



ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
КУЛЬТУРЫ**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Санкт-Петербургский государственный университет
Исторический факультет
Кафедра западноевропейской и русской культуры

ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

СБОРНИК СТАТЕЙ
под редакцией доктора филологических наук
профессора Ю. К. Руденко



Издательство Санкт-Петербургского университета
2002

ББК 63.3-7
И86

*Рекомендовано к печати
кафедрой западноевропейской и русской культуры
Санкт-Петербургского государственного университета*

РЕЦЕНЗЕНТЫ: д-р филол. наук *Б. В. Мельгунов* (Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом), д-р филос. наук, проф. *Э. В. Соколов* (С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств)

Искусство и история: Актуальные проблемы теории и истории культуры: Сб. статей / Под ред. Ю. К. Руденко. — СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2002. — 112 с.
ISBN 5-288-03068-5

ББК 63.3-7

ISBN 5-288-03068-5

© Авторы статей, 2002
© Издательство С.-Петербургского
университета, 2002

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редактора</i>	3
<i>Т. Г. Иванова. Фольклор и фольклористика в XXI веке (некоторые прогнозы)</i>	5
<i>Г. М. Прохоров. Устройство древнерусской души: «словесное», «яростное» и «похотное»</i>	11
<i>Ю. К. Руденко. Жанровая форма и жанровый состав литературного произведения</i>	17
<i>В. Е. Ветловская. Организация мотивов в эпическом произведении («Преступление и наказание»)</i>	29
<i>Ю. К. Руденко. К проблеме литературного сказа</i>	46
<i>О. Б. Сокурова. Природа творчества и система К. С. Станиславского в контексте проблемы «сознание—бессознательное»</i>	59
<i>А. Л. Казин. Искусство кино: эстетико-культурологический анализ</i>	71
<i>Ю. К. Руденко. К вопросу о масштабах и формах идеологической тенденциозности в искусстве XX века</i>	92
<i>Об авторах</i>	107

Ю. К. Руденко

К ВОПРОСУ О МАСШТАБАХ И ФОРМАХ
ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕНДЕНЦИОЗНОСТИ
В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

1

Понятие «тенденциозность» — как понятие эстетическое — относительно молодо. Оно стало превращаться в эстетический термин не ранее середины — 2-й половины XIX в. — уже после разработки философской эстетики XVIII — 1-й трети XIX вв. всех вариантов концепции «чистого искусства» (включая сюда и гегелевскую концепцию художественной идейности, и гётевское учение о пафосе, которое, благодаря Белинскому, усвоено русским общественным сознанием в духе гегелевской концепции); после «физиологического» бума в литературах Франции, Англии и России и последовавшего затем утверждения не только в литературе, но и в изобразительном искусстве приоритетного господства «социальной» проблематики, причем первоначально с отчетливым привкусом социалистически-утопических идей;¹ наконец, после

¹ О первоначальной связи «социальной» темы в литературе XIX в. с идеями утопического социализма см. новейшие исследования: ВЕТЛОВСКАЯ В. Е. 1) *Социальная тема в первых произведениях Достоевского* // Рус. литература. 1984, № 3. С. 75—94; 2) *Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди»*. Л.: Худож. лит., 1988. (Массовая историко-литературная б-ка). С. 13—44 (Гл. 1-я: *Немного истории*); 3) *Религиозные идеи утопического социализма и молодой Ф. М. Достоевский* // *Христианство и русская литература*: Сб. статей. СПб.: Наука, 1994. С. 224—269.

того, как «реализм» — в том смысле, в каком он понимался и разрабатывался Курбе и Милле, Федотовым и Перовым, Флобером и Тургеневым, Ипполитом Тэном и Владимиром Стасовым, Островским и Ибсенем, Даргомыжским и Мусоргским, — достиг своего вершинного развития и начал постепенно превращаться в массовый вкус буржуа.

