

Советское искусство: миф или правда

Метод соцреализма рождал новый тип художественной реальности, которую называли по-разному: фантазией и художественной формой политической лжи, социальной сказкой и фантомом, мечтой и гештальтом советской культуры. Но во всех этих случаях идея «иномирия», порождаемая соцреализмом, связывалась со сказочным образом советской жизни.

Примером такого интегрального подхода может служить следующее мнение об известном романе В. Каверина «Два капитана»: «Роман суперсоветский, потому что в нем все скромное обаяние соцреализма, интимный мир Великой Советской Мечты, вложенный в судьбу маленького мальчика, который доказал, что “мечты исполняются, и часто оказывается реальностью то, что в воображении представлялось наивной сказкой”»¹.

¹ Круглова Т.А. Культурно-антропологический подход к анализу советского искусства. Известия Уральского гос. ун-та. 2004, № 29. Проблемы образования, науки и культуры. Вып. 15. Лаборатория ученого. [http://proceedings.usu.ru/proceedings/?base=mag/0029\(03_15-2004\)&xslt=showArticle.xslt&id=a09&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/proceedings/?base=mag/0029(03_15-2004)&xslt=showArticle.xslt&id=a09&doc=../content.jsp)

Кстати, необходимо отметить, что понятие «мечта» в советской культуре имело особое значение и было связано с таким проектным образом реальности, который возникал в результате *разотчуждения* и нес в себе перспективу ее действительного развития.

Но чаще всего искусство соцреализма определяют все-таки как художественную форму сталинского мифа: «Основополагающим сталинским мифом был миф о торжестве победившего социализма — земного рая, уже осуществившегося, уже пребывающего здесь, сейчас в нашей советской действительности. Официальное искусство всеми средствами возбуждало в советских людях чувство беспредельного счастья жить в самой передовой в мире стране, под заботливым оком величайшего вождя все времен и народов...»¹

Само понятие «сталинский миф» чаще всего привязывают к понятию «искусство соцреализма», видимо, предполагая, что мифологемный тип сознания исходит из иррационального принципа толкования действительности. В данном случае мы бы разделили позицию А.Тэнасе, согласно которой миф — это вовсе не иррациональная, а просто архаическая форма рационального объяснения действительности². Здесь вообще надо отметить, что сталинизм в его культурной проекции повлек за собой реконструкцию многих архаичных форм жизнедеятельности и сознания, с которыми боролись культурные интенции 20-х гг. и окончательное утверждение которых произошло в период 70–80-х гг.

¹ Чегодаева М. «История пастью гроба...». Соцреализм как «опиум для народа» // Собрание. 2006, № 2, с. 72.

² Тэнасе А. Культура и религия М., 1977, с. 24.

Можно разделять или не разделять данное суждение, но в любом случае не снимается вопрос: что же послужило основанием для толкования искусства соцреализма как некоего результата идеологического и исходящего из него художественного мифотворчества, на котором сходятся как адепты, так и критики соцреализма?

На наш взгляд, это обусловлено имманентным противоречием самого метода соцреализма. Дело в том, что лежащий в его основе процесс *разотчуждения*, с одной стороны, связан с живой действительностью, а с другой — протекает он в области *идеального*. Таким образом, мы имеем дело с неким феноменом, который, не смотря на свою принадлежность сфере *идеального*, нами переживается вполне реально.

Наряду с этим есть еще один очень важный момент, являющий собой синтез этих двух сторон реальности (*материального и идеального*), — это сам субъект, создающий данный образ в качестве не только автора, но и зрителя. И здесь необходимо еще раз подчеркнуть диалектическую природу их отношений, о которой писал С.Эйзенштейн: «...зритель втягивается в такой творческий акт, в котором его индивидуальность не только поработается индивидуальностью автора, но раскрывается до конца в слиянии с авторским смыслом так, как сливается индивидуальность великого актера с индивидуальностью великого драматурга в создании классического сценического образа. Действительно, каждый зритель в соответствии со своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы. Это тот же образ,

что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя»¹.

Субъектный характер *разотчуждения* и то чувство реальности, которое возникает в ходе его осуществления, как раз и определяют основу критериального подхода в оценке меры правдивости данного произведения искусства. Это с одной стороны. С другой — именно субъектный характер процесса разрешения противоречий зачастую дает основание критикам соцреализма отказывать данному методу в объективном характере его значения, сводя последнее лишь к некоторому набору субъективных оценок.

Исследование мифологемного дискурса соцреализма предполагает обязательность учета исторической контекстуальности. Это подчеркивает и исследователь М. Левченко: «Так что при разговоре о мифологизме в советской литературе необходимо разграничивать “соцреализм” (с середины 30-х годов) и послереволюционную литературу (20-е — начало 30-х гг.). Действительно, как пишет Е. Добренко, “соцреалистическая культура” не строит утопии — она в ней живет: для нее произошел уже обещанный Марксом скачок из “царства необходимости” в “царство свободы”, закончилась “предыстория” и началась история (или “постистория”?). В этом наступившем — вечном теперь уже — царстве и расцветает «соцреализм» [Добренко Е. Окаменевшая утопия (высокий соцреализм: время — пространство — пароксизмы стиля) // WSA 35 (1995), с. 235]»².

¹ Эйзенштейн С. Монтаж 1938 (1938) // Эйзенштейн С. Избр. произведения. М., 1964. Т. 2, с. 171.

² Добренко Е. Окаменевшая утопия (высокий соцреализм: время — пространство — пароксизмы стиля) // WSA 1995, № 35, продолжение на с. 134

С этими рассуждениями можно согласиться только в том смысле, что оперирование такими понятиями, как «царство свободы» и «царство необходимости» (применительно к авторской позиции), действительно позволяет подойти к раскрытию сущности метода соцреализма. Но далее приходится признать уже различие наших подходов. Недостаточность вышеприведенного суждения, на наш взгляд, заключается в том, что художественная логика искусства соцреализма в этом случае рассматривается как нечто аутентичное законам «царства свободы». Исходя же из нашего взгляда искусство соцреализма — это не жизнь в «царстве свободы». Это художественная фиксация именно *перехода* из «царства необходимости» в «царство свободы». В случае форсирования этого перехода посредством устранения противоречий мы имеем дело с превращенными формами соцреализма, «искусство» которого сводится лишь к тому, чтобы быть иллюстрацией теологической интерпретации «царства свободы», в частности, в его сталинистском инварианте.

Исследователь А.Тэнасе, разрабатывая данную проблематику, писал: «Миф — это когда нет грани между должным и сущим»¹. Используя предлагаемые философские категории, мы бы позволили себе сказать иначе: если логика соцреализма строится на снятии *сущего* в *должное*, на художественном отображении действия-поступка, обеспечивающего трансформацию первого во второе, то превра-

начало на с. 133 с. 235. Цит. по: Левченко М. Капля крови Ильича: Сотворение мира в советской поэзии 1920-х годов // Независимая газета. Exlibris «НГ». 1998. 5 ноября. <http://proletcult.narod.ru/ng.htm>

¹ Тэнасе А. Культура и религия М. 1977, с. 24.

ценные формы соцреализма наоборот — *должное* выдают за *сущее* и далее утверждают его в качестве некоего художественного императива.

Спекулятивность такого хода подмечена не только автором данной работы, но и многими критиками соцреализма. И я вполне согласна с тем, что последний подход сугубо спекулятивен. Различие же наших позиций заключается в том, что эта подмена *сущего* *должным* нашими оппонентами выдается за единственно возможную имманентную природу, суть соцреализма, а мы доказываем, что это всего лишь его превращенные формы, существовавшие наряду с адекватными подлинной природе соцреализма художественно-общественными феноменами.

Примером первого подхода может служить саркастическое замечание С.Довлатова о сходстве между соцреализмом и магией: «Рисуешь на скале бизона — получаешь вечером жаркое. Так же рассуждают чиновники от социалистического искусства, если изображено нечто положительное, то всем будет хорошо. А если отрицательное, то наоборот. Если живописать стахановский подвиг, все будут хорошо работать»¹. Эти слова ярко и совершенно точно отражают реалии, но опять-таки только превращенных форм соцреализма.

Говоря о критериях правдивости искусства соцреализма, не надо забывать о художественной позиции самого зрителя, который все-таки умел отличать схоластику официального искусства от искренности подлинного. В каче-

¹ Довлатов С. Собр. прозы. В 3 т. СПб., 1993, т. I, с. 122. Цит. по: Курицын. В. Русский литературный постмодернизм. Глава вторая. О проблеме «авангардной парадигмы».

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

стве примера можно представить следующую реплику выдающегося танцовщика Владимира Васильева о советском кино, приводимую автором книги «Конец утопии»: «А какие замечательные советские фильмы тогда были! Вспомнить хотя бы музыкальные комедии с их жизнеутверждающим пафосом и оптимизмом, яркие, светлые, мажорные. Мы росли, выросли на этих картинах»¹. И далее продолжает уже автор книги: «Да, публика беззаветно любила такие картины — неизменно более горячо, нежели вереницы плакатных, дидактических опусов, где трескуче славили революцию и ее вождей»².

Не раскрывая в целом проблематику мифологемного дискурса в силу регламентации исследовательского формата данной работы, напомним лишь, что она широко представлена в работах таких авторов как М.Герман³, И.Голомшток⁴, С.Кавторадзе⁵, А.Рапапорт⁶, Г.Яковлева⁷

¹ Спутник кинофестиваля. 1987, № 1, 6 июля, с. 6 // Цит. по: Морозов А.И. Конец утопии. М., 1995, с. 84.

² Там же.

³ См. Герман М. Мифы 30-х и сегодняшнее художественное сознание. Творчество, 1988, № 10.

⁴ См. Golomstock I. Totalitarian Art: In the Soviet Union, The Third Reich, Fascist Italy and People's Republic of China. London, 1990.

⁵ См. Кавторадзе, С. Хронотопы культуры сталинизма. Архитектура и строительство Москвы. 1990, № 11–12.

⁶ См. Рапапорт А. Мифологический субстрат советского художественного воображения. Искусство кино. 1990, № 6.

⁷ См. Яковлева Г. Массовое сознание и «третья реальность». Творчество. 1991, № 6.

и др. При всех различиях позиций этих ученых, неизменным остается то, что они рассматривают данный вопрос вне конкретно-исторического динамического подхода. Между тем соблюдение исторического подхода в изучении мифологемного дискурса необходимо уже хотя бы для того, чтобы само исследование проблемы мифа не превратилось в очередное мифотворчество. Применительно же к нашей работе надо отметить, что исторический подход к проблеме мифологем позволяет, в частности, понять, что сталинский миф отличается от античного, христианского (со всеми его модификациями), а также от мифа личной судьбы (проблему их общего синтеза, кстати, пытался решать еще Данте).

Мифологемный дискурс затрагивает проблему правдивости искусства соцреализма. Упрек, что искусство соцреализма — это великий обман, объективно ставит вопрос, каковы критерии его правдивости и в чем их специфика (если она вообще есть).

При этом не следует забывать, что понятия «правдивость» и «художественная правда», хотя и являются близкими, в то же время они не тождественны в своей сути. Еще А.С.Пушкин писал о том, что сама сущность драматического искусства исключает понятие внешнего правдоподобия¹. По мнению поэта, правда искусства связана с такими понятиями, как «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах»².

Согласно определению уже советского исследователя данной проблемы В.Новикова, правдивость — это «сумма приемов, призванных оформить представления худож-

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 5, с. 119.

² Там же, с. 160.

ника о действительности, придать им гармонию, в частности, завершить убедительность образов и ситуации в произведении»¹.

На наш взгляд, критерием правдивости в искусстве соцреализма выступает не столько *достоверность* изображаемого в нем ряда (что вовсе не означает игнорирования данного требования, продиктованного имманентными законами самого искусства), сколько *убедительность* свершаемого в нем творческого акта *разотчуждения*, связанного с разрешением той или иной этической коллизии. При этом не надо забывать, что разрешение этой этической проблемы на самом деле является особым видом деятельности, совершаемым в сфере *идеального*. Критерии правдивости применительно к искусству соцреализма выводятся из самой его деятельностной природы и потому сами несут в себе принцип деятельностного подхода, причем всех его трех субъектов: автора, героя, зрителя.

Интересно, что сила художественного эффекта в искусстве соцреализма расценивалась по-разному: одни это воспринимали как правду жизни, другие — как обман. Чем обусловлена дихотомичность данных оценок?

На наш взгляд, это вызвано латентной подменой, происходящей в сознании реципиента. Рассматривая в качестве примера опять же советское кино, замечу, что это происходит, когда эффект художественной убедительности, чувство художественной правды того или иного произведения связывают не с самим процессом *разотчуждения*, а с представленным в нем визуальным рядом. Это происходит, во-первых, в силу игнорирования того, что составляет специфику и сущность советского кино, а имен-

¹ Новиков В.С. Художественная правда и диалог творчества. М., 1974, с. 20.

но — его художественной логики *разотчуждения*. Отчасти это является еще и следствием редуцирования кино как особого вида искусства к его изобразительному типу.

Во-вторых, есть еще одно обстоятельство: чем выше оказывалась степень сопоставимости визуального ряда с самой действительностью, тем легче и вероятнее свершалась данная подмена, и соответственно тем сильнее звучали обвинения по поводу свершаемого «на глазах почтенной публики» обмана, порождаемого господствующей идеологией. Как правило, в качестве хрестоматийного примера такого обмана называют фильм «Кубанские казаки».

Между тем, как мы уже заметили выше, соцреализм — это не подмена сущего должным, а художественное отображение путей движения от первого ко второму. Метод соцреализма предполагает безусловное выведение результата *разотчуждения* непосредственно из самого процесса *разотчуждения*, и только через это их единство реципиент может постигать меру жизненной правдивости данного искусства. «Правда» искусства соцреализма заключается не в формальных знаках содержательной стороны (тема, предмет, сюжет) изображаемого материала (на чем настаивали идеологи его превращенных форм), а в логике его художественного развития, т.е. непосредственно в самой драматургии.

Игнорирование же диалектики разрешения противоречий, а в действительности — законов художественной драматургии искусства соцреализма приводит к схематизации творчества и его результатов. Напротив, когда художественная логика сама являет собой акт *разотчуждения*, а не сводится лишь к представлению его результата — в этом случае она становится доказательством как правомерности постановки данной этической проблемы,

так и состоятельности ее решения (автором, героем и зрителем).

Такой подход диктует и вполне определенный принцип соотношения искусства и жизни. Если метод соцреализма предполагает соотнесение искусства с жизнью, то его превращенные формы диктуют прямо противоположное: теперь действительность во всей сложности и богатстве ее противоречий должна укладываться в предлагаемые ими схемы.

При этом существенно, что критерии правды претерпели определенные изменения в процессе эволюции советской культуры. О различии критериев правды в художественной культуре 20-х и 30-х гг. писал еще В. Паперный: «Культура Два¹ ... понимала под правдой «то, что есть, или то, что должно быть» (последнее означало будущее: то, что будет). Культура Два противопоставляет этому «то, что могло бы быть» — незначительное на первый взгляд грамматическое изменение, но оно означает принципиальный поворот в культурной ориентации»².

На наш взгляд, это различие несколько иного плана. Оно состоит в том, что критериями правдивости в худо-

¹ Здесь мы приводим комментарии В. Паперного к его терминам «культура 1» и «культура 2»: Прежде всего необходимо отметить, что ни культуры 1, ни культуры 2 не существует в действительности, они изобретены автором. ... Дело в том, что понятие культуры 1 конструируется здесь главным образом на материале 1920-х годов, а понятие культуры 2 — на материале 1930–1950-х годов» // Паперный В. Культура Два. М., 1996, с. 18.

² Там же, с. 289.

жественной культуре 20-х гг. выступали характер и образ являемого в нем самого исторического движения, что становилось порой основанием критики, например, С. Эйзенштейна и В. Маяковского. В 30-е гг. за основу критерия художественной правдивости берется уже принцип соответствия художественного текста существующим внешним, отчужденным канонам, ибо в этом случае искусство становится формой духовного производства идейно-культурных императивов общественного сознания. Но при этом не следует забывать, что, несмотря на идеологическое поощрение данной тенденции, культурные процессы в 30-е гг. были не сводимы только к этим превращенным формам «подгонки» под канон.

Итак, если в искусстве соцреализма в качестве основного критерия правдивости результата (искусства) выступает сама логика его становления (образ движения), в котором как раз и происходит самое главное — становление самого субъекта движения (*Нового человека*), что нельзя путать с его насильственным деланием (об этом писал М.Геллер),¹ то в его превращенных формах — мера соответствия изображаемого образа извне заданному представлению об этом образе. Вот почему понятие «правда» искусства соцреализма в его подлинной сути связано с единством процесса, результата и субъекта *разотчуждения*. Это — главное, что отличает данное искусство от мифа. Ориентация же творца лишь на художественное фиксирование противоречия, причем только на конечной стадии его *развития*, форсируя (или, более того, игнорируя) сам диалектический процесс (драматургию) его разрешения, неизбежно приводит к насилию над художе-

¹ См. Геллер М. Машина и винтики. New York. 1985.

ственным текстом. Не это ли в том числе становилось основанием для появления упреков следующего рода: «Для того чтобы привести жизнь к ее желаемому ... состоянию, система обращается к насилию ...»¹. Но вульгаризация данного метода приводила к появлению не только превращенных форм искусства соцреализма, но и акцентирующих только эти формы доктринальных форм его теоретического осмысления.

¹ Конев В.П. Советская художественная культура периода 30–80-х годов XX века: теоретико-исторический анализ. Дис. на соиск. д-ра культурологических наук. Новосибирск. 2004, с. 305. (Из фондов Российской Государственной библиотеки). <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/05/0702/050702023.pdf>