

На правах рукописи

Круглова Татьяна Анатольевна

ИСКУССТВО СОЦРЕАЛИЗМА КАК КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ И
ХУДОЖЕСТВЕННО-КОММУНИКАТИВНАЯ СИСТЕМА:
ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ, СПЕЦИФИКА ДИСКУРСА И СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ
РОЛЬ

Специальность 09.00.04 – Эстетика

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора философских наук

Екатеринбург

2005

Работа выполнена на кафедре эстетики, этики, теории и истории культуры
Государственного образовательного учреждения высшего профессионального
образования "Уральский государственный университет им. А. М. Горького"

Научный консультант: доктор философских наук, профессор
Еремеев Аркадий Федорович

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор
Афасижев Мурад Нурбиевич

доктор филологических наук, профессор
Литовская Мария Аркадьевна

доктор философских наук, профессор
Синцов Евгений Васильевич

Ведущая организация: ГОУ ВПО Мордовский государственный университет

Защита состоится 29 ноября 2005 года в _____ часов на заседании диссертационного
совета Д 212.286.08 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора
философских наук, доктора культурологии и доктора искусствоведения при Уральском
государственном университете им. А.М. Горького по адресу: 620083, г. Екатеринбург, К-
83, пр. Ленина, 51, комн.248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Уральского
государственного университета им. А.М. Горького.

Автореферат разослан «_____» _____ 2005 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор социологических наук, доцент

Лихачева Л.С.

Общая характеристика работы.

Актуальность темы исследования Современное российское общество характеризуется противоречивым отношением к недавнему прошлому, важнейшей частью которого было советское искусство. При быстром сломе политической и экономической системы обнаружилась невозможность столь же стремительной смены культурных практик, ментальных стереотипов, ценностных ориентиров, эстетических вкусов и стилевых предпочтений. Вытесненные в коллективное подсознательное события и связанные с ними значения, в том числе травматические, проявляются в дальнейшей жизни социума и индивида не позитивно-продуктивным, а разрушительным образом. В сегодняшней ситуации советское наследие либо отбрасывается, либо эстетизируется. Но эстетическое умиление делает ненужным теоретическое понимание. Историческая дистанция в двадцать лет, отделяющая нас от советского периода истории, уже достаточна для проведения эффективных аналитических процедур объяснения и герменевтических – понимания. Восстановление «связи времен» в отечественных культуре и искусстве только тогда может способствовать социальной гармонизации, когда советское прошлое займет необходимое и неустранимое место в исторической памяти современников. Чувства стыда, вины, разочарования не могут исчезнуть сами по себе, так как являются симптомами значительной по масштабам общенациональной травмы, но, подвергнувшись рационализации, уменьшают негативные социально-психологические последствия.

Особенно ярко вышеуказанные симптомы проявляются в связи с употреблением в гуманитарном сообществе и публичном пространстве термина «социалистический реализм». Модели соцреализма объявляются устаревшими как с философско-эстетической, так и с художественно-практической точки зрения. Тем не менее, историки искусства XX века не могут игнорировать мощное влияние соцреалистического дискурса на художественное поле отечественной культуры, а постсоветские адресаты продолжают потрещать классические произведения соцреализма.

Учебные и академические издания последних лет, претендующие на полный обзор отечественной культуры от истоков до наших дней (например, Т. С. Георгиева «История русской культуры», М., 1998, Л.А. Рапацкая «Русская художественная культура», М., 1997) в своем большинстве либо обходят стороной основной поток советского искусства, делая акцент на пересказе отношений художников и власти, либо разделяют все, созданное в этот период, на «художественные произведения с общечеловеческим звучанием» и те произведения, которые «обслуживали тоталитарную систему». Можно выделить всего несколько монографий, предлагающих концептуальное прочтение истории отечественного искусства в XX веке: М. Голубков «Русская литература XX века. После раскола» (М., 2001), Е. Деготь «Русское искусство XX века» (М., 2000), Н. Степанян «Искусство России XX века. Взгляд из 90-х» (М., 1999). Однако все они построены на материале отдельных видов искусства, то есть носят искусствоведческий характер. Задача нашей работы – восполнить пробел, предложив философско-эстетическую и историко-теоретическую модель советского искусства периода конца 1920-х – начала 1950-х годов.