Тогда-то и выкристаллизовалось понятие *тенденциозности как активной идейной открытости художника, сознающего свою социально-мировоззренческую позицию и отстаивающего ее своим искусством*. Этот процесс вполне обозначился уже к 80-м гг. XIX в., когда Энгельс отметил «школу» новейшего «русского и скандинавского тенденциозного романа» как знамение времени; когда Льва Толстого качнуло к отречению от «чистого» художества в пользу прямой религиозно-нравственной проповеди, ведущей к «срыванию всех и всяческих масок» в критике современных общественно-государственных устоев; когда Ницше завершил свою эволюцию в сторону «дионисийски» возвеличиваемой «белокурой бестии», призванной к имморальному бунту против буржуазной законопослушности.

Именно с этого времени традиционная *идейность* и искусство — «чистая» в своей имманентной «художественности», начинает повсеместно трансформироваться в *тенденциозность* — «визшнюю» идеологически-мировоззренческую активность искусства, выражающуюся в открытом *манифестировании* художником своих взглядов и симпатий, либо прямо политических, социальных, философских и проч., либо демонстративно *эстетических*, выступающих, однако, в роли *общемировоззренческого* (а то и непосредственно *политического*) авторского кредо.

Но нас интересует сейчас не тенденциозность *вообще*, т. е. не тенденциозность в *каких угодно* формах своего проявления, но тенденциозность собственно *идеологическая*, или, говоря современным языком, *идеологизированная*.

Впрочем, нельзя не оговорить одного весьма актуального в современной идеологической ситуации обстоятельства. Ныне в средствах массовой информации и коммуникации (не только в прессе, на радио и телевидении, но и в Интернете) почти безраздельно господствует идеология так называемого «постмодернизма» и его

новейшей модификации — «постпостмодернизма».² Если не слишком вдаваться в необычайно пеструю, претенциозную и зачастую нелепую терминологию того и другого, то провозглашаемые ими принципы сводятся к нескольким вполне безапелляционным утверждениям:

(1) они-де *отменяют* (и значит — добавим от себя — *замещают* собою) все прежние идеологии, поскольку те были «тоталитарны» (?)! — старались *навязать, внушить идейную оценку*, а с переходом «индустриального» общества в «постиндустриальное» состояние всё это разом якобы *обесценилось и уравнилось* между собой, и, следовательно, *стало не нужно принимать всерьёз никакие идеи и идеологии*;³

(2) в силу этого стало возможно и необходимо *всё и вся* — не только значимые общественные идеи и идеологии, но и *культуру* в целом, *все ценностные структуры человеческого сознания* — подвергнуть «деконструкцию», т. е. «свободному» *разложению*, «ироническому» *пародированию*, «тотальному» *травестированию*, что и происходит в формах так называемой *масскультуры*, а в средствах массовой информации «исчезает» уже и сама *жизненная реальность* — она становится неотличимой от *виртуальных фантомов*, превращаясь в один из них, и вместе с ними предстает современному человеческому сознанию как *симулякр*;⁴

² О постмодернизме даже только на русском языке (включая и переводы) существует обширная литература. В целом о явлении в его разнообразных аспектах см.: МАНЬКОВСКАЯ Н. Б. *Эстетика постмодернизма*. СПб.: Алетейя, 2000. (Gallicipitium.); КУРИЦЫН Вяч. *Русский литературный постмодернизм*. М.: ОГИ, 2001 (в обеих работах имеются разделы о постпостмодернизме). См. также: СКОРОПАНОВА И. С. *Русская постмодернистская литература: Учебное пособие для студентов филологич. ф-тов вузов*. Изд. 2-е, исправленное. М.: Флинта; Наука, 2000 (работа носит сугубо реферативно-библиографический характер, что и составляет ее главную, если не единственную, ценность; здесь раздел о постпостмодернизме отсутствует).

³ См., напр., манифесты французских философов, основателей и идеологов «постмодернизма» — Жака Деррида и Жана-Франсуа Лиотара (в позднейших русских переводах): ДЕРРИДА Ж. *Письмо японскому другу* // *Вопр. философии*. 1992. № 4; ЛИОТАР Ж.-Ф. *Состояние постмодерна*. М.; СПб., 1998.

