



УДК 008.009

*Е.А. Богатырёва*

### ЕЩЕ РАЗ О СОЦРЕАЛИЗМЕ

**Аннотация.** Обсуждается вопрос об истоках и месте теории соцреализма в контексте теории и философии искусства XX в. Анализируются проблемы автора и героя в соцреализме, а также современная мифология, сложившаяся вокруг этого направления. Проблема героя в практике соцреализма рассмотрена на примере киноискусства. В данном контексте предпринимается неожиданное сопоставление образов двух героинь из очень разных кинофильмов: представляющего соцреализм кинофильма «Светлый путь» (1940) и голливудской киноклассики «Унесенные ветром» (1939).

**Ключевые слова:** искусство XX в., теория искусства XX в., течения в искусстве, соцреализм, миф о соцреализме, проблема автора и героя, киноискусство 1930–1940-х гг.

Как и все явления социальной жизни, искусствоведческая литература тоже подвержена определенной моде. И когда рассказы о героической жизни андерграунда то ли иссякли, то ли надоели предполагаемому читателю (а может быть и самим рассказчикам), в моду неожиданно вошла другая тема. Как и все модное, она тоже имела своих первооткрывателей и идеологов и поначалу казалась шокирующей, отчего и была уделом немногих. Правда, через некоторое время она оказалась чуть ли не единственной темой наших теоретических изысканий. И теперь, когда эта тема, пережив пик исследовательской популярности, стала отходить на второй план и уже вот-вот сменится другой, несомненно, более актуальной и модной, пришло время обратиться к ней непредвзято и отстраненно. Речь пойдет не столько о теории или практике соцреализма, сколько о современной мифологии, сложившейся вокруг этого направления и той неожиданной популярности, которую оно снискало в кругах критиков-теоретиков уже после заката и в пору своей, так сказать, неактуальности.

Необходимо уточнить, а что, собственно, будет подразумеваться под теорией? Ведь теория соцреализма не связана с каким-то определенным, четко очерченным кругом приверженцев, идеи и разработки которых стали бы теоретическим каркасом провозглашаемого ими нового направления.

(Можно даже сказать, что не последнюю роль в его конституировании сыграли построения уже современных критиков, во многом мифологизирующие исследуемое явление.) И, тем не менее, есть основания говорить о теории соцреализма, понимая тот круг идей, который оформился в дискуссиях 30-х гг. XX в. по поводу нового художественного метода, а также в трудах и выступлениях его создателя – М. Горького. Современного читателя поражает незамысловатость и как бы нарочито подчеркнутая упрощенность этих построений, особенно на фоне интеллектуальной изощренности предшественников. Как связаны между собой эти теории? Как соотносятся теория и практика соцреализма? Какое место занимает соцреализм в контексте теории и философии искусства XX в.? И какие философские идеи положены в его основу? На эти вопросы автор попытается ответить в предлагаемой вниманию читателя статье.

Первые разбирательства по поводу соцреализма в нашей литературе (тогда еще читаемых всеми толстых журналах и литературных разделах газет) проходили под девизом: а был ли вообще соцреализм? И существуют ли вообще произведения, которые можно было бы подвергать под эту теорию? Далее мнения, а главное – пути теоретических изысканий, разделились. Впоследствии поиски даже материализовались в нескольких толстых трудах, что уже само по себе должно было служить доказательством того, что объект исследования, несомненно, имел место. Но был непростым и, может быть, даже не имевшим прецедентов в видавшей виды мировой культуре. По вопросу о прецедентах мнения тоже разделились.

Тезисы одной из первых в этом направлении работ – книги Б. Гройса «Стиль Сталин»<sup>1</sup> известны: соцреализм стал прямым наследником и продолжателем традиций русского авангарда в смысле развития «тотальных» претензий последнего. Главной проблемой русской революции, следуя логике этой работы, оказалась проблема эстетическая, т. е. достижение эстетически более совершенного состояния общества. А специфическое отличие авангарда от всей предшествующей европейской живописи, творцы которой стремились «на протяжении многих столетий с любовью копировать внешнюю действительность», состояло в переходе «от изображения мира к его преобразению»<sup>2</sup>. Из этой посылки выводится ряд заключений. И, прежде всего, о властных притязаниях авангарда, о присущей авангардистам воле к власти, слишком уж явно дающей о себе знать в стремлении к «власти художника над художественным материалом». А поскольку таким материалом может быть признан и весь мир, то логическим следствием отсюда будет приписанное художнику «требование власти над миром»<sup>3</sup>. Подобный методологический ход относится к вполне определенной, легко просматривающейся традиции и часто служил основой критики искусства вообще. Под традицией не имеется в виду нищезанятие, поскольку логика приведенных рассуждений вписывается в иную систему координат. А именно в традицию, в соответствии с которой «волей к власти» может быть названо всякое не анонимное авторство, как бы присваивающее себе божественные функции. Кроме того, это обоснование вызывает закономерный вопрос: а насколько специфична эта характеристика для отечественного авангарда и для XX в. вообще? Ведь пафос «преодоления материала» может быть обнаружен, например, и у Микеланджело. Да и сам автор книги признает, что не только авангард, но и неотрадиционалисты «повторяют все тот же ритуал художественного заклинания общества, с целью овладения им и его реорганизации в новых ... формах»<sup>4</sup>. Что рождает еще один вопрос: а в чем же тогда проявляется специфика авангарда? Или «соцреалистической» воли к власти? К тому же тенденция акцентирования индивидуальности художника-творца утвердилась еще со времен романтиков:

авангард только актуализировал и заострил ее. Пафос жизнестроительства тоже возник не в авангарде, который в этом отношении не был «наброском бытия». Напротив, он очень чутко уловил и выразил дух времени (Zeitgeist). Трудно признать специфичным для отечественного авангарда и следующую характеристику: «Для художника-авангардиста сама реальность является материалом его художественного конструирования, и он, естественно (в соответствии со своим художественным проектом), требует для себя такого же абсолютного права распоряжаться этим реальным материалом, каким он обладает при реализации своего художественного намерения в пределах картины, скульптуры или поэмы»<sup>5</sup>. В таком случае самым радикальным следовало бы признать дизайн с его посягательством на вещь. Или уличить в аналогичных же – тотальных – претензиях, например, американский лэнд-арт. А затем вспомнить и о восточных истоках авангарда, о традиции отношения к природе и окружающему миру в японском искусстве и т. д.

Сложнее обстоит дело с авторством в соцреализме. Так, по версии Б. Гройса, функции авангардистского автора в соцреализме переходят к политическому руководству, а точнее к вождю, который оказывается главным художником и проектировщиком. Сам же художник, непосредственный автор произведений, оказывается как бы медиумом, бессознательно и спонтанно воспроизводящим волю вождя. То есть автор в соцреализме оказывается менее ответственным и более инфантильным, нежели в авангарде. Художник как бы зомбирован, что снимает с него всякую ответственность. Хотя в другом месте книги автор роняет фразу о том, что теорию соцреализма создавала интеллектуально искушенная элита, прошедшая через опыт авангарда, и дискуссии по этому поводу велись ею на довольно высоком теоретическом уровне.

Не вполне проясненной остается связь авангарда и соцреализма в книге И. Голомштока «Тоталитарное искусство»<sup>6</sup>. «Неспособный по своей консервативной природе к воспроизводству новых идей, тоталитарный реализм берет их в готовом виде, переводит на свой язык, искажает их эстетическую природу, превращает в нечто противоположное им самим и выковыывает из них орудие по уничтожению своих противников...»<sup>7</sup>. Поскольку речь идет о политических идеях «тотальных революций и социальной переделки общества»<sup>8</sup>, то не совсем ясно, как искажает их соцреализм, во что, в конце концов, превращает и какова его связь с авангардом.

Общая линия рассуждений на тему соцреализма схематично может быть представлена так: посылка (она же заключение, которое следует доказать) является характеристикой увешанного ярлыками соцреализма как политизированного неискусства или не вполне искусства, служащего к тому же плохой (утопической и т. д.) идеологии. Отсюда распространенное определение «тоталитарное искусство». В качестве доказательства выступает, как правило, набор примеров, самый действенный из которых – параллель, ставшая уже общим местом: советское искусство 30-х гг. – искусство нацистской Германии или фашистской Италии. Обосновывая ее, автор обычно демонстрирует некоторое внешнее сходство в смысле сюжетных аналогий. Но самое интересное в этой ситуации, что если в данной параллели заменить какой-либо элемент и сравнить, например, советскую и американскую архитектуру 1930–1950-х гг. или кинематографы двух стран того же периода, то эффект сходства окажется еще большим. (Б. Гройс в книге оговаривает связь соцреализма с мировым художественным контекстом<sup>9</sup>, но в развернутой форме тезис сводится в основном к параллели с искусством нацистской Германии.)

Любопытное замечание бросает один из сторонников этой параллели – автор книги «Тоталитарное искусство». Описывая впечатления от выставок «Искусства Третьего рейха»,

«Реализмы» и «Тридцатые годы: искусство и культура Италии», автор несколько удивлен: «... Тоталитарный реализм, вырванный из исторического контекста, выглядел вполне безобидно»<sup>10</sup>. А может быть, поэтому и стали возможны эти параллели? И что послужило первоначальной основой такой аналогии? Постулируемое сходство идеологий? Но в таком случае идеологизация заведомо признается существенной характеристикой искусства. Или каких-то направлений в искусстве. А существовало ли вообще в XX в. неидеологизированное искусство? Рассмотрим этот вопрос с трех точек зрения: более широкого эстетического контекста, проблем автора и героя.