Первая трудность построения теоретически отрефлексированной истории отечественного искусства советского периода заключается в том, что до сих пор не разведены два понятия: советское искусство и соцреализм. При разности вкусов и методологических позиций все исследователи справедливо сходятся в одном: ни логически, ни исторически, ни по набору художественных произведений эти понятия не совпадают. Поэтому необходимо разобраться в том, как пересекаются круги их значений, в каком структурном и функциональном отношениях друг к другу они находятся. Анализ специфики советского искусства и должен быть направлен на выявление исторических оснований и условий этой взаимообусловленности. Тогда набор имен авторов и произведений, попадающих в историю отечественного искусства советского периода, будет не случайным, а репрезентативным, концептуально оправданным.

Вторая трудность связана с тем, что все написанное о соцреализме в период его монопольного положения, а это огромный круг источников, само нуждается в дискурсивном анализе. Самоописания соцреализма в виде его теории, художественной критики, постановлений партии и правительства не могут выступать в качестве прямых источников для анализа эстетики и поэтики соцреализма, так как не выполняют функции метахудожественной рефлексии. Дело в том, что теория соцреализма была, по крайней мере, в сталинско-ждановский период, не теорией в строгом смысле этого слова, а, скорее, манифестацией принципов и апологией эталонных произведений. Рефлексия по поводу собственных оснований, истоков, интертекстуальных связей, места в системе власти и идеологии, всегда сложная для современников и участников художественного процесса, в данном случае была категорически табуизирована. Как следствие, теоретические и художественно-критические источники встраиваются в общую тенденцию к сокрытию истины, фальсификации, подмены значений, которая характерна для тоталитарных культур. Ярко выраженный идеологический характер этих источников требует специальных процедур деконструкции того действительного содержания, которое за ними скрывается. Необходимо привлекать источники иного рода: «человеческие документы» участников художественной коммуникации, поправки редакторов, протоколы заседаний художественных советов, приемочных комиссий, читательских и зрительских конференций, письма читателей и зрителей в средствах массовой информации и т.п. Это может дать большее приращение смысла, так как в таких источниках репрезентируются не столько официальные требования власти, сколько бессознательные установки всех агентов системы.

Следует подчеркнуть, что соцреализм выступал в этот период как в качестве властной силы, организующей поле художественного производства и потребления, определяющей правила игры всех агентов, так и в качестве самих произведений, носящих эталонный характер для всей художественной системы. Констатация этого факта заставляет рассмотреть феномен советского искусства с точки зрения того, как большинство его авторов и текстов реагировали, откликнулись, зависели, провоцировались, соблазнялись соцреалистическими образностью, поэтикой, правилами творческого поведения. Но и сам соцреализм можно понять только в контексте советской культурной системы, как ее специфический продукт. При этом нельзя интерпретировать искусство советского периода, не проделав работы по анализу «следов» соцреалистического дискурса в любом его проявлении. В реальном историческом времени и пространстве это была самая мощная по задействованным ресурсам сила, опирающаяся на власть во всех ее видах и на новый субъект истории – массу «новых людей». Последовательное построение анализа в таком ключе будет исторически конкретным и логически непротиворечивым при учете других важных факторов, участвовавших в конструировании новой социалистической художественной культуры – российских мировоззренческих и художественных традиций, актуального западного опыта, который был так или иначе доступен, позднего фольклора, становящейся массовой культуры индустриального общества и т.д.