⁴ Подробно об этом см.: ИЛЬИН И. П. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. М.: Интрада, 1996.

(3) в плане же эстетическом это означает, что и художественное творчество становится не более чем игрой, при этом игрой, в принципе не требующей от художника и действительно якобы не выражающей никакой позиции (так сказать, «игрой в бисер» — прямо по Герману Гессе!).⁵

Крайняя идеологическая тенденциозность буквально выпирает из каждого этого положения порознь и из всей их совокупности в особенности. С логической точки зрения, они обладают самоочевидно мнимой обоснованностью. Провозглашая один-единственный, и притом якобы «универсальный», постулат «тотальной деидеологизации» человеческого сознания, постмодернизм опирается в действительности на те же категориальные аксиомы, что и классическая, домодернистская философия, которая их выработала на протяжении многовекового своего развития.⁶ Однако постмодернизм делает вид, что «не замечает» (или не знает?) этого. А между тем если способность человеческого сознания продуцировать идеи и стягивать их в мировоззренческие системы (идеологии) является его сущностной способностью, то она не может быть «отменена» по чьему бы то ни было произволению и при каких бы то ни было переменных общественного бытия людей!.. Лозунг «деидеологизации» точно так же идеологичен, как и все те идеологии, которые он принялся «деконструировать», — и постмодернизм, таким образом, есть не что иное, как еще одна идеология, но идеология, так сказать, лукавая. Ее «констатации» отнюдь не аксиоматичны, императивность ее «принципов» отнюдь не универсальна (несмотря на все старания ее провозвестников внушить это одурчаиваемому человечеству). То, что выдается в постмодернизме за исходные основания своей концепции,

⁵ Специально на эту тему см.: НОСОВ С. Литература как игра // Новый мир. 1992. № 2; и у еще одного из французских идеологов «постмодернизма» (в позднем русском переводе): РОТРИ Рене. Случайность, ирония и солидарность. М.: Рус. феноменологич. общ-во, 1996. (Пирамида. «Б-ка журнала «Логос»).

⁶ А это вся система так называемых основных философских категорий, и среди них такие, как «объективное / субъективное», «абсолютное / относительное», «истина / заблужденное», «свобода / необходимость» «идея / идеал / идеология», «форма / содержание» и проч.

в действительности является его *идеологической целью*, и сам он оказывается как раз тем *главным* («маскировочным») *симулякром*, который призван обеспечить *монопольную идеологизацию* (в духе «тотальной деконструкции») человеческого сознания вообще, его *тотальное зомбирование*, а это значит — его *десакрализацию*, *денационализацию*, *дегносеологизацию*, даже просто-напросто *делогизацию!*..

Так что два коренных понятия классической эстетики и художественной критики — *идейность* и *тенденциозность* — отнюдь никуда не «исчезли» ни вчера, ни сегодня и вовсе не «устарели», несколько не «затрепались». Напротив, как раз сейчас, когда все господствовавшие до недавнего времени идеологические системы либо рухнули, либо сильно скомпрометировали себя (как правило, достаточно заслуженно), самое время оглянуться на «наше» и «не наше» прошлое ушедшего века (сравнительно с *классическим XIX-м*) и посмотреть на некоторые вещи, происходившие в нем, ясными глазами, не забывая ни о логике, ни об аксиоматике мысли.

2

Осмелюсь предложить следующее терминологическое различие:

(1) если «идейностью» называть известное *субстанциальное* свойство всех без исключения произведений искусства,

(2) а «тенденциозностью» — *особое* свойство этой субстанциальной художественной идейности, ее *авторскую* — создаваемую самим художником — *манифестированность*,

(3) то «идеологизированность» — это некое исторически *позднейшее особое свойство* уже самой этой *тенденциозности*, т. е. и без того *открытой авторской идейности*, не просто *приводимой художником в соответствие с какой-либо господствующей в данном обществе в данное время идеологией*, но *добровольное* со стороны художника (и потому вполне вменяемое ему) *подчинение* своих *творческих задач* неким (и притом обязательно господствующим!) *идеологическим императивам* — *неважно*, «свободное» ли подчинение (т. е. не противоречащее собственным

убеждениям художника), или же «вынужденное» (т. е. более или менее конъюнктурное, лицемерное, лукавое).

