе не просто отражение отчужденных форм его социального бытия, но самое главное — творческий, т.е. деятельностный способ их преодоления (освобождения), хотя и в идеальной форме.

Интересно, что известный исследователь В.Тюпа, рассуждая об альтернативных парадигмах художественности, в частности об «альтернативном реализме», наделяет его характеристиками, являющимися важнейшими для соцреализма. «Альтернативный» же реализм,— пишет В.Тюпа,— *внутренне публицистичен, чужд созерцательности, духовно практичен*¹.

Пятый. Соцреализм связан с творческим разрешением конкретных противоречий конкретным индивидом, потому и сам этот метод *существует* не как метод вообще, а *только в виде его (1) конкретно-авторской модификации*. Его конкретно-всеобщий момент составляет не столько результат, сколько сам *образ разрешения* противоречия.

Для соцреализма (2) приоритетное значение имеет вопрос: «*как*» и что характеризует соцреализм именно как *художественный метод*.

Как таковой соцреализм есть метод разрешения социальных и художественных противоречий. Его определяющим моментом становится (3) принцип субъектности: акт разрешения противоречия, будучи *творческим процессом*, требует не функционера-исполнителя, а как соответственно *субъекта творчества*, причем не просто разрешивше-

¹ Тюпа В. Альтернативный реализма. // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М., 1990, с. 361.

го, но (5) именно творчески *разрешающего* (т.е. находящегося в процессе) то или иное противоречие. Будучи по своей природе общественным, этот процесс всегда разворачивается как (6) субъект-субъектное отношение, что, в свою очередь, определяет драматургический потенциал искусства соцреализма. Попытки редуцирования его к унифицирующей и контролирующей функции идеологии есть верный способ трансформации его в форму «ложного сознания».

Шестой. Соцреализм неразрывно связан с процессом социального творчества. Но если последнее предполагает разрешение общественных противоречий, осуществляемых в сфере *материального*, то соцреализм — это метод творческого *разотчуждения* в сфере *идеального*.

Их общность состоит непосредственно в самом принципе *разотчуждения* (это всеобщий момент), содержанием которого является диалектическое снятие *сущего* в *должное*, причем осуществляемое как в сфере *материального* (социальное творчество), так и в сфере *идеального* (соцреализм). Вот почему мы можем сделать вывод, что искусство соцреализма — это искусство социального творчества как принципа деятельностного и творческого бытия человека в мире.

Седьмой. В процессе *разотчуждения* появляется новый тип индивида, который формируется как результат (1) творчества (всеобщего труда), но не абстрактного, а такого, предметом которого (2) является противоречия действительности, а результатом (3) — новые художественные образы (искусство).

На это указывал и В.С.Библер: «Основное, что производит работник в сфере «всеобщего труда» (хотя непо-

средственным продуктом могут быть идеи и теории) — это не “что”, но “кто” — сам субъект деятельности, коренным образом преобразованный; субъект во всем богатстве его материальных и духовных определений, понятый как “совокупность общественных отношений”, как цельность его “производительных сил” (сил и способностей производить)»¹.

Метод соцреализма предполагает новый тип общественного индивида — субъекта *разотчуждения*, существующего во всех его трех проекциях: как автор, зритель и герой. Этот субъект *разотчуждения* как раз и становится содержанием и выражением понятия «Новый человек». И этот же самый *Новый человек* становится субстанцией *всеобщего* в искусстве соцреализма.

Надо сказать, что данная проблема обсуждалась активно еще до революции, в частности, на диспуте, проходившем в 1914 г. в Политехническом музее; он так и назывался — «О новом человеке»². «Пропаганда ковки нового человека по существу является единственным содержанием произведений футуристов», — пишет И.Голомшток³.

Идея «Нового человека» обсуждалась и в кругах символистов. Их подходы, как отмечает В.Курицын, предполагались весьма радикальные: «...например, по Соловьеву, “сверхчеловек” должен быть прежде всего и в особенности победителем смерти — освобожденным освободителем человечества от тех существенных условий, которые делают смерть необходимою, и, следовательно, исполни-

¹ Библер В.С. Мышление как творчество. М., 1975, с. 245.

² Новь, 1914, 25 февраля.

³ Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994, с. 35.

телем тех условий, при которых возможно или вовсе не умирать, или, умерев, воскреснуть для вечной жизни»³⁶⁶.

Но еще раньше проблему *грядущего человека* ставил Салтыков-Щедрин, когда призывал провидеть будущего человека².

Необходимо подчеркнуть, что «Новый человек» искусства соцреализма не сводим лишь к некоей эстетической идее (образу). По сути своей это феномен являет собой образ **субъекта преобразования** действительности, которое (1) является особым видом творчества, свершаемого им здесь и сейчас (что и доказывает его как таковое); (2) иницируется самим индивидом; (3) направлено на разрешение общественных противоречий, за которое (4) он несет этическую ответственность.

«Новый человек» — это субъект поступка, свершаемого им в сфере идеального (культуре). Это в значительной степени отвечает размышлениям М.Бахтина, когда он пишет о том, что непосредственно этично лишь само событие поступка в его живом свершении изнутри поступающего сознания.

Так, в искусстве соцреализма всеобщее и конкретное обретает одно измерение — человек, выступающее в первом случае как понятие, а во втором — как образ. Именно человек в своей субъектности, а не идеология составляет всеобщее советской культуры.

¹ См. Курицын. В. Русский литературный постмодернизм. Глава вторая. О проблеме «авангардной парадигмы».

<http://www.guelman.ru/slava/postmod/2.html>

² Тимофеев Л. Проблемы теории литературы. М., 1953, с. 216.

Восьмой. Пытаясь показать сущность метода соцреализма, мы не стали предварять это специальным перечислением его основных характеристик, которые не составляет труда зафиксировать чисто эмпирическим способом. Путь, когда сначала даются абстрактные определения всех составляющих соцреализма, чтобы затем выйти на его абстрактно-всеобщее определение, нам показался и менее убедительным с гносеологической точки зрения, и менее творческим. Для нас было гораздо важнее показать *выводимость* черт данного метода по мере развертывания самого понятия «соцреализм» (и уже в этом виде они соответствующим образом фиксировались в данной работе). Это дает нам право теперь представить их, но не в форме простого перечисления, а как синтез предшествующих размышлений.

Но прежде чем мы дадим определение метода соцреализма, кратко остановимся лишь на одной из черт — той, которая, на наш взгляд, представляется чрезвычайно актуальной особенно сегодня — в условиях противоречий уже XXI века, когда, например, объективные процессы глобализации сопровождаются нарастанием международного, межкультурного и межконфессионального противостояния и войн

В данном случае имеется в виду следующее: искусство соцреализма являет собой новый тип *культуры* — *всемирной*, ибо в ней поставлены проблемы, продиктованные не узко национальными или узко идеологическими, а общегуманистическими интересами, хотя и связанными теснейшим образом с идеями социального освобождения.

Девятый. Исследование данного вопроса помогает понять не только сущность соцреализма, а это значит, его имманентные противоречия, не только противоречия меж-

ду этим методом и общим социально-культурным контекстом советской системы (она была разной на разных этапах истории), но также и причины активного неприятия соцреализма. Это неприятие вызвано не только теми превращенными формами, которые втягивали в орбиту своего отчуждения, в том числе художника, и критике чего посвящена не одна страница данной работы. Неприятие соцреализма вызвано целым рядом причин другого рода.

Во-первых, данный метод несет в себе критику идеи творчества как неосознанной, стихийной и самодостаточной формы бытия художника, утверждая при этом не утилитарный подход, а живую связь творчества с общественным идеалом освобождения человека от власти любых форм отчуждения (бюрократии, денег, рынка и т.д.).

Об этом говорит и всемирно известный кинорежиссер А.Тарковский: «Поэту нечем гордиться — он не хозяин положения, он слуга. Для него творчество — единственно возможная форма существования и всякий раз поступок, который он не может отменить. Необходимость же в такого рода поступках может быть продиктована только верой в идеал — лишь эта вера скрепляет всю систему его образов (читай систему жизни)»¹. И далее продолжает художник: «Я говорю здесь об этом, чтобы напомнить, что истинное искусство непременно должно нести в себе тоску по идеалу»².

Во-вторых, соцреализм предполагает личную (по форме) и общественную (по содержанию) ответственность художника за свое творчество и тем самым, утверждает в нем этический принцип. Эта обязательность не по нраву многим «свободным от этого художникам», которые по-

¹ Суркова О. Книга сопоставлений. М., 1991, с. 18.

² Там же, с. 166.

лагают, что этические вериги — это атрибут лишь коммунистической идеологии. Но дело для них обстоит еще хуже, ибо принцип «особой ответственности», о которой говорит, в частности, А.Тарковский¹ проистекает из самой природы искусства.

Понимание этого у некоторых вызывает латентное неприятие уже и самой культуры: «Русская нынешняя интеллигенция внутренне недемократична, поскольку она продолжает любить хорошие книги больше хорошей жизни. Русскую жизнь изуродовали хорошие книги, для меня это даже не аксиома, а тысячекратно доказанная теорема, не априори, но апостериори»². И далее заключает данный автор Б.Парамонов: «Культура превращает человека в вещь...»³.

В-третьих, соцреализм, предполагая все многообразие стилей, подходов и функций искусства, тем не менее утверждает главную идею искусства как область решения важнейших проблем становления индивида как представителя рода Человек.

¹ Вот что по этому поводу сказал А. Тарковский в одном из своих интервью: «А в связи с ответственностью, какую несет именно в кинематографе его автор, я не случайно в самом начале главы упомянул слово «уголовная». И пусть это будет некоторым преувеличением, но мне хочется обратить внимание на тот факт, что в самом убедительном из искусств следует быть и особенно ответственным в своей работе». См. Суркова О. Книга сопоставлений. М., 1991, с. 156.

² Парамонов Б. Конец стиля. СПб.–М., 1999, с. 18.

³ Там же, с. 18–19.

«И сейчас, когда кинематограф так тесно вплетается в жизнь, так социологичен, так связан с политикой и общественным мнением, — подчеркивает А.Тарковский, — мы тем более не имеем права относиться к нему как к развлечению»¹. И далее продолжает режиссер: «Потому что так называемое безобидное «развлечение», которое мы поставляем публике, на самом деле отнюдь не безопасно — оно зачастую ведет к разрушению личности, к ее оскудению и нивелировке»².

В-четвертых, искусство соцреализма, впрочем, как всякое подлинное искусство, уже хотя бы в силу своих имманентных законов (вышеперечисленных) делает вызов «прозаическому состоянию» человеческой сущности и художника, и зрителя.

Для индивида, пытающегося оставаться в рамках своего частного (не путать с понятием «личное») мирка с его кредо — «не трогайте меня, оставьте меня все в покое», конечно, любые интенции к его развитию им активно отторгаются. Любой род напряжения его страшит.

Но самое главное, что вызывает неприятие у него, — это необходимость (кстати, продиктованная в том числе искусством) индивида быть субъектом с его формулой — «Я сам».

Отсюда неприятие всех атрибутов субъектности, которое очень ясно и откровенно в одной из своих статей выражает исследователь Х.Гюнтер: «Закаленный, весь из брони и воли, героический человек идеально вписывался в тоталитарный синтез искусств. Его личный характер, его идеалы, его мысли и чувства лишены самоценности. Он

¹ Суркова О. Книга сопоставлений. М., 1991, с. 163.

² Там же, с. 164.

всегда экстравертно устремлен “вперед”, на “врага”, он всегда готов одолеть любые стихии и препятствия. В нем прежде всего ценится способность напрягать силы физические и духовные, безусловная преданность идеологическим задачам. Эту самоотверженную преданность на языке большевиков называли “энтузиастом”, а на языке национал-социалистов — “фанатизмом»¹.