По нашему мнению, до настоящего времени не разработана философская модель советского типа искусства как специфического культурно-регионального феномена, который осуществился в истории XX в. Существует лишь большая фактографическая литература по отдельным видам искусства, разнесенная по рубрикам, например, «кинематограф социалистических стран» или «литература народов СССР». Как правило, эти направления исследования ограничиваются вычленением общих для данного региона проблем, мотивов, изобразительно-выразительных средств. Порождающие региональную специфику ментальные матрицы чаще всего выпадают из поля зрения.

Кроме того, важность изучения предиката «советское» связана с теоретическим интересом к таким типам искусства, которые развивались в гетерономном поле художественной культуры XX в.: кичу, кэмпю, примитиву, художественной

самодеятельности, массовому, салонному, коммерческому искусству и искусству государственного заказа. Все эти феномены определяются доминантой внехудожественных функций и влияний, критерий их ценности находится за пределами автономного поля художественной культуры. Чаще всего они анализируются сквозь призму культурологической и социологической методологии, их собственно художественная специфичность пока слабо концептуализирована. Соцреализм попадает в этот круг явлений благодаря доминанте идеологического заказа, предикат "социалистический" – из гетерономного поля – прилагается к термину «реализм» – из автономного поля искусства. Поэтому задачей данной работы должна стать выработка такой системы координат, по которой можно описать соцреализм, не искажая его суть не соответствующей ему эстетической методологией. Большинство итоговых трудов по истории и философии искусства написаны с позиций классической или модернистской эстетики, то есть с позиций агентов автономного поля культуры. Как правило, логика этих трудов построена на материале анализа таких типологических таксонов искусства как «художественное направление», «художественный стиль», что предполагает обязательное вычленение оригинальных автора, проекта и формы воплощения на отметке шедевра. Соцреализм не попадает в эти итоговые истории, так как не отвечает избранным критериям.

Постмодернистская философия искусства существенно расширила объем материала культуры, удостоенного попасть в музей искусства XX в. Она стимулировала изучение способов работы художников XX в. с неоригинальными, серийными, тиражированными продуктами культуры. Сменились критерии отбора и оценивания, к произведению искусства как единице истории искусства добавился артефакт, но сам механизм художественного развития виделся непоколебленным. Постмодернистские авторы продолжают общую стратегию западной культуры, которая постоянно проводит демаркационную линию между устаревшим и актуальным искусством.

На наш взгляд, поле исследований необходимо расширить. Соцреализм явно выпадает из сферы, очерченной понятиями «актуальное, современное искусство». Философия искусства должна, наконец, обратить внимание на так называемое «консервативное искусство», которое в XX в. представлено довольно масштабно. Практически во всех словарях по художественной культуре этого времени за скобками остается объяснение широкой распространенности и причин востребованности этого типа художественной культуры. Игнорируется тот социологический факт, что консерватизм достиг размаха и стал мощной, влиятельной силой, получив государственную и массовую поддержку в странах с тоталитарными режимами. Уже невозможно обходить философским вниманием существование глобальных и сущностных для XX в. противоречий между масштабом и мощью банального, в том числе и зла, с одной стороны, и хрупкостью творчески-оригинального, с другой.

Культура и искусство в XX в. развиваются не по восходящей линии, а как чередование различных фаз: вызова модернизации и ответной реакции на него. Понять консерватизм и модернизм как две стороны одного процесса – насущная задача философии искусства. Эстетические теории, которые породились магистральной линией развития модернистской парадигмы, делали предметом своего размышления инновации, стимулирующие способность искусства видоизменяться и обновляться. Модернизм есть постоянно воспроизводимая доминанта изменчивости над устойчивостью, культ новизны. Культура XX в. с неизбежностью должна была породить противоположную реакцию, вызванную потребностью в стабильности, в определенном смысле – остановке времени. Вписывая соцреализм в общую консервативную реакцию, нельзя полностью растворить его в ней. Необходимо найти точное соотношение всех эстетических, художественных, общекультурных потоков XX в., пересечение которых создало такой тип искусства как соцреализм.