Идеологическая тенденциозность в искусстве, таким образом, далеко не то же самое, что *просто тенденциозность*: она есть некий градус, некая специфически идеологизированная ангажированность искусства, его, так сказать, мировоззренчески пропагандистская предзаданность, которая — совершенно независимо от того, в каких терминах (или насколько адекватно) сознается самими художниками, — существенно отличается от просто тенденциозности, т. е. такого рода идейной активности художника в его творениях, которая, как сказано, означает лишь не скрываемую им личную идейную субъективность, хотя бы и идеологически масштабную.

В этой связи показательны, например, такие колоссальные фигуры русского XIX в., как Гоголь, Салтыков-Щедрин, Чернышевский, Достоевский, Лев Толстой, которые все были ярко выраженными тенденциозными художниками, притом художниками-идеологами, но отнюдь не идеологизированными художниками в том смысле, о котором мы говорим. А всё дело в том, что идеология каждого из них была, во-первых, собственным открытием каждого, а не «применением» в своих художественно-идеологических целях лишь известных идей — всё равно, «традиционных» или «новых», «устарелых» или «передовых», «доморощенных» или «заёмных». Во-вторых, эта идеология каждого находилась по отношению к наличному общественному сознанию в позиции, с одной стороны — эвристической, с другой — учительной. «Эвристической» — значит ищущей мировоззренческую «истину», вырабатывающей её, а не «обслуживающей» ту или иную имеющуюся идеологическую систему. «Учительной» — значит проповеднической, но ни в коем случае не просто и уж тем более не плоско «пропагандистской».

Впрочем, в этом отношении процессы, происходившие в русском искусстве XIX в. — с одной стороны, и в западноевропейском искусстве — с другой, показательны по-разному.

Для русского художника была важна прежде всего *содержательная* сторона его творческого волеизъявления, что, собственно, и придавало его искусству характер «тенденциозности»: здесь нужно вспомнить уже не только Гоголя, но и всю «гоголевскую школу»

русской литературы, не только Л. Толстого, Достоевского или Щедрина, но и скромнейшего из гениев — Чехова, «безыдейного» с точки зрения «щедринистов» вроде Скабичевского (а позднее Ольминского), а на самом деле всего лишь *иначе выражающего идейность* и выражающего идейность *иного структурно-содержательного типа*, чем прежняя, «классическая»...

Но, быть может, в наших целях наиболее показательным примером оказываются два крупнейших поэта-антагониста середины века — Некрасов и Фет, как представители: один — социально «ангажированного» искусства, другой — «чистой» поэзии. Оба — собственно *как поэты* — преимущественно «новаторы», и притом новаторы *сознательные, органичные*. Некрасов — «журналист» в поэзии,⁷ «сострадавательный» (по слову Достоевского) поэт, то есть (говоря *нашим* языком) поэт *открытой тенденциозности*; Фет — более «экспериментатор», так сказать «авангардист» до авангардизма, в своем роде гениальная «птичка Божия», которая, однако, только своему лирическому герою позволяла «не знать... что будет петь», а сама прекрасно сознавала согласованность своей *поэзии* — и своей социальной пользы...

Это была (выражаясь тоже *нашим* языком) *скрытая тенденциозность*, где социальные смыслы поэзии тщательно вынесены за скобки собственно поэзии и лишь она *вся в целом* — как факт *художественного процесса* — выражает собой эти смыслы... Фет, конечно, был не только «экспериментатор» (как Некрасов был не только «журналист» в поэзии), но даже в самых «формалистичных» своих «экспериментах» (например, таких, как «Шёпот, робкое дыханье...») он, как небо от земли, был далек от будущего авангардистского «самовыражения» — от индивидуалистического погружения в «себя» и модернистской «самоизоляции» в якобы «самодостаточном» творческом акте. Фет — «теург» и ни в коем случае не «декадент»... *Социальность* у Некрасова и *эстетизм* у Фета в одинаковой мере заявляются обоими и как *идеология*, и как *тенденция*, но обе, если можно так выразиться, *идеологически конструктивны*.