И далее продолжает данный автор: «Монументальное рассчитано на запугивание индивидуального, личного, героическое — на подавление негероического, классическое — на искоренение «нездорового»².

Но ведь эти упреки в равной степени можно отнести и к искусству Древней Греции, и монументальным фигурам Микеланджело, и к этическому героизму Христа. Вне этого упрека оказываются разве что герои «мыльных опер», а также «герои» рекламы.

Бесспорно: понимание сущности соцреализма обязательно включает в себя теоретическую критику его превращенных форм. Неразличение соцреализма от его превращенных форм и более того, их отождествление не позволяет понять сущность первого и приводит к интеллектуальному узакониванию второго. И здесь абсолютно прав В. Ванслов, когда говорит по этому поводу следующее: «На самом же деле как ждановцы, так и современные противники социалистического реализма исходят из сведения его к конъюнктурному официозу, к поделкам сервильного

¹ Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон. СПб., 2000, с. 14.

² Гюнтер Х. Тоталитарная народность и ее истоки // Соцреалистический канон. СПб., 2000, с. 9.

типа, к фальшивым, неискренним произведениям. Только ждановцы это делали со знаком “плюс”, а нынешние со знаком “минус”. Но то и другое равно ошибочно»¹.

Десятый. Соцреализм — это сугубо диалектический противоречивый феномен. Подчеркнем еще раз раскрытые в процессе анализа данного метода, противоречия, которые в силу своей имманентности задавали «основное течение» развития метода соцреализма.

— Соцреализм, будучи методом, который, как никакой другой, связан с областью идей, в то же время не может существовать в форме «чистой идеи», не став прежде своей собственной противоположностью (превращенной формой).

— Соцреализм, будучи в своей сущности программным методом, в то же время не может быть выражен в форме некоего набора инструкций, правил, установок, в противном случае он превращается в одну из форм «ложного сознания».

— Соцреализм, являясь методом *разотчуждения*, несет в себе природу всеобщего и потому его выражение недопустимо на языке *общего*.

— Соцреализм, генетически возникая из классового подхода, как никакой другой, нацелен на диалектическое снятие этой классовости в новое отношение мира культуры.

— Соцреализм, будучи идейно-культурным атрибутом социализма, не поддается прямой пропаганде и идеологическому внедрению без того, чтобы не стать своей противоположностью, своим самоотрицанием.

¹ Ванслов В. Да, я за социалистический реализм, но какой? // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М., 1990, с. 230.

— Соцреализм, будучи методом, нацеленным на разрешение противоречий, в то же время не может развиваться в среде, «очищенной» от этих противоречий, которые для субъекта творчества (художника, героя его произведений, зрителя) являются предметом и методом, средой и результатом его деятельности, но самое главное — источником его собственного развития.

— Соцреализм, как и любой другой художественный метод, нацелен на «восприятие» читателя, но как особый метод — он ориентирован именно на действие, хотя и в сфере идеального¹.

— С одной стороны, соцреализм должен отвечать критерию «правдивости», а с другой — нести в себе логику опережающего видения действительности².

— Будучи методом, несущим в себе идеал освобождения, он в то же время, как никакой другой феномен, испытывал на себе силу господствующего в советской действительности «эффекта отчуждения».

¹ Вот как это противоречие представляет В.Тюпа: «Авангардистская установка на «ударное воздействие» при всей своей ориентированности в направлении к читателю, а не к автору (романтизм) и не к герою (классический реализм), диаметрально противоположна классицистической установке «на восприятие» — См. Тюпа В. Альтернативный реализм // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М., 1990, с. 349.

² Это противоречие подмечает и В.Тюпа. — См. Тюпа. В. Альтернативный реализм. // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М., 1990, с. 349.

— «Новый человек» (как субъект творческого разотчуждения действительности), будучи субстанцией развития метода, а также «главным героем» (кстати, пришедшим из практики социально-творческой тенденции, проявляемой по-разному на разных этапах советской истории) его искусства, становится, по-видимому, основным объектом активного проявления социальных форм отчуждения, существовавших в советской системе.

Трагичность положения этого субъекта заключалась не в том, что он оказывался под ударами общественных противоречий — в конце концов, здесь не следует забывать о главной сущности этого «Нового человека», о его субъектности, от которой как раз и исходил в добровольной и личностной форме его идейно-этический вызов реальности. Его высокий трагизм исходил из его противоречия: объективно этот «Новый человек» был предельно неотчужден от реального мира (и это было результатом освободительной и потому гуманистической тенденции советской действительности), а субъективно он не мог принимать действительность в существующих формах отчуждения.

Разрешение этого противоречия — задача культурно-исторического развития общественной системы, а не только предельного напряжения родовых сил этого «Нового человека», измеряющего противоречиями действительности и свои собственные возможности, и в этом смысле — полноту своего бытия (во всей своей целостности), и свою трагедию.

* * *

Итак, результаты нашего теоретического анализа, осуществленного в данной работе, позволяют нам определить соцреализм как метод *открытого в пространстве-вре-*

мени [отсюда его всемирность и интернационалистичность, акцент на наследовании классической культуры] *художественного отображения творческого принципа по преобразованию окружающего мира* [отсюда не только общественная ответственность художника,¹ но самое главное — установка на творческий принцип активно-преобразовательной деятельности, содержащей в себе одновременно и реализм, и романтизм² и при этом отличающейся как радостно-энергичным³ энтузиазмом его

¹ И. Берлин в своей работе «Чувство реальности» подчеркивал: «Конечно, доктрина о том, что художник социально ответственен, ответствен перед обществом за то, что он делает, очень древняя» — см. Isaiah Berlin. The sense of reality. New York: Farrar Straus and Giroux 1996, p. 196.

² «А нужна была иная книга, сочетающая смелый реализм с еще более смелой романтикой, книга, которая бы не боялась неизбежных в наши дни суровых фактов, но умела бы понимать их на такую оптическую высоту, откуда они не были бы страшны», — призывал в своем докладе о детской литературе С. Я. Маршак. См. Первый съезд Союза писателей СССР. 1934 г. Стенографический отчет. М., 1990, с. 29.

³ «Итальянская фашистская печать истступленно кричала, что «большевики не имеют права уверять мир в том, что они живут веселее всех», и требовала не допускать фильм «Веселые ребята» ни к премированию, ни к публичной демонстрации (на Западе этот фильм шел под названием «Москва смеется»). Газета «Нью-Йорк уорлд телеграф» писала: продолжение на с. 260

субъекта, так и нередко трагическим характером противоречий, являющихся для него предметом, средой и результатом творчества], **основанный на «разотчуждении» общественных отношений и бытия самого человека** [отсюда акцент на многосторонность человека и стремление к гармонизации его жизни¹].

В этом, на наш взгляд, и заключается важнейшая *содержательная определенность социалистического реализма как феномена советской культуры.*

начало на с. 259 «Вы думаете, что Москва только борется, учится, строит? Вы ошибаетесь. Москва смеется! И так заразительно, так бодро и весело, что вы будете смеяться вместе с ней!» — так написано в воспоминаниях о И. Дунаевском. См. Сараева-Бондарь А.М. Дунаевский в Ленинграде, Л., 1985, с. 54.

¹ «Если Энгельс говорил о скачке из “царства необходимости в царство свободы”, то он разумел при этом развитие вольного творчества, научного, художественного и бытового на базе той власти над природой, которую социализм дает человечеству. Почему же не можем мы предположить, что социализм будет царством величайшего разнообразия стилей» — таков был взгляд на эстетические проблемы социализма первого наркома просвещения. См. Луначарский А.В. Собр. соч. М., 1967, Т. 8, с. 66.