Степень научной разработанности обозначенного проблемного поля невозможно определить однозначно в силу его многоаспектности и междисциплинарности. Прежде всего, нас интересовали отечественные разработки периода конца 1980-х – начала 2000-х годов. Именно тогда стало возможным интерпретировать соцреализм не только как совокупность текстов, но и с точки зрения анализа тех концептов, которые накопились в литературе о самом соцреализме в сталинский, «оттепельный», позднесоветский и постсоветский периоды. Иначе говоря, для нас имеют равное значение как художественная практика соцреализма, так и теоретические дискуссии о нем, его месте в культуре.

Поэтому первая группа авторов, представляющая для нас интерес, это ученые, изучающие то, что можно в самом широком смысле слова назвать советским социокультурным дискурсом. Сюда относятся работы М. Рыклина о соотношении советского сознания, языка, телесности и тоталитарной власти; И. Смирнова об обусловленности специфики психотипов творцов природой тоталитарной ментальности; многочисленные работы немецкого специалиста по советской культуре Х. Гюнтера. М. Алленов и Л. Ржевский обратились к выявлению абсурдного характера основных терминов, категорий и определений соцреализма. Отдельно нужно выделить литературу социолингвистического плана, исследователей советского языка, речи и дискурса, которые помещали их в широкий культурный и идеологический контекст: это труды Г. Винокура, Н. Кожевниковой, Н. Купиной, М. Эпштейна, А. Романенко. Разработке институциональных аспектов соцреализма посвящены исследования Лозаннской школы славистов: Л. Геллера, А. Бодэна, Т. Лахусена.

Наиболее общие концепции тоталитарной культуры, мышления и языка в интересующем нас повороте к искусству разрабатывали Х. Арндт, Т. Адорно, Э. Фромм, В. Беньямин, Ж.-Л. Нанси, Ф. Лаку-Лабарт, С. Жижек, С. Зонтаг. Много сделали в плане поиска отличительных признаков отечественного варианта тоталитаризма, российской модернизации и искусства при тоталитаризме М. Рыклин, Л. Гудков, А. Якимович, И. Смирнов, Л. Ионин, Н. Козлова, И. Голомшток, А. Генис, А. Гольдштейн, М. Берг, Б. Гройс.

Методы социальной и культурной антропологии, прежде всего, П. Бурдьё, применили к советской повседневности Н. Козлова, И. Сандомирская, К. Богданов, И. Утехин, С. Бойм. Они предложили для описания советской повседневности, сформировавшейся в условиях взаимодействия российских социальных традиций и тоталитарных методов конструирования действительности, категорию «коммунальности». Особенности коммунального сознания, коммунальной речи и коммунального видения занимались М. Рыклин, В. Тупицын, Е. Деготь, Ю. Мурашов, А. Гольдштейн. Итоговый социально-психологический и антропологический портрет нового человека составил благодаря работам Р. Кайуа, Ю. Щеглова, Л. Гудкова, Л. Ионина, Л. Карасева, А. Якимовича, М. Геллера, И. Кабакова, Л. Гинзбург, Л. Ржевского. Философский уровень анализа антропологических трансформаций и их последствий был задан концепцией негативной диалектики Т. Адорно, гипотезой дефицитарности человеческой природы А. Гелена, трактовками связи неклассической рациональности и советского типа сознания, предложенными М. Мамардашвили. Специфическую советскую метафизику и экзистенцию на конкретном материале искусства анализировали А. Недель, Н. Друбек-Майер, И. Кабаков, Л. Карахан, Б. Гройс.

О роли идеологии в конструировании социального порядка, сознания, языка и художественной культуры писали Ш. Плаггенберг, К. Гирц, С. Зонтаг, О. Марквард, М. Эпштейн.