⁷ Аттестация Б. М. Эйхенбаума (1928); см.: ЭЙХЕНБАУМ Б. М. *Поэт-журналист* // ЭЙХЕНБАУМ Б. М. *О поэзии*. Л., 1969. С. 297—300.

То же самое справедливо и для русской живописи, русской музыки, русского театра классической поры на протяжении всего XIX в.

Не то на Западе. Там проводимые художниками «идеи» ими самими признаются как нечто в значительной мере внеположное их «искусству», а «искусство» — как нечто самодовлеющее, как «мастерство» (или, говоря термином Аристотеля, «технэ»): они разведены, сосуществуют независимо друг от друга и могут по-разному сопрягаться. «Социальность» там — всего лишь проблемно-тематический ракурс творчества, который одинаково может соединяться и с социалистическими «идеями» (у Эжена Сю, Жорж Санд), и с либерально-филантропическими (у Диккенса), и с роялистскими (у Бальзака), и с республиканскими (у Гюго), и с научно-позитивистскими (у Золя). Точно так же и «эстетизм» может в равной мере быть творческим кредо как «реалиста» Флопера, так и «парнасца» Теофиля Готье; как «декадента» Бодлера, так и «имморалиста» Оскара Уайльда.

В живописи, особенно французской (ведущей для всей тогдашней Европы), это же характерное свойство всего искусства Запада проявилось, пожалуй, наиболее демонстративно. *Техническая стилистика* живописи, так сказать *манера живописать*, в гораздо большей степени, чем *тематизм* и связанные с ним *жанровые* предпочтения, оказывается тем главным, наиболее острым и непримиримым пунктом конфронтации, который разводит между собой «романтиков» Жерико и Делакруа — и «академиста» Энгра; «реалистов» барбизонцев и Курбе — и «постреалистов» Демье и Эдуарда Мане; всех этих — и «импрессиониста» Клода Моне со товарищи; вскоре затем «импрессионистов» как единую группу — и теснящих их «постимпрессионистов», каждого особо и отдельно от прочих; и т. д.

Но, подчеркнем еще раз, оба варианта тенденциозности — условно *русский* и *западный* — принадлежат одному и тому же *типу* тенденциозности. Такая *тенденциозность* — назовем ее эстетически *здоровой*, идеологически *нормальной* — свойственна также очень и очень многим крупным и крупнейшим художникам XX в., таким, как Ромен Роллан, Томас Манн, Джек Лондон, Джон Голсуорси, Теодор Драйзер, Эрнст Хемингуэй, Карел Чапек, Акутагава Рюноске, Габриэль Гарсиа Маркес, даже, пожалуй, таким «китам» крайнего

литературного «авангардизма», как Марсель Пруст, Джеймс Джойс и Франц Кафка. Это так, поскольку все они — каждый в своем роде — *сами* генерировали собственную «идеологию» и если лично исповедовали ту или иную из имеющихся политико-идеологических систем, то *как художники* отнюдь не «иллюстрировали» ее и тем более не «пропагандировали».

3

Идеологизация тенденциозности (причем в границах именно искусства, собственно художественного творчества) наблюдается первоначально в рамках раннего европейского «декадентства», а затем «символизма», «модернизма», «фовизма», «кубизма», «футуризма» и т. д., где эстетические лозунги стали манифестироваться как мировоззренческие кредо — как *самодостаточный идеологический эквивалент жизненной позиции вообще*; где установка на эпатаж «публики», или «общественного мнения», или «общественного вкуса», или «общественной морали» — всё равно как это осознавалось их аделтами, важно, что непременно *сознавалось*, — эта самая установка на эпатаж и превращалась в «идеологию», а ее мировоззренческое содержание оказывалось, в сущности, *безразличным* для самой этой позиции. Оно могло быть каким угодно — «аристократическим», «республиканским», «демократическим», «монархическим», «религиозным», «антиклерикальным», «богоборческим», «социалистическим», просто «антибуржуазным», «бунтарским», «революционным», «идеалистическим», «мистическим», «прагматическим», «материалистическим» и т. д.