Если ответить на поставленный вопрос односложно, то можно сказать: существовало, но оно не стало магистральной линией в художественной практике XX в. (При этом надо оговорить, что под идеологией понимается в данном случае комплекс идей, представлений, имеющих мировоззренческий характер. В этом контексте оно пересекается с одним из значений понятия «мифология».) И прежде чем обосновать данное положение, поставим перед собой еще один вопрос: а что делает искусство идеологизированным? Ведь очевидцы-эксперты, побывавшие в начале 1990-х гг. на выставках соцреализма, свидетельствуют: в новом экспозиционном контексте это искусство утратило свой идеологический пафос. Причем речь идет не об агрессивном контексте, заведомо изменяющем интенции экспонируемого материала. Так при каких же условиях стало возможно это смысловое расщепление художественного текста? Вероятно, при условии, что «переменной» величиной в его структуре оказалась его интерпретация. И в этом искусство соцреализма, действительно, очень похоже на художественную практику авангарда, который как бы несамодостаточен без сопровождающих его текстов. Если обратиться к теоретическим дискуссиям 1930-х гг., то можно заметить, что теория отводит себе особое место в структуре художественного события. Почти как в авангарде, который подверг сомнению возможности неискушенного взгляда и ввел в ситуацию восприятия фигуру посредника. Первое время его роль играла только теория: декларации, манифесты, трактаты, зачастую авторского же исполнения. Теории сопровождали собой и целые художественные направления, и сам феномен искусства начала XX в. Позднее их место займет фигура посредника – т. е. уже персонифицированного посредника: критика, куратора, постановщика, организующего художественное событие в прямом смысле слова.

В соцреализме прием посредничества проявился в несколько иной форме. Фигурой персонифицированного посредника становится здесь уже критик-идеолог. Наметившееся в авангарде переплетение теории и художественной практики в случае с соцреализмом приобретает характер избыточного декора. Соцреалистическая теория предлагает себя в качестве посредника, без которого ситуация произведение-зритель останется композиционно незавершенной. Именно это, характерное для XX в. взаимоотношение рефлексии и художественного опыта, послужит в дальнейшем основанием для того, чтобы говорить о «теории и практике» соцреализма.

Еще одна линия сходства: и соцреализм, и авангард связаны с определенной реакцией на внешний, социальный контекст. Изменение художественной парадигмы на рубеже XIX и XX вв. проявилось и в изменении способов функционирования искусства в социуме, в повороте от морализаторства к эстетизму, отстаивающему автономию и независимость художественных объектов. Эстетская самодостаточность сменяется в авангарде обращением в сторону социальных ориентаций искусства. Что на первых порах принимает форму эпатажа и внешне выглядит как углубление разрыва с этическими моментами в искусстве.

### Теория соцреализма в контексте философии искусства XX века

Еще одна черта объединяет теории соцреализма и авангарда: и в том, и в другом случае они носят не столько оценочный, сколько проективный характер по отношению к художественной практике. Провозгласившая супрематизм знаменитая статья Малевича появляется почти одновременно с художественными опытами автора в этом направлении. Теоретические дискуссии по вопросам соцреализма проходят под знаком ожидания соответствующих художественных произведений. «Новые великие черты нашего искусства – его героичность в первую очередь – только еще созревают. Неумным самообольщением было бы преувеличивать достижения нашего очень еще юного искусства», – подводит итог своим рассуждениям один из теоретиков соцреализма<sup>10</sup>. Насколько эти нормативные образцы будут соответствовать замыслу самих художников – это другой вопрос.

Итак, какие проблемы стали центральными для теории соцреализма? Проблемы, в общем-то, традиционные. От проблематики, заявленной и обсуждаемой различными эстетическими школами начала XX в., соцреализм как будто демонстративно возвращается к проблемам классической эстетики. По сравнению со сложными изысканиями, например, феноменологии или различных вариантов формализма, соцреалистические построения в области теории выглядят крайне аскетично. Среди основных тем, обсуждаемых в ее рамках, – проблемы нового героя, автора и его позиции, формы и содержания, «изображения жизни в ее революционном развитии» и немногие другие. При этом надо признать, что опыт философии XX в. не прошел для соцреалистической теории бесследно. Поскольку вполне традиционные, казалось бы, темы эстетики второй половины XIX в. в соцреализме трактуются уже с точки зрения этого нового философского опыта. Так, субъект в соцреализме (как автор, так и герой) – это не исключительно разумный субъект классической философии, но уже субъект, прошедший философскую школу конца XIX – начала XX в. Несмотря на всю простоту соцреалистических текстов и высказываний, представление о человеке в рамках данной теории более сложно и проблематизированно, чем это может показаться на первый взгляд. Структура его способностей включает волевой аспект, наряду с сознанием художником управляют и бессознательные импульсы. А как иначе истолковать довольно часто встречающееся в работах по теории соцреализма обоснование, согласно которому художник «силой своего таланта» преодолевает собственное мировоззрение с объективно присущей ему «ограниченностью»? Что касается волевого аспекта сознания, то он лежит в основе всей теории авторства в соцреализме, о чем еще будет идти речь ниже.

С точки зрения утверждения социально активной роли искусства соцреализм уместно сопоставить с социальными теориями, в числе которых можно назвать не только эстетику Б. Брехта и Д. Лукача, но и критическую теорию представителей франкфуртской школы, бартовскую критику мифологии. Что касается двух последних примеров, то здесь сопоставление обернется скорее противопоставлением, поскольку социальная функция соцреализма имела скорее положительно-приемлющий характер, франкфуртцы же рассматривали ее по аналогии с деятелями русского авангарда: как использование критического потенциала искусства. В дискуссиях 1935 г. по теории романа Д. Лукач, например, интерпретирует эту тему как проблему жанровой специфики в буржуазном и социалистическом обществах.

С точки зрения толкования автора и героя, как это ни парадоксально, но соцреализм довольно близко подходит к экзистенциалистским теориям искусства с их апелляцией к



сознательности и ответственности человека. С экзистенциализмом соцреализм роднит и интерес к «пограничным ситуациям», так как при всем его оптимизме жанр «оптимистической трагедии» стал для соцреализма весьма характерным. Ну, и обращение к волевому аспекту вызвало уже довольно распространенные констатации определенной связи соцреализма и ницшеанства<sup>11</sup>. Правда, проводя такую параллель нужно иметь в виду, что философия Ницше послужила одним из источников постклассической философии XX в. вообще. Так что и в этом смысле соцреализм – детище своего столетия. В большинстве случаев такое влияние было скорее опосредованным. Если проанализировать язык соцреалистического текста, то нельзя не заметить, что из терминологии и проблематики предшественников он выбирает, прежде всего, то, что связано с характеристиками содержательных аспектов искусства. Причем содержательные аспекты представлены здесь тоже весьма своеобразно. В знаменитом горьковском определении нового метода на Первом съезде советских писателей прозвучало, что соцреализм «утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого – непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы...»<sup>13</sup>. Установка, как видим, довольно близкая ряду направлений в философии конца XIX – начала XX в.: персонализму, экзистенциализму и др. И если не считать ссылок на социальную роль искусства, то, как это ни парадоксально, но с философией марксизма у соцреализма не так уж много точек пересечения.

Чему посвящены статьи по теории соцреализма? Прежде всего, проблеме героя, героики, в этом же контексте – проблемам индивидуального, типического характера. И, конечно же, теме автора, которая выливается в дискуссию о взаимоотношении «мировоззрения и метода», а точнее, в обсуждение природы существующего между ними противоречия. Проблема автора оказалась не такой уж бесконфликтной.

### **Автор**

Одна из самых значительных и дискутируемых в теории и практике искусства XX в. – проблема автора – в соцреализме получает своеобразное истолкование. Для теории соцреализма проблема определения авторской стратегии – одна из важнейших. Ее постановка не характерна для классических нормативных теорий искусства. Напротив, несмотря на декларируемую приверженность «классической» эстетике, соцреализм развивает постромантические взгляды на автора и с этой точки зрения вполне вписывается в характерную для XX в. традицию. В соответствии с установками социологической школы в литературоведении, соцреализм признает, что художественное произведение – это проекция его автора со всеми особенностями и противоречиями внутренней жизни последнего. А таких противоречий и особенностей теория соцреализма насчитывает массу: «Политические, философские, эстетические и другие взгляды (автора. – *Примеч. Е.Б.*) всегда находятся в нераздельной связи. Но не всегда между ними существует строгое и непосредственное соответствие. Это несоответствие между разными взглядами писателя может доходить до резкого противоречия...»<sup>14</sup>. Более того, «если между спецификой художественного творчества и его идейными предпосылками исчезнет противоречие, то тем самым художественное творчество отождествляется с этими предпосылками, тем самым оно перестает существовать как художественное творчество»<sup>15</sup>.

Кроме того, соцреализм признает и действие бессознательных механизмов в творчестве, по крайней мере, имеет в виду оппозицию сознательного-бессознательного, о чем свидетельствуют дискуссии по вопросу о том, каким образом классики прошлого, не имея сознательной мотивировки

и как бы против своей воли, все же отражали «прогрессивные устремления». Теорию соцреализма с ее попытками объяснить внутренний мир автора трудно упрекнуть в отсутствии интереса к современной ей психологии. Интерес к структуре внутреннего мира автора отличает построения соцреалистов от изысканий той же социологической школы в эстетике. Так, если для последователей В. Фриче автор – это продукт среды и внешних обстоятельств, растворяющийся в собственном произведении, а для сторонников ОПОЯЗа «нет поэтов и литераторов, – есть поэзия и литература»<sup>16</sup>, то соцреализм развивает в сущности модернистскую установку в истолковании авторства. (На модернистскую природу соцреализма, правда в ином аспекте, указывает Б. Гройс.) Источником художественных манифестаций для соцреализма является не только и не столько внешний мир, сколько внутренний мир автора, его индивидуальная позиция (говоря языком философии начала XX в. – его «самость»). Почти в духе феноменологической интенциональности трактует активность писательского сознания один из теоретиков соцреализма, автор статьи «Мировоззрение и метод»<sup>17</sup>. Свой полемический пафос он направляет против «вульгарно-материалистической методологии». Обсуждая тему противоречия между мировоззрением писателя и его художественным методом (что предполагает, как уже говорилось, более сложную структуру сознания, нежели это могла допустить классическая эстетика), автор статьи замечает: «Нельзя же в самом деле ограничиться такой постановкой вопроса, что писатель вопреки своему мировоззрению благодаря реалистическому методу глубоко отражает действительность, не вскрывая при этом, откуда берется у писателя его реалистический художественный метод»<sup>18</sup>. Другими словами, основания для творчества должны быть более вескими. Следуя предложенной логике, можно сказать, что автор-художник как бы превосходит собственную ситуацию (и диктуемую этой ситуацией «ограниченность») волевым усилием, основанием для которого должна служить авторская же ответственность и разделяемая автором позиция.

В этом отношении соцреалистическую концепцию авторства можно соотнести с экзистенциалистской теорией ангажированности Ж.-П. Сартра, в которой особенно явно обнаруживает себя экзистенциалистская трактовка человека. В теории ангажированности речь идет не только о стратегии поведения автора, т. е. не только о том, что писатель должен занять определенную идеологическую позицию, но и об определенной технологии внутреннего самонастроения. Теория ангажированности задействует весь арсенал экзистенциалистских представлений о человеке: акт творчества, как и любой другой поступок, связан с проблемой выбора – основной характеристикой присутствия человека в мире. Кроме того, человек, например, с точки зрения Сартра, «это такое существо, которое не способно просто созерцать ситуацию, не изменяя ее, поскольку сам взгляд его укрепляет, разрушает, лепит, либо, подобно вечности, изменяет объект как таковой»<sup>19</sup>. Это изменение осуществляется и в соответствии с определенной идеологической позицией: речь идет об ангажированности художника. Хотя ангажированность – понятие более широкое, означающее принципиальную включенность, вовлеченность автора в бытие. По словам Сартра, «писатель должен полностью ангажироваться в своих произведениях, воплощая в них не свою жалкую пассивность, когда выставляют напоказ пороки, несчастья и слабости, но твердую волю, выбор и тотальное предприятие, которое называется жизнью и которое совершает каждый из нас...»<sup>20</sup>. То есть автономное, «замкнувшееся на себя» искусство – явление, не характерное для XX в. А осознанная ангажированность – не изобретение теоретиков и практиков соцреализма. Скорее, социальная ориентированность художника – это та тенденция, которая

обозначилась даже не в авангарде, а еще в реализме (вспомним «Манифест реализма» Курбе), и которая развернулась впоследствии в определенную парадигму, став едва ли не магистральной линией в искусстве XX в. И вместе с тем она оказалась продолжением культивирования определенной стратегии авторского поведения. Даже в тех случаях, когда аполитичность подчеркнута декларируется и акцентируется художником, эта тактика как бы усиливает момент признания данной парадигмы и является движением в ее пределах.

Другой вопрос – проблема индивидуальных мотиваций ангажированного художника. Вряд ли ее решает упомянутая выше версия о художнике-медиуме. Кто из реальных действующих лиц имеется в виду? Если обратиться к действительным фигурам художественной жизни тех лет, то это предположение даст осечку. Точно так же, как и двухбалльная шкала оценок авторских позиций с высоты сегодняшнего дня (конформизм – нонконформизм)<sup>21</sup>. Как следует, например, из статьи о Д. Вертове<sup>22</sup>, в данном случае можно предположить и искренность художника. А проблему автора признать более сложной. Но если вернуться к теории соцреализма, то проблема индивидуальных мотиваций художника в ней не рассматривалась.

### Герой в структуре мифа

Следующая закономерная для соцреалистической теории тема – это тема героя. Акцентирующая внимание на содержательной стороне искусства и имеющая проективный пафос теория неизбежно должна была поставить вопрос об образце, положительном примере. С этой точки зрения соцреализм, действительно, встраивается в ту традицию, которую мы условно назвали классической. Сложнее обстоит дело с трактовкой «классического» образца.