Тематизируя место адресата в художественной коммуникации, мы опирались на положения рецептивной эстетики, идеи М. Бахтина, легшие в основу общего в эстетике XX в. коммуникативного поворота, В. Тьюпы о ведущей роли адресата в трансформации парадигм искусства, эстетические теории искусства, трактующие его сущность как

социально-коммуникативную, А. Еремеева, М. Кагана, С. Раппопорта. Важнейшим источником стали труды по социологии чтения Л. Гудкова, Б. Дубина, Т. Лахусена. Материал для анализа вкусов, предпочтений массового советского адресата как заказчика нового искусства дали Е. Добренко, М. Туровская, Т. Чередниченко, Н. Зоркая.

По проблеме автора существует огромная литература, которую можно разделить на следующие группы. Во-первых, философско-эстетическая концепция автора М. Бахтина, идеи о трансформации авторского сознания и статуса автора в XX веке Р. Барта, В. Тюпы, И. Есаулова, В. Библера, М. Берга, Б. Гройса, О. Мандельштама, И. Смирнова. Во-вторых, работы, посвященные исследованию историко-культурных и социально-эстетических особенностей и процессов формирования авторских личностей в первой половине XX в. в целом и в России в частности: Е. Добренко, К. Богемской, М. Голубкова, М. Чудаковой, М. Литовской, Т. Снигиревой, В. Прокофьева, Г. Белой. В-третьих, работы исследователей, тематизирующих многообразие авторских стратегий в условиях советской цензуры, государственного заказа, давления массового адресата: А. Жолковского, М. Гаспарова, Б. Парамонова, С. Рассадина, А. Белинкова, Ю. Щеглова, М. Берга, Е. Деготь, Б. Зингермана, Г. Ревзина. Особую группу составили те источники по «горьковедению», в которых делался акцент на мировоззренческих, социально-поведенческих и философско-эстетических концептах творчества М. Горького: это работы С. Сухих, М. Агурского, Б. Парамонова, В. Гудова, В. Юдина, Г. Гуковского.

Работ, в которых бы предлагались философские концепции для объяснения особенностей соцреализма как эстетической модели всех видов искусства, крайне мало. Гипотезы высокого уровня обобщения, которые помогли нам построить такую модель, мы нашли у К. Кларк, Р. Робин, Б. Гройса, М. Ямпольского, В. Тюпы, В. Паперного, Х. Гюнтера, Е. Деготь, А. Якимовича, А. Гольдштейна, С. Кропотова.

Для достижения целостности и системности в интерпретации соцреализма мы опирались на материал практически всех видов искусства. Использовались работы искусствоведов, специализирующихся на советском периоде, прежде всего тех, кто вписывали искусство в политико-эстетический проект власти: в области изобразительного искусства и архитектуры – А. Морозова, М. Алленова, Е. Деготь, В. Паперного, И. Голомштока, А. Якимовича, Г. Яковлевой, С. Хан-Магомедова, М. Германа, В. Полевого; в киноведении – В. Цивьяна, О. Булгаковой, Н. Нусиновой, Ю. Мурашова, Н. Клеймана, М. Туровской, С. Хэнсен; в музыкознании – Т. Чередниченко, Ф. Розинера, Н. Шахназаровой. Наиболее активно разрабатывались проблемы соцреализма на материале литературы, здесь можно выделить несколько групп исследователей и направлений. Начатое американскими и европейскими славистами и подхваченное российскими учеными направление объяснения эстетики и поэтики соцреализма структуралистскими и постструктуралистскими методами дало огромный материал для обобщений. Их анализ выявил в устройстве соцреализма признаки архаических, фольклорных, религиозных, мифологических структур коллективного бессознательного, что позволило трактовать соцреализм как укорененный в культуре, а не произвольно сконструированный властью. К этой группе можно отнести труды К. Кларк, Р. Робин, Н. Тумаркин, У. Юстус, Х. Гюнтера, а также постоянно работающих в общих европейских проектах А. Жолковского, Ю. Щеглова, М. Ямпольского, А. Эткинда, Г. Фрейдина, Л. Ржевского, Е. Добренко, М. Гаспарова, отечественных исследователей Н. Лейдермана, М. Голубкова.