Подлинное, действительное *содержание* такой «идейности» сводилось к *двум* моментам: 1) к «новаторским» поискам «своего» стиля (т. е. к *формально-эстетическим* задачам) и 2) к эпатирующим демонстрациям этого своего «новаторства» как прямого испровержения «кустоев» и «основ», желательно сразу всех и всяких — «социальных», «политических», «религиозных», «моральных» и проч. (т. е. к прямолинейно понимаемым *пропагандистско-идеологическим* задачам).

Подчеркну еще раз: не *поиск*, не *открытие*, не *достижение* какой-то новой, более глубокой мировоззренческой истины о мире и

человеке, но отрицание (ниспровержение, глумление над, всякого рода травестирование) истин, объявляемых «устаревшими» только потому, что они давние, традиционно утверждаемые, так сказать *положительные*...

Но известно: когда в «новом» нет позитивного содержания, когда оно (это «новое» *во что бы то ни стало*, «новое» *любой ценой*) озабочено только своей «новизной» — оно рано или поздно наполняется... *чем-нибудь* — чем угодно, чем попало, вплоть до *полярной противоположности возможных содержательных наполнений*. — Вспомним эстетизированный до истонченности символизм Поля Верлена и ходульно «антигражданственный» символизм Мережковского: разница между ними (помимо, конечно, уровня поэтической одаренности названных лиц) та, что первый — «органичен», «рожден» (если воспользоваться терминами Аполлона Григорьева), а второй — «сочинен», «сделан», но оба *сродни друг другу* тем, что *идеологически претенциозны*, причем и идеологичны, и претенциозны *сознательно* (разве что в случае с Мережковским уместнее сказать — *умышленно*). — Вспомним также еще более показательный пример с «правым» идеологическим уклоном «футуризма», сочиненного итальянцем Маринетти, и «левым» его «перетолкованием» русскими «футуристами», причем каждым из них — на свой собственный лад: один — у Северянина, другой — у Бурлюка, третий — у Маяковского, четвертый — у Кручёных, пятый — у Велимира Хлебникова, *и так далее* — в меру характера, темперамента, таланта и мировоззренческих симпатий каждого...

Что касается живописи, то началом аналогичного процесса в Европе стало скандальное рождение французского «импрессионизма», поскольку «техника» и «манера» в нём не просто ярче, нагляднее всего проступала в относительно «бессюжетных» пейзаже, натюрморте, портрете, но и воинствующе провозглашала «отмену», «устарелость» всякого иного тематизма в живописи, иначе говоря — *подмену «содержания» — «формой», замещение эстетически бессмысленным «как» — эстетически скомпрометированного «что»*. А далее будут вступать друг с другом в противоборство лишь всё более «новые» и всё более агрессивные «как», а остановившееся и чахнущее жалкое «что» будет в конце концов и вовсе «отменено» — в *идеологии и практике «беспредметной»*

(«абстрактной») живописи (которой, заметим, в этом случае нельзя отказать в логической строгости).

Однако всё это — лишь *начальная фаза* того, казалось бы, сугубо *эстетического* процесса, который не просто *глобализуется* в XX в., но и претерпевает весьма принципиальную *качественную* метаморфозу, которая до сих пор далеко не адекватно своей сущности осознана и даже увидена, распознана.

4

Речь идет о явлении, известном у нас как «социалистический реализм» и под этим именем ныне торжественно оплётанном, вываленном в грязи, обмазанном пахучими экскрементами из богатых клоак политического «диссидентства» и эстетического «андеграунда» и с позором и проклятиями отправленным куда-то «на свалку»... неизвестно то ли «истории», то ли одного «искусства»...

А между тем то, что на языке коммунистической идеологии именовалось «социалистическим реализмом», проросло отнюдь не только в СССР. Оно же — под другими именами — *тогда же* проросло и на иных географических долготах, причем отнюдь не «случайно», но вполне закономерно.