В одной из монографий в качестве источника соцреализма предлагается «подкультурная» литература – «поэзия раскассированного маргинального социального слоя»<sup>23</sup>. Соцреализм «углубил» ее в направлении «радикализации разлада с миром и той ущербности, которую несла в себе поэзия “предтеч-буревестников”»<sup>24</sup>. (Если спроецировать сказанное на проблему героя, то в этом ряду представляются упущенными некоторые герои Гоголя и Достоевского, а также другие «ущербные» персонажи в русской классической литературе.) Что касается XX в., то приведенная характеристика скорее вызывает в памяти не героев соцреализма, а персонажей другого направления в искусстве, точнее, киноискусстве. С точки зрения философских оснований данное направление было ориентировано на неомарксизм и экзистенциализм, однако с соцреализмом сравнивать его довольно сложно. И, прежде всего, из-за несхожести представлений о герое. Неореализм в кинематографе (именно об этом замечательном направлении идет речь) рассказывает историю «маленького человека», человека улицы, зачастую представителя того самого, упомянутого, «маргинального слоя». То есть, несмотря на определенную идеологическую общность, подходы двух «реализмов» к проблеме героя различны. В соцреализме бытовые и прозаические вещи приобретали героический пафос. Оказавшись в фокусе внимания, повседневность наделялась чертами возвышенного. «Нам не нужно будет удаляться в мир экзотики, чтобы искать героических тем, – говорит один из теоретиков, – они у нас заключены в буднях нашей работы»<sup>25</sup>. (Сравним с высказыванием В. Беньямина, согласно которому «в Советском Союзе сам труд получил слово»<sup>26</sup>.) Причем именно этот прием – героизация героя – послужит главной «уликой» для современных исследователей соцреализма. Анализируя его, современные критики исходят, как правило, из посылок, выдвинутых самой же соцреалистической теорией (принимая их



на веру как «чистосердечное признание»). Прежде всего, из противопоставления «героического соцреализма» («Стиль соцреализма – стиль героический») «буржуазной безгеройности» («Отсутствие героики, “безгеройность” – устойчивая характерная черта *основного массива* буржуазной реалистической литературы»<sup>27</sup>.) Вывод, который с неизбежностью логического следствия является результатом перечисленных допущений, обычно заключается в констатации идеологической природы самого явления.

Но герой в соцреализме – не герой генетический. Если проанализировать конкретных персонажей соцреалистических произведений, то выяснится, что герой здесь – тот же «маленький человек», но непременно поставивший себе высокую, возвышенную цель. То есть не «сверхчеловек», не Прометей, а самый обыкновенный (в социальном смысле простой, т. е. «из низов») герой, обязательно сделавший себя сам и добившийся успеха (социального признания). Что является характерной чертой соцреалистической мифологии? Анализ *структуры* лежащего в основе соцреалистического произведения *мифа* свидетельствует, что его обязательными составляющими оказываются: а) преследующий и добивающийся (в упорном труде, учебе и т. д.) своей непременно высокой цели герой, т. е. герой, сделавший себя сам и указавший тем самым на б) общество равных возможностей. Последнее является второй неременной составляющей мифа. И здесь соцреалистическая мифология удивительным образом пересекается с мифологией той же американской массовой культуры.

Например, если рассмотреть с точки зрения трактовки проблемы героя такие далекие друг от друга киноявления, как советский фильм «Светлый путь» (1940 г., режиссер Григорий Александров, автор сценария Виктор Ардов) и голливудскую киноклассику «Унесенные ветром» (1939 г., режиссер Виктор Флеминг, автор сценария Сидни Ховард по роману Маргарет Митчелл), то можно обнаружить любопытное пересечение. Героиня фильма «Светлый путь» почти так же, как и героиня «Унесенных ветром», преодолевая сопротивление обстоятельств, самостоятельно добивается успеха и осуществляет тем самым свою цель. Разница только в том, *что* понимается под успехом и желанной, общественно престижной целью. Именно на этой стадии интерпретации включается действие идеологии. В остальном же структуры мифов довольно однотипны и предполагают в качестве неременных составляющих активного героя, берущего в руки собственную судьбу и осуществляющего свой «проект» в обществе равных возможностей. Что делает абсолютно излишним приписывание соцреалистическому герою каких-то трансцендентных, мистических черт.

Возвращаясь к рассмотренному выше вопросу: а существовало ли в XX в. неидеологизированное искусство, можно заключить следующее. Идеологический момент присутствовал как семантическая составляющая, а говоря бартовским языком, как концепт любого мифа. В остальном же разнокультурные мифы имели схожую структуру. Барт в известной работе назвал миф «деполитизированным словом»<sup>28</sup> – в этом контексте можно было бы развести политизированность и идеологизированность. Политизированность критична, и в таком случае под социальной ролью искусства будет пониматься использование его критического пафоса (как в теориях неомарксистов и структуралистов). Идеология же имеет «охранительный» характер. Поэтому если обратиться к бартовской системе координат, то соцреализм можно было бы связать с определением мифологии, которая, в свою очередь, является проявлением (или структурным элементом) социальной идеологии. Другими словами, по своему замыслу соцреализм выглядит

вполне репрезентативным художественным направлением XX в. Что же касается конкретных фигур, их индивидуальных мотиваций и рецидивов воплощения – это уже другая тема, требующая специального обсуждения.

### **О критериях и перспективах развития культурологического знания**

Позиционирование культурологии как интегративного и междисциплинарного направления предполагает постановку вопроса относительно *научной строгости культурологического знания, достоверности и проверяемости результатов исследований*, об «исследовательской субъективности» в рамках культурологических текстов, об отсутствии собственного категориального аппарата и методологического инструментария и др. Неточное истолкование вопроса относительно строгости и точности культурологии как синонимов научного знания, перенесение на нее требований «социально-эмпирически ориентированной мотивации научного целеполагания» (В. Михайлов) основано на не-различении «строгости» как понятия логики, а точности – гносеологии. «Точность определяется соответствием познаваемому предмету, а строгость – характером мышления» (М.С. Каган).

Поэтому в *гуманитарном исследовании* опора на междисциплинарность выступает не как отклонение от нормы или переходное состояние на пути к новому типу дисциплинарности, а как поиск соответствия методологического инструментария сложной культурологической проблеме. В ее стремлении к согласованию разных исследовательских практик связана с отождествлением междисциплинарных стратегий познания с синтетическими. На этапе ее становления как науки действительно имело место слабое различие направленности познавательного процесса в рамках культурологических исследований либо на «синтез», либо на «интегративность». Более того, имели место не только смысловые расхождения в категориальном аппарате, но и языковые игры, позволяющие отождествлять «культурологический синтез» и «культурный синтез», получающий позитивное наполнение при условии сохранения конкуренции «когнитивных и дискурсивных практик» при их общей направленности на интеграцию итогов коммуникации (И.Т. Касавин).

*Интеграционный тренд* определяет специфику формирования дисциплинарного тезауруса культурологии в процессе коммуникации с другими дисциплинами. Многообразие языков культуры выступает терминологическим ресурсом культурологии, требующим в рамках научного знания понятийной точности. Тем более, что на границах дисциплин культурологическая терминология, взаимодействуя с языками других дисциплин, обнаруживает смысловую избыточность. Свободные от «догм» универсализации, культурологические дискурсы не упрощают и не усложняют познавательную ситуацию (это один из стереотипов, достаточно часто используемых оппонентами); они в большей степени *индивидуализируют ее*.

Обратим внимание на исследования современных отечественных и зарубежных культурологов, в которых метафоры, метонимии, синекдохи, ирония и другие тропы, наглядно-чувственные приемы аргументации доминируют в рациональности гуманитарного типа. Нередко «в конкретной культурологической дисциплине приоритетом пользуются субъективные восприятия, знания, оценки, зачастую лишённые экспериментальных свидетельств и строгого теоретического доказательства». Некоторые еще и не считают с тем, что «принимаемые людьми культурологические решения и их реализация зависят не столько от жизненных обстоятельств,

сколько от представлений или мнений о них, сформировавшихся или сложившихся у людей» (Ю.М. Шилков).

В этой связи нет однозначного ответа на вопрос о перспективах культурологического познания, возможных результатах соединения принципов научной аргументации и поисков строгих доказательств, направленных на достижение объективности, с субъективной специфичностью изложения. К примеру, культурологическое видение истории обеспечивает глубокое погружение в мир психологии людей и народов, что позволяет показать действие механизмов истории, раскрыть сокровенные тайны человеческого бытия, приоткрыть завесу над совокупным творчеством человеческого рода (П.С. Гуревич).

В настоящее время можно выделить *основные интегративные стратегии культурологических исследований*, имеющие собственную «предметную» доминанту и составляющие структуру современной культурологии:

1) *теория культуры*, или теоретическое моделирование явлений и процессов, основанное на обобщении и типизации результатов предыдущих научно-теоретических изысканий в области культуры, конкретных эмпирических данных, результатов наблюдений и экспериментов, социологических опросов и т.д.;

2) *философско-культурологическая рефлексия* на недостаточно исследованные или новые явления и процессы в разных сферах культуры (экономической, политической и т.д.), по поводу отдельных событий или данных в широкой исторической панораме социокультурных процессов;

3) *историко-культурологический анализ* генезиса, строения и принципов функционирования культуры применительно к конкретно-историческим ситуациям, динамики локальных культур и культурно-исторических типов;

4) *прикладные исследования*, направленные на решение конкретных задач социокультурной практики и культурной политики;

5) *культурологический дискурс* как особый способ постановки и обсуждения социокультурных проблем; *«cultural studies»* как особый тип анализа и описания культурологических (в трактовке междисциплинарности) проблем, связанных с динамикой процессов, происходящих в разных областях культуры и на разных ее уровнях.

Широта культурологических стратегий, подходов и решений позволяет исследователям обращаться как к общим и частным вопросам, так и к познанию феномена культуры как целостности. В культурологии это связывается с решением фундаментальных методологических и онтологических проблем. Признание бытия культуры как постоянно обновляющейся, креативной, становящейся, созидательной сущности показывает, что *познание в рамках позитивистских методологий, основанных только на принципах рациональности, не раскрывает этот феномен в множественности его единства*. Интегративность и междисциплинарность как концептуальные основания культурологического знания приближают исследователей к преодолению этих ограничений.

### Примечания

<sup>1</sup> Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993.

<sup>2</sup> Там же. С. 20.

- <sup>3</sup> Там же. С. 26.
- <sup>4</sup> Там же. С. 17.
- <sup>5</sup> Там же. С. 26.
- <sup>6</sup> Голомиток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.
- <sup>7</sup> Там же. С. 11.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Гройс Б. Указ. соч. С. 16.
- <sup>10</sup> Голомиток И. Указ. соч. С. 11.
- <sup>11</sup> Добин Е. Поиски героя // Звезда. 1935. № 9. С. 261.
- <sup>12</sup> См., например: Гройс Б. Указ. соч. М., 1993; Парамонов Б. Горький, белое пятно // Наказание временем. М., 1992.
- <sup>13</sup> Горький М. Советская литература. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 г. // М. Горький о литературе. М., 1961. С. 441–442.
- <sup>14</sup> Тамарченко Д. Е. Мироззрение и метод // В спорах о методе. Л., 1934. С. 97.
- <sup>15</sup> Спокойный Л. Ф. Противоречие между художественным методом и мироззрением // В спорах о методе. Л., 1934. С. 135.
- <sup>16</sup> Брик О. М. Т. н. «формальный метод». Цит. по: Сакулин П. Н. Филология и культурология. М., 1990. С. 108.
- <sup>17</sup> Тамарченко Д. Е. Указ. соч.
- <sup>18</sup> Там же. С. 92.
- <sup>19</sup> Сартр Ж.-П. Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 323–324.
- <sup>20</sup> Там же. С. 331.
- <sup>21</sup> Маматова Л. Модель киномифов 30-х гг. // Искусство кино. 1990. № 11.
- <sup>22</sup> Там же.
- <sup>23</sup> Добренко Е. Метафора власти : литература сталинской эпохи в историческом освещении. München, 1993. С. 7.
- <sup>24</sup> Там же. С. 11.
- <sup>25</sup> Добин Е. Указ. соч. С. 261.
- <sup>26</sup> Бенъямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведческие записки. 1988. № 2. С. 161.
- <sup>27</sup> Добин Е. Указ. соч. С. 231.
- <sup>28</sup> Барт Р. Из книги «Мифологии» // Барт Р. Избранные работы. М., 1989.

© Богатырёва Е.А., 2010

Статья поступила в редакцию 26 мая 2010 г.

**Богатырёва Елена Анатольевна,**

доктор философских наук, ведущий научный сотрудник

Сектора философских проблем культуры

Российского института культурологии (Москва)

e-mail: [bogatyreva@ricur.ru](mailto:bogatyreva@ricur.ru)

UDC 008.009

*E.A. Bogatyreva***ONCE AGAIN ON THE SOCIAL REALISM**

**Abstract.** The author addresses the issue of sources for the social realism theory and of its place within the context of the theory and philosophy of arts in the 20<sup>th</sup> century, the issue of an Author and a Hero in social realism, and the contemporary mythology of this artistic movement. The issue of a Hero within the practices of the social realism is analysed on the example of the film art and particularly on the results of rather unexpected comparison of two images from the very different movies, namely the Heroines of a social realism film *The Shining Path* (1940) and of a Hollywood classics *Gone with a Wind* (1939).

**Key words:** art of the 20<sup>th</sup> century, theory of arts of the 20<sup>th</sup> century, arts movements, social realism, myth of social realism, author and hero in social realism, film art of the 1930-es and the 1940-es

***Bogatyreva Elena Anatolievna,***

Doctor in Philosophy, Leading Researcher

of the Department for Philosophical Issues of Culture

at the Russian Institute for Cultural Research (Moscow)

e-mail: [bogatyreva@ricur.ru](mailto:bogatyreva@ricur.ru)