Однако в целом можно зафиксировать недостаточность в современной эстетической мысли методологических конструктов для описания таких сложных, пограничных и гибридных по своей природе феноменов как соцреализм и советское искусство, определенную исчерпанность категорий классической и модернистской философии искусства. Для решения обозначенных выше задач необходимо выработать новую методологию, опирающуюся на смежные с эстетикой области.

Объект исследования – искусство соцреализма. **Предмет исследования** – советское искусство периода 1930-х – начала 1950-х годов, взятое в отношениях и связях с

культурой, идеологией, повседневностью, системой власти, художественными традициями и влияниями отечественного и мирового происхождения.

Цели и задачи исследования.

Главной целью работы является философско-эстетическая реконструкция искусства социалистического реализма как исторической системы в единстве ее коммуникативных, культурно-антропологических, идеологически-дискурсивных и художественных координат.

Достижение поставленной цели повлекло за собой решение ряда исследовательских задач:

1. Вычленение порождающего ядра соцреализма, в основе которого лежит единство художественного сознания и дискурса, организующего все звенья художественной системы от автора до адресата; поиск оснований художественной специфики соцреализма в контексте советского сознания и речевых практик; анализ идеологической составляющей метахудожественного уровня соцреализма;
2. Анализ культурно-антропологических характеристик «нового человека» как основания предмета соцреализма; поиск необходимых социокультурных факторов и исторических условий, при которых образуется, закрепляется и воспроизводится человеческий тип, испытывающий потребность в соцреалистическом искусстве.
3. Характеристика основных звеньев художественной коммуникации: адресата и автора соцреализма; выявление конструктивной роли адресата в художественном процессе, его влияния на формально-содержательные составляющие советского искусства.
4. Исследование проблемы автора соцреализма в контексте эстетических теорий, концептуализирующих трансформации авторского сознания в XX веке; теоретическое выведение модели «идеального типа» автора соцреализма.
5. Типологизация авторских стратегий приобщения к соцреализму на базе различных исходных эстетических платформ и поколенческих габитусов.
6. Исследование способов приспособления к соцреалистическому дискурсу на уровне художественного сознания авторов и поэтики произведений искусства.
7. Выявление социокультурных, повседневных, экзистенциальных оснований, содержательно определивших ведущие концепты соцреализма: «жизнь в революционном развитии», «народность», «жизнеподобная образность», «борьба с формализмом».
8. Осмысление соцреализма в контексте художественных и эстетических тенденций мирового искусства и культуры в период 1930-х – начала 1950-х годов.
9. Деконструкция концепта «реализм» с целью выявления в нем скрытого содержания, соотнесение требования «реалистичности» с другими важнейшими установками советской культуры.
10. Систематизация основных категорий поэтики соцреализма: специфика художественной условности, отношение к форме, языку; определение содержательно-смысловых и формально-стилистических границ художественности в соцреализме.

Методологические основания исследования заданы как предметом анализа, так и основными задачами.

Во-первых, в основу исследования положены принципы историзма, следование которым позволяет точно определить степень уникальности советского искусства.

Во-вторых, системный подход к искусству соцреализма дает возможность максимально объективного взгляда на его природу, позволяет избежать односторонне идеологической трактовки его существования в культуре.

В-третьих, использован метод восхождения от мировоззренческих и социально-исторических оснований советской культуры к экзистенциальным, эстетическим и формально-стилистическим особенностям порождаемого ею искусства.

В-четвертых, социологический и культурно-антропологический подходы открывают целое поле неизвестных и неизученных ранее закономерностей развития художественного

процесса, в результате которых соцреализм предстает не навязанным властью в одностороннем порядке проектом, а необходимо и постепенно складывающейся художественной практикой.