Сразу хочу подчеркнуть: сложность вопроса — не столько в сложности явления, сколько в колоссальной затасканности его «имени», в его, так сказать «изговорённости», «изжёванности». Это обстоятельство всегда создаёт ту труднопреодолимую *инерцию истолкования*, которая требует усилий и усилий, чтобы отойти от кажущихся аксиомами стереотипов понимания.

Главное в данном случае, на мой взгляд, состоит в том, чтобы отделить, так сказать, сущность от явления, увидеть единое в многообразном, тождественное в противоположном. А это составляет трудность главным образом потому, что в искусстве всякий провозглашаемый «изм» остается не более чем собакевичевским «фуком», пока не получает *творческого* воплощения, но, будучи *воплощенным*, он оказывается нетождественным ни тому, что провозглашалось *до* воплощения, ни тому, как он начинает трактоваться *после* каждого очередного своего «воплощения» и с *учетом*

их. *Произведение искусства* — какому бы «изму» оно ни соответствовало — всегда богаче «изма» и никогда не совпадает с ним.

Естественно, это справедливо и для «соцреализма»: одно дело — роман Горького «Мать», и совсем другое дело — роман Всеволода Кочетова «Секретарь обкома»; одно дело — «Тихий Дон» Шолохова, и совсем другое дело — «Разгром» Фадеева; одно дело — поэма «Хорошо!» Маяковского или его же «Владимир Ильич Ленин», и совсем другое дело — «Братская ГЭС» Евушенко или «Лонжюмо» Андрея Вознесенского. Разница здесь та, что в одних случаях это — художественные первооткрытия, в других — более или менее вдохновенные конъюнктурные «чего изволите?».

Художественные первооткрытия — всегда нетленны и всегда неповторимы; художественный сервизм — всегда саморазоблачителен. И здесь не при чем ни «сила» или «слабость» таланта, ни «удача» или «неудача» художественного поиска и т. п.

Вспомним историю нашего, русского, советского «соцреализма».

Знал ли Горький, задумывая и создавая свой роман «Мать», что создает, как впоследствии будут писать, («первое в мировой литературе произведение социалистического реализма»? *Помышлял ли он тогда о своем «художественном методе»? Сочинял ли он, попросту говоря, какой бы то ни было «изм»? — Нет! Роман возвели в «образец» гораздо позже, в иную историческую эпоху, в контексте совершенно иной идеологии, чем та, которая питала собой замысел романиста, или та, которая в нем действительно выразилась. (Впрочем, это — другая, особая тема для разговора...)*

Горький дожил до того времени, когда был провозглашен «корифеем» социалистического реализма (и даже читал об оном доклад на I Съезде советских писателей в 1934 г.). Но догматизированные «принципы» соцреализма *сочинялись* отнюдь не им и не из его романа были *вычитаны* — скорее в него были *вчитаны*. Между тем *следовать* этим «принципам» предписывалось всем, всегда и неуклонно... И предписания исходили из некоего постоянно действующего источника, который при ближайшем рассмотрении оказывается *тандемом* идеологических чиновников *от партаппарата* и идеологических чиновников *от искусства*.

Заметим, что «чиновники от искусства» здесь — величина *постоянная*, а «чиновники от партаппарата» — величина *переменная*.

Эти последние могут быть из ведомства Емельяна Ярославского и из ведомства Альфреда Розенберга, из ведомства «серого кардинала» Суслова и из кулуаров Римского клуба или Большой семерки; они при этом могут быть вовсе не «чиновниками», т. е. лицами, *исполняющими* распоряжения, а как раз лицами, *отдающими* распоряжения. Первые — на виду, вторые — в тени; не только первые — исполнители, но только вторые — распорядители; первые и отчасти вторые — осуществляют *идеологический камуфляж* по желанию и по команде *избранных* вторых, зато лишь эти избранные — *определяют и политику, и идеологию*.

В искусстве и для искусства это оборачивается — его *тотальной стандартизацией*.

Вспомним: что так яростно и так злобно ошлеивалось страстными ненавистниками *соцреализма*? — Казалось бы, его эстетическая *клишированность*. — Но потому ли, что клишированность вела к *художественной деградации* его массовой продукции? — Нет. Только за *социалистическую тенденциозность* в нем! *Та же самая* «художественность», но *антисоветская* и *антисоциалистическая* бурно приветствовалась и возвеличивалась. Всеволод Кочетов и Василий Гроссман вполне стоят друг друга, точно так же, как Василий Аксенов «Апельсинов из Марокко» и Василий Аксенов «Острова Крыма», Даниил Гранин «Иду на грозу» и Даниил Гранин «Зубра»...

Такого рода *стандарт* имеет отношение к *искусству* лишь постольку, поскольку *оккупирует* его область; в действительности это стандарт *идеологический* и *идеологизирующий*. Его задача в том, чтобы *императивно и однозначно «держат» художественный процесс в заданных идеологических ориентирах* и не позволять ему ускользнуть из них.

И пока наш мир существовал в жестких координатах *идеологического* противоборства народов, государств, политических блоков и геополитических систем, — а в этом, быть может, заключается главная историческая черта XX в., — до тех пор казалось, что именно *содержание* идеологически полярных концепций является чем-то *главным, определяющим, доминирующим* в современной истории (по крайней мере, так это представлялось всем, кто не был вхож в «коридоры власти»). — Но теперь, когда на исходе века был взорван советский (на самом деле — *русский, российский*)

геополитический материк, распространявшийся на полмира, когда вместо идеологического *противостояния* воцарился поистине *тоталитарный режим идеологического моноцентризма*, — теперь открылось, что и тогда, в эпоху идеологической биполярности, отнюдь не содержание «идеологий», не те или иные «идеи», «лозунги» и «призывы» были опорными точками каждой из конкретно враждебных идеологических систем, а собственно их *системность* — та, грубо говоря, идеологическая «принудилловка», которая повсеместно и одинаковым образом *довлеет* искусству, *загоняя* его в *стандарт*.

Настоящий, большой художник умеет *не подчиниться* стандарту, а напротив — *подчинить* его себе; средний и малый художник — стандарту *следуют*. Сильный художник — его *меняет*; слабого — он *обезличивает*.

В современном художественном процессе наблюдается повсеместное и тотальное *господство* художественного стандарта, хотя он по-прежнему *варьируется* двояко: 1) есть стандарт идеологических *воплей, восторгов и хулений* и 2) есть стандарт идеологического *камуфляжа*.

Первый — условно говоря, «*наш*» стандарт; второй — столь же условно, «*их*» стандарт.

Наиболее наглядно *изначальная идеологическая относительность* этого деления просматривается в киноискусстве. «Веселые ребята» — помесь двух голливудских стандартов, комедийного и лирико-музыкального, приспособленных к «нашим» идеологическим требованиям; но подлинные «голливуды» — «Огни большого города» и «Большой вальс» — конечно, более органичны, каждый в своем роде. Точно так же в своем роде одинаково постановочно эффектными и художественно впечатляющими были такие *идеологически полярные «двойники»*, как *социалистическая «агитка»* — «Цирк», и *национал-социалистическая «агитка»* — «Девушка моей мечты».

Можно вспомнить и множество других, отчетливо идеологизированных и тем не менее высокохудожественных «агиток» («наших» и «не наших») — «Трактористы», «Девушка с характером», «Римские каникулы», «Рапсодия»; или такие высокохудожественные, и притом насквозь героизированные идеологические «муляжи», как советский «шпионский» сериал — «Семнадцать мгновений весны»

и американские экстремисты — «Рэмбо-1», «Коммандо», «Крепкий орешек» (I и II)... Примеры можно множить и множить.

Но *итог* рассмотрения проблемы может быть выражен просто и ясно: «идеологичность» приходит и уходит, а «партийность» — та самая, Лениным провозглашенная и Лениным в свое время объясненная — она *остается*...