

## **«Обратная сторона» советской культуры**

Далее мы остановим свое внимание на некоторых особенностях произведений «официозного соцреализма», которые возникали в результате видимостного разрешения противоречий. Эта особенность часто подчеркивается в работах авторов, редуцирующих соцреализм исключительно к его превращенным формам: «Первейшей задачей «самого передового искусства нашего времени» было прославление лидеров ЦК КПСС»<sup>1</sup>. Это подчеркивает и исследователь Е.С. Некрасова: «Поэтому мифологизированность в первую очередь коснулась сюжетной стороны изобразительного искусства. Главной задачей советских живописцев было изображение центральных фигур демиургов, а так же мифологического пантеона героев революции и руководителей советского государств, рангом поменьше»<sup>2</sup>.

Художественный образ вождя как возглавляющего, направляющего и воплощающего в себе субъектное нача-

<sup>1</sup> Чегодаева М. «История пастью гроба...». Соцреализм как «опиум для народа» // Собрание. 2006, № 2, с. 67.

<sup>2</sup> Некрасова Е.С. Мифологические конструкции в советской культуре и искусстве (научный руководитель — В.М. Дианова) продолжение на с. 169

ло «революционных масс», в действительности, как правило, был лишен самого главного — драматургического «нерва». Этот образ реально был чужд развитию, как в генетическом отношении (он не только возникает из трансценденции, он сам является таковой), так и в экзистенциальном. Этот образ являл собой не столько прямое отражение художником своего авторского видения непосредственно самого вождя, сколько представление творца о каноническом видении его в господствующих гештальтах художественного сознания того времени. Связь между художником и реальным миром («искрящее замыкание» которых как раз и рождает художественный образ) здесь утрачивает свой непосредственный характер: между ними встает довлеющий и над художником, и над образом «вождя» императивный канон, указующий, как это надо видеть и изображать.

В результате творец вместо того чтобы художественно выражать свое непосредственное видение мира, пытается выразить свое представление о партийно-каноническом понимании<sup>1</sup> изображаемого им образа. В этом случае и художник, и сама реальность вступают в отношения друг с другом не прямо, а опосредованно — через канон.

начало на с. 168 //Studia culturae. Вып. 2. Альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского гос. ун-та. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002, с. 179–188. [http://anthropology.ru/ru/texts/nekrasova/studioa02\\_16.html](http://anthropology.ru/ru/texts/nekrasova/studioa02_16.html)

<sup>1</sup> Здесь представляет большой научный интерес (не только искусствоведческий, но и философский) вопрос, как происходило формирование и распространение этих партийных канонов в сфере превращенных форм соцреализма.

Так образ (например, вождя), пройдя это двойное абстрагирование (представление о представлении) и утрачивая свою исходную конкретность, объективно превращался в символ (по содержанию), схему (по форме).

Будучи никак не связан с логикой развития (он сам предпосылка всего) и потому обретая значение абсолюта, эта новая (созданная художником) модификация канонического образа (вождя) в конечном итоге становилась неким предельным понятием: ни к какому другому понятию оно уже не сводимо. Наоборот, теперь все другие понятия сводятся к нему и сходятся в нем. Как предельное понятие данный образ (вождя) становится исходным и одновременно конечным пунктом всего *сущего*, формальное тождество как раз и делает вождя основой, вершиной и центром всего *сущего*. Так символ обретает власть над всем сущим.

Философскую природу этих превращений очень точно подметил Э.В.Ильенков: «Когда идеальное пытаются толковать как неподвижный, фиксированный «идеальный предмет» или «абстрактный объект», как жестко фиксированную форму, то получается неразрешимая проблема — формой чего она является? Ибо такой оборот мысли превращает идеальное в самостоятельную субстанцию, существующую независимо от живой человеческой деятельности в качестве ее сверхчувственного бестелесного прообраза»<sup>1</sup>.

Любопытно, что при этом количественный рост его художественных модификаций лишь усиливает это значение. Это корреспондируется с позицией А.Белого, выраженной в его работе «Эмблематика смысла»: «1) символ в

<sup>1</sup> Ильенков Э.В. Идеальное // Философская энциклопедия. М., 1962. Т. 2, с. 226.

этом смысле есть последнее предельное понятие, 2) символ есть всегда символ чего-нибудь; это “что-нибудь” может быть взято только из областей, не имеющих прямого отношения к познанию /еще менее к знанию/...»<sup>1</sup>.

И действительно, в формах «ложного сознания» данный символ исключает гносеологическое и тем более критическое к себе отношения, предполагая лишь аксеологическое и теологическое. Такое положение дало основание исследователям, не отличающим искусство соцреализма от его превращенных форм, называть его «сакральным искусством сталинской религии». Как говорят, какова религия — таково искусство.

Господствующая в превращенных формах соцреализма логика мифологизации захватывала не только «вождей», но и «простых героев», придавая им уже не столько символический, сколько схематический характер. Это отмечали и сами художники: «Мне кажется, что о подвигах у нас говорят слишком много и слишком легко!»<sup>2</sup>. Соответственно, по мнению исследователей, не видевших различия между искусством соцреализма и его превращенными формами, художественным героем является человек, последовательно реализующий партийно-государственные задачи и ни в коем случае не ставящий под сомнение установки господствующего режима.

Логика превращенных форм отражалась не только на искусстве, но и на самом художнике, тесно связанном с

<sup>1</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 35–36 // Цит. по: Курицын. В. Русский литературный постмодернизм. Глава вторая. О проблеме “авангардной парадигмы”.

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

<sup>2</sup> Симонов К. Сегодня и давно. М., 1978, с. 310.

социально-культурным контекстом своего общественно-го и культурного бытия. Необходимость соответствия творческих интенций художника формальным признакам соцреализма обуславливала формально-подчиненный, а значит, и отчужденный принцип его бытия в культуре с его неизменными последствиями (оглядкой на начальство, стремлением к конъюнктурному опережению партийных директив, схематизацией творчества, подменой творческой дискуссии — судилищем, а критики — разоблачением).

Надо сказать, что из всех форм отчуждения, существующих в мире культуры, наиболее горькой из них является та, которая захватывает сферу межличностных отношений художников, ибо с ней связаны субъект-субъектные отношения, являющиеся основой развития такой сложной и хрупкой органики, как творческая среда. Но именно эта сфера оказалась наиболее восприимчивой к проявлению того или иного рода отчуждения, зачастую мультиплицируя его. Усиление духа отчуждения уже внутри художественного сообщества неизбежно отражалось и на творческой атмосфере. Нередко дискуссии по вопросу содержания литературной деятельности подменялись политической риторикой, а еще хуже — политической оценкой коллег, далеко не безопасной для их положения, а порой и самой их жизни.

Вот некоторые примеры проявления такого формально-отчужденного отношения.

— «Долгое время среди части наших поэтов и критиков пользовался “славой” такой законченный представитель декадентства, как Борис Пастернак. Философия искусства Пастернака — это философия врага осмысленной идейно-направленной поэзии... Позиция Пастернака — последовательная позиция идеалиста и формалиста, идущего вразрез с путями советского искусства. Не удиви-

тельно, что Пастернака поддерживают враги советского народа»<sup>1</sup>.

— «...В. Каверина художника, безусловно, одаренного, но все еще не преодолевшего в себе вредоносного увлечения давно отжившими литературными побрякушками»<sup>2</sup>.

— «Особого разбора заслуживают те литературные явления, в которых сказывается дух подражания Западу, черты литературного низкопоклонства. Такова, например, повесть Л.Кассиля “Дорогие мои мальчишки”...Кассиль создал лживую вещь, противоречащую принципу народности советской литературы»<sup>3</sup>.

— «Лишь после того, как К.Федин испытал благотворное воздействие идей партии, после того как он откинул свои былые буржуазно-интеллигентские заблуждения, он создал монумент высокохудожественных произведений»<sup>4</sup>.

— «Воспевание новой силы, субъекта истории, ее творца и созидателя, заставляло ряд писателей, и Маяковского в том числе, снижать значение личности, связанной с этой массой»<sup>5</sup>.

Наряду с этим в творческом сообществе возникала тенденция, когда художник, педалируя свою партийную ипостась, брал на себя роль политического «рупора», чтобы уже от имени партии выносить художественные вердикты своим коллегам. Одним из примеров этого может служить выступление А.Безыменского на Первом съезде

<sup>1</sup> Тарасенков А. Советская литература на путях социалистического реализма, // Советская литература. Сборник статей. М., 1950, с. 29.

<sup>2</sup> Там же, с. 38.

<sup>3</sup> Там же, с. 40.

<sup>4</sup> Там же, с. 53.

<sup>5</sup> Там же, с. 78.

советских писателей: «Мы, коммунисты, обладающие *научным* мышлением, а не только эмоциями, будем указывать каждому из поэтов на основе *научного*, а не любительского анализа, как ему облегчить путь к коммунизму через его творческие особенности, преодолевая свойственные ему, особо присущие ему ошибки, освобождаясь от характерных для каждого чуждых влияний»<sup>1</sup>.

Эта тенденция (когда отдельный индивид либо группа таковых присваивает себе [характер мотива здесь почти не имеет значения] право другого индивида или целого класса, а может быть, даже всего общества на субъектность) в культуре того периода была неслучайной. Она была порождена происходящей в это время в стране сменной историко-политических приоритетов. На Первом съезде советских писателей эта тенденция была заявлена, в частности, в докладе А.А.Жданова: «...наша тенденция заключается в том, чтобы освободить трудящихся — все человечество от ига капиталистического рабства»<sup>2</sup>. Так идея самоосвобождения трудящихся незаметно подменялась идеей «освобождения» трудящихся неким внешним по отношению к ним субъектом. Здесь проговаривалась не просто заявка на государственно-партийный патернализм. За этим на самом деле стояла тенденция централизации бюрократического «присвоения» субъектности с одновременным утверждением партийно-политических форм его выражения.

Эти вожди от культуры рассматривали идеологическую составляющую в качестве универсального ключа для

<sup>1</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1990, с. 551.

<sup>2</sup> Там же, с. 4.

решения любых, в том числе художественных, проблем. В действительности же они прибегали к тому, чтобы идеологическими критериями измерять художественное качество произведения искусства, а заодно и творческий авторитет художника. Вот еще один фрагмент из вышеприведенного доклада А.Безыменского, иллюстрирующий данную тенденцию: «... я думаю, что пролетарские и наиболее близкие нам поэты, несмотря на все свои, часто крупные недостатки, показали и еще покажут, как они большевистски и творчески молоды»<sup>1</sup>.

С позиции таких идеологов от искусства считалось совсем недопустимо признание тех или иных проблем художественного творчества, особенно выраженных в формах такого откровения, которое прозвучало в выступлении Ю.Олеши на Первом съезде советских писателей<sup>2</sup>.

Последствия господствующей в период 30-х гг. политики «официозного соцреализма» конечно же, не могли не сказаться и на художественном «самочувствии» художников.

*Во-первых*, субъект творчества, вместо того чтобы решать содержательные задачи своей деятельности, был озабочен другой проблемой: как сопрячь свой авторский замысел с требованиями господствующего идейно-художественного канона. Эта внешняя необходимость меняла приоритеты его творческих намерений и задач, среди которых появлялась еще одна — усвоение и освоение атрибутики «официозного соцреализма».

*Во-вторых*, субъект творчества попадал в ситуацию неразрешимого противоречия: как художник он стремился стоять на позициях разрешения художественно фикси-

<sup>1</sup> Там же, с. 551.

<sup>2</sup> Там же, с. 236.

руемых им действительных противоречий, а как общественный индивид он не имел возможности прямо, лично и самостоятельно вторгаться в эту самую общественную жизнь, тем более с намерениями ее творческого преобразования. Это было невозможно уже хотя бы в силу того, что социальные отношения в период 30-х гг. были жестко институциализированы, а способы подключения к ним были перегружены сложной бюрократической иерархией.

Такая ситуация становилась основанием для отчуждения идейных манифестов художника, которые он через свои произведения пропагандировал (если таковое вообще было), от его реальной общественной позиции как гражданина. Были случаи и прямо противоположные, но выражающие все тот же самый вид отчуждения. Одним из примеров этого может служить тот факт, что, опасаясь рецидивов вульгарной социологии, художники иногда боялись проявлять в своем творчестве исторический подход<sup>1</sup>.

Так, например, прозаик П.Павленко и критик Ф.Левин 31 января 1941 г. на открытом партийном собрании писателей в Москве прямо заявили о подобном роде боязни как одной из важнейших причин ослабления реализма в литературе: «Из боязни сделать что-нибудь отрицательное, вредное, преступное... Автор... в результате занимается смягчением конфликта и лакировкой действительности, полагая, что на этом пути ему будет гораздо легче»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Эльберг Я. О бесспорном и спорном. М., 1959, с. 203.

<sup>2</sup> Воздвиженский В. Путь в казарму // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М., 1990, с. 145.

Как правило, снятие отчуждения между манифестами и возможностью следования им в своем творчестве оказывалось далеко не всегда во власти самого художника.

В связи с этим возникает следующий вопрос: если художник как общественный субъект был отчужден от реальных жизненных процессов, то каким образом происходил выбор им тех или иных тем, проблем, идей для своего творчества? На какой основе происходило формирование той проблематики, которая, замыкаясь на личность художника, рождала «вольтову дугу» его творчества? Ведь вопрос темы творчества, вдохновляющей художника,— это вопрос достаточно сложный, чтобы решать его прямо: либо усилиями интеллекта и воли, либо принятием соответствующего политического, организационного или этического решения.

О сложности данной проблемы откровенно сказал в своем выступлении на Первом съезде советских писателей Ю.К.Олеша: «В то время как я продумывал тему нищего, искал молодости, страна строила заводы.

Это была первая пятилетка создания социалистической промышленности. Это не было моей темой. Я мог поехать на стройку, жить на заводе среди рабочих, описать их в очерке, даже в романе, но это не было моей темой, которая шла от моей кровеносной системы, от моего дыхания. Я не был в этой теме настоящим художником. Я был лгал, выдумывал; у меня не было бы того, что называется вдохновением.

Мне трудно понять тип рабочего, тип героя-революционера. Я им не могу быть.

Это выше моих сил, выше моего понимания. Поэтому я об этом не пишу. Я испугался и стал думать, что никому не нужен, что мои особенности художника не к чему приложить, и поэтому вырос во мне ужасный образ нище-

ты, образ, который меня убивал. А в это время молодела страна»<sup>1</sup>.

Между тем генетически в период начала 20-х гг. свобода художественного творчества была «завязана» на принцип творческого бытия и в сфере непосредственно общественной практики, что показала, в частности, жизнедеятельность В. Маяковского, явившая пример диалектического сопряжения принципов художественного и общественного бытия индивида. Нарастание отчуждения конца 20-х — начала 30-х гг. разомкнуло это диалектическое единство на многие десятилетия.

Невозможность разрешения противоречия творца между его общественной и творческой ипостасью в конечном итоге приводила к появлению у него отчужденного отношения уже к самой действительности. Эта тенденция укреплялась по мере угасания социального творчества от 30-х к 70-м годам прошлого века. Вот что пишет об этом «эффекте отчуждения», проявляемого в художественной среде 70–80-х гг., К. Машкин: «Они (полуофициальные живописцы — Л.Б.) работали так, как если бы советская жизнь не заключала в себе неразрешимых противоречий. Или так, как будто не требовалось вообще делать выбор. Есть важные и большие вещи. Есть природа и человек, история и духовное начало, подсознание, мир семьи и рода... Нам понимающим людям искусства, всего этого более чем достаточно. А власть, социум, начальники, их идеология и сама советская действительность — это, конечно, неприятные и тяжкие моменты жизни, но можно их как бы забыть... Такова была скрытая, но совершенно несомнен-

<sup>1</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1990, с. 236.

ная общественная позиция полуофициальных художников последних трех десятилетий»<sup>1</sup>.

Дальнейшее нарастание этого социального отчуждения латентно сказывалось уже и на самом творчестве художника. Подобная ситуация нередко порождала искусство, формально ориентированное на выполнение социального заказа, понимание которого сводилось к уяснению формальных критериев соответствия требованиям «идеологически выдержанного» искусства.

Понимая всю меру опасности подобных директивно-императивных проявлений в области творчества, многие участники еще Первого съезда советских писателей выступили с предупреждениями об угрозе возникновения таких отчужденных форм отношений в литературном сообществе. Вот лишь некоторые примеры этого.

А.М.Горький:

«“Вождизм” — это болезнь эпохи, она вызвана пониженной жизнеспособностью мелкого мещанства, ощущением его неизбежной гибели в борьбе капиталиста с пролетарием и страхом пред гибелью, — страхом, который гонит мещанина на ту сторону, которую он издавна привык считать наиболее физически сильной, — в сторону работодателя — эксплуататора чужого труда, грабителя мира»<sup>2</sup>.

«Партийное руководство литературой должно быть строго очищено от всяких влияний мещанства»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Машкин К. Полузапрещенные, полуразрешенные. // Собрание. 2006, № 2, с. 100–101.

<sup>2</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1990, с. 16.

<sup>3</sup> Там же, с. 17.

«...критика наша не талантлива, схоластична и малограмотна по отношению к текущей действительности»<sup>1</sup>.

«Коммунизм идей не совпадает с характером наших действий и взаимоотношений в нашей среде, взаимоотношений, в коих весьма серьезную роль играет мещанство, выраженное в зависти, в жадности, в пошлых сплетнях и взаимной хуле друг на друга»<sup>2</sup>.

И.Г.Эренбург:

«Нельзя ... рассматривать неудачи и срывы художника как преступления, а удачи — как реабилитацию»<sup>3</sup>.

«Провинциально и наше отношение к иностранной литературе — то огульное отрицание всего того, что делается за границей, то погоня за последней модой»<sup>4</sup>.

«Но изучение этого опыта (великих писателей — Л.Б.) у нас подменяется имитацией. Так начинается эпигонство, так появляются романы или рассказы, слепо подражающие манере старой натуралистической повести. Так появляются стихи о тракторах, подозрительно похожие на довоенные романсы»<sup>5</sup>.

«Нельзя допускать, чтобы литературный разбор произведения автора тотчас же влиял на его социальное положение»<sup>6</sup>.

«Но зачем скрывать, что часто по непониманию социальный заказ понимается как просто заказ: написать так-то и то-то. Это ведомственный подход к литературе»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Там же, с. 16.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, с.183.

<sup>4</sup> Там же, с.185.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же, с. 183.

<sup>7</sup> Там же, с. 184.

С.М.Кирсанов:

«Глубоко ошибаются те, которые думают, что советская поэзия процветет тогда, когда не будет споров, не будет дискуссий, не будет творческих течений, когда все встанут в один ряд и вежливо согласятся с товарищем Бухариным»<sup>1</sup>.

«Те товарищи, которые пытаются ... превратить этот замечательный лозунг в какую-то школу и свести его к некоторым сюжетным и стилевым приемам, эти товарищи не правы»<sup>2</sup>.

«...подъем поэтической культуры советского стиха, уже сейчас очень высокого, может быть достигнут только при широком соревновании разнообразнейших школ и направлений. Однако, товарищи, до съезда у нас замечались попытки подменить эту необходимейшую форму развития советской поэзии этаким распределением поэтов по разнообразным разрядам, чинам и ящикам. Сколько было придумано разных кличек, чинов: принятые и непринятые, ведущие и неведущие, авторитетные и неавторитетные, самостоятельно значимые и самостоятельно незначимые, первая обойма, железный фонд, поднятые на щит, скинутые со щитов, и, наконец, тут: устаревшие и неустаревшие»<sup>3</sup>.

В.М.Инбер:

«...писатели прошлого не боялись недостатков своих героев. Они их снабжали всеми человеческими качествами. Они их любили и возвышали силой своей любви до положительного образа. Мы же, снабжая положительно-го героя заранее заготовленными добродетелями, получа-

<sup>1</sup> Там же, с. 523.

<sup>2</sup> Там же, с.526.

<sup>3</sup> Там же, с. 523.

ем «роботов». Больше всего мы должны бояться абстрактности, схематичности»<sup>1</sup>.

И.Л.Альтман:

«Надо создать новые законы, а не каноны искусства»<sup>2</sup>.

К.А.Тренев:

«Злейший наш враг — это шаблон. Где шаблон — там нет строительства душ, а есть вредительство. В искусстве штамп — печать смерти»<sup>3</sup>.

Я.З.Городской:

«Мы должны обрушиться на такие явления, как “воспеванчество” и “литературщина”»<sup>4</sup>.

А.А.Фадеев

— «Схематизм сильно заедает нашу драматургию, и это справедливо не только в отношении молодняка, но и ряда драматургов, которые у нас считаются лучшими»<sup>5</sup>.

\* \* \*

Акцентируя идею *дихотомии социалистического реализма и его превращенных форм*», еще раз сформулируем ее основные слагаемые:

— Соцреализм как метод *разотчуждения*, будучи характерен как для художественного, так и для социального творчества, предполагает единство этих двух типов деятельности, существующих в разных сферах (первая — в *идеальной*, вторая — в *материальной*). В «официозном соцреализме» это единство нарушается вследствие угасания социального творчества.

<sup>1</sup> Там же, с. 548.

<sup>2</sup> Там же, с. 438–439.

<sup>3</sup> Там же, с. 440.

<sup>4</sup> Там же, с. 532.

<sup>5</sup> Там же, с. 234.

— Соцреализм — это метод, который возникает из социально-креативной практики. Согласно же концепту «официозного соцреализма» мы имеем прямо противоположную логику: в этом случае практика (художественная) должна была ориентироваться на метод, т.е. практика должна была соответствовать формализованным выводам о методе.

— Соцреализм — это художественная реакция на действительную потребность общественного обновления, в то время как его превращенные формы обязывают художника ориентироваться на идеологический канон в своем творчестве.

— Соцреализм — это творчество авторского метода *разотчуждения*. «Официозный соцреализм» — это метод «созидания» казенного партийного «искусства», призванного быть иллюстрацией идеологических императивов.

— В соцреализме художник как субъект творчества существует в неразрывном единстве со своим методом и с социальной практикой преобразования общественных отношений. В превращенных формах художник, его метод и общественная практика связаны между собой, но опосредованно, зачастую при помощи отчужденных бюрократических форм, не образуя единой и целостной системы.

— Соцреализм — это принцип конкретно-всеобщий (= авторский), вот почему его нельзя толковать как раз и навсегда всем данный метод. Соответственно, его нельзя повторить, «размножить» — художник всякий раз рождает его заново, исходя из личностной и исторической контекстуальности и потому он всякий раз дает новый, принципиально отличный от прежнего результат. «Официозный соцреализм», напротив, требует репродукции ранее принятых художественных решений, повторения уже раз найденных приемов и результатов.

— Соцреализм ищет и утверждает метод преобразования действительности (как в идеальной, так и в материальной форме) как *всеобщий принцип*, который отвечает природе родового человека, творчества и искусства. «Официозный соцреализм» ищет и утверждает принцип не *конкретно-всеобщего*, а *формально-общего*, что совершенно противоречит природе искусства и творчества вообще.

— Исторический и творческий подход к действительным противоречиям, заявленный методом соцреализма, уже в его превращенных формах подменяется формально классовым, формально-партийным.

— Соцреализм — это метод трансформации диалектики истории в диалогию культуры, ибо он связан с разрешением действительных и потому конкретных противоречий. Концепт «официозного соцреализма», взяв на себя роль метакода советской культуры, в своем сопряжении с идеей линейного развития подменяет диалектическое понимание принципа историчности метафизическим. В таком концепте идея исторического движения, несмотря на всю идеологическую риторику, латентно прочитывается как определенный автоматизм Истории. При таком подходе сам принцип историчности понимается как противостояние трансценденции и врагов (народа). Таковы фундаментальные различия метода социалистического реализма, рожденного социально-креативной практикой начала 20-х годов и его превращенных форм.

«Официозный соцреализм» нельзя понимать как исторически-ограниченный тип социально-художественного бытия. Да, он возник в период 30-х гг., но он соответствовал определенному принципу творчества, когда художник ориентируется на господствующие превращенные социальные формы и только.

Анализируя данный «эффекта отчуждения», не следует забывать, что феномен советской художественной культуры был представлен отнюдь не только этой тенденцией, иначе откуда бы появилось все то ее богатое наследие, которое получило мировое признание и актуальность которого не подвергается никакому сомнению и поныне.