В-пятых, применение классических категорий философской эстетики: художественная условность, образность, форма, поэтика, художественность позволяет трактовать соцреализм как специфический тип искусства, особую эстетическую целостность, преодолеть вульгарно-социологический подход к советскому искусству и излишнее морализаторство в оценивании его продуктов.

В-шестых, активно привлекался метаэстетический подход, представленный анализом концептов теории, художественной критики, цензуры соцреализма.

Основная линия исследования строилась на гибком и равноправном сочетании анализа художественных текстов соцреализма и его «идеологии», метахудожественных теоретических дискуссий, обсуждающих концептуальные модели, сквозь призму которых может быть уловлена уникальность соцреализма.

Содержательно логика и структура диссертационной работы строится следующим образом: от прояснения дискурсивных основ соцреализма как типа искусства, возникающего и функционирующего только при постоянной поддержке идеологической риторики и институтов власти, через анализ центральной проблемы культуры и искусства – «нового человека», последовательно исследуемого в качестве реального продукта эпохи социалистической модернизации, адресата советского искусства и его творца. Логика эстетического исследования завершается анализом внутривидовых связей соцреализма, системным пониманием его содержательно-смысловых и формально-стилевых характеристик, его поэтики. Работа заканчивается ответами на главные вопросы любой философии искусства: что есть произведение искусства в данной художественной системе? Каковы его границы? Каков его социокультурный статус? Как отличить его среди других артефактов культуры этой эпохи?

Научная новизна работы:

- новой является, прежде всего, сама тема диссертационного исследования. При всем фактическом богатстве отечественного искусствоведения важнейший феномен культуры и искусства – соцреализм, во многом определивший судьбу, лицо и память отечественного искусства в XX веке, ни разу не являлся предметом самостоятельного критического системного исследования в контексте советской цивилизации;
- новой для отечественной эстетики является комплексная методология (культурно-антропологический и институциональный подходы, принципы «нового историзма», дискурсивный анализ), ранее недостаточно использованная для анализа искусства вообще и соцреализма в особенности;
- новым является целый ряд тематизаций соцреализма: соцреализм и дискурс; отношение к трансцендентальному; экзистенциальная проблематика; соцреализм и господство визуальных образов; соцреализм и практики повседневности; исторические аналоги соцреалистического произведения искусства;
- новым является взгляд на соцреализм и советское искусство в целом не как на отклонение от магистрального пути развития искусства XX в., а в контексте его важнейших парадигматических констант: массовости, власти идеологий, травм модернизации, антропологических экспериментов, утопизма, господства визуальных образов, неотрадиционализма, «смерти автора».

Апробация работы. Результаты исследования прошли апробацию на ежегодных научно-практических конференциях Гуманитарного университета, Международной филологической школе «Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры», международных семинарах по гендерным исследованиям, международной научной конференции «Толерантность в контексте многоукладности российской культуры», межвузовской научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения П.П. Бажова, Весенних искусствоведческих чтениях «Россия и Германия: опыт

художественного взаимодействия», ежегодных ассамблеях Уральской государственной консерватории, международном образовательном проекте (Екатеринбург/Нанси, Франция) «Россия. Идеи и люди». На философском факультете Уральского госуниверситета несколько лет читался авторский спецкурс «Соцреализм в контексте мировой художественной культуры XX века». По теме диссертации опубликовано 34 работы.

Научно-практическая значимость исследования. Результаты диссертационного исследования могут быть использованы в курсах «История советской культуры и искусства», «Философия культуры», «Эстетика», а также в спецкурсах, посвященных тоталитарному искусству, социологии искусства, методологическим проблемам искусствознания и философии искусства. Данная работа может представлять интерес для учителей гуманитарных гимназий, специализированных филологических классов, работников культурной сферы, отделов учреждений искусства по менеджменту и маркетингу. Материалы диссертации могут быть использованы Департаментами культуры, центрами современного искусства.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, трех разделов (9 глав) и заключения. Содержание работы изложено на 419 страницах текста. Библиография включает в себя 345 наименований.

Основное содержание работы.

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, анализируется разработанность темы, определяются его цели и задачи, выявляется научная новизна работы, формулируются основные положения, выносимые на защиту, а также отмечается теоретическое и практическое значение работы.

Раздел 1 «Соцреализм как культурная парадигма» посвящен анализу фундаментальных связей соцреализма со всеми основными социокультурными, в том числе ментальными характеристиками советской цивилизации. Предметом исследования **в первой главе «Дискурс соцреализма в контексте становления советского сознания и языка»** стало установление общего поля взаимопересечения советского сознания и языка (социокультурного дискурса) и художественного сознания творцов и потребителей соцреализма (соцреалистического дискурса). Дискурсивный анализ существенно меняет сложившееся представление о том, что художественный процесс полностью регулировался документами партийно-государственного уровня и теорией соцреализма. Под дискурсом в самом широком смысле мы понимаем такое единство сознания, языка и реализующих их практик, которое гарантирует успешность социокультурной коммуникации. Дискурсивные практики обеспечивают власть господствующей идеологии посредством «корректировки» и «редактуры» общекультурных значений той или иной конкретно-исторической эпохи, входя в тесное взаимодействие с «историческим бессознательным» (М. Фуко). Источниками реконструкции соцреалистического дискурса являются тексты художественной критики, обсуждения произведений в печати, в письмах читателей и зрителей, стенограммы читательских конференций, художественных советов, протоколы заседаний комиссий по делам культуры и искусства, личные документы художников и адресатов, и, безусловно, «логика» самих художественных текстов.

Соцреалистический дискурс формируется из фундаментального противоречия между двумя задачами советской цивилизации. Первая: советскому обществу должна соответствовать моностилистика культура (Ю. Лотман, Л. Ионин), целью которой является трансляция общих целей общественного развития в частные жизненные цели каждого конкретного человека. Она представляет собой универсальную интерпретационную схему, исчерпывающим образом упорядочивающую культуру благодаря исключению чуждых элементов, упрощению путем интерпретации в собственных терминах сложных культурных феноменов; сведению их к хорошо известному материалу; позитивности, понимаемой как ориентация на сложившийся

порядок вещей. Как следствие, искусство в такой системе обладает жесткими семиотическими связями, характеризующимися схематичностью, каноничностью, формульностью, напоминающими средневековые жанры. Вторая задача: воспроизведение стихии, органики народной жизни, требование искренности и непосредственности в творчестве, апология инициативы масс. Стихийность должна была быть укрощена сознательностью, но при этом не исчезнуть совсем, а постоянно воспроизводиться. Разрешение противоречия имеет объяснение в природе той практической идеологии, на которой основывалась управленческая деятельность в советском обществе. В ее основе лежат два принципа: технократический принцип произвольности и сакральный принцип органичности. Когда эти два принципа взаимодействуют, то признаки одного переносятся на другой и наоборот. В результате оказывается, что технократическая рациональность «сакрализуется», но при этом сакральное «рационализируется» и утрачивает свойственные ему религиозные черты. Следующее требование, которое соцреалистический дискурс призван был удовлетворить: совмещения ритуальности и каноничности, характерных для традиционной культуры с ее пафосом цикличности, и модернистского понимания истории как меняющейся под воздействием субъектов. Соцреализм позитивно и оптимистически снимает дистанцию между возможным и невозможным (строит своего рода «невозможную эстетику» – Р. Робин), мечтой и реальностью, планом и осуществлением, при этом очевидные проявления художественного насилия (как на уровне формы, так и на уровне содержания) не приветствуются, клеймятся и скрываются.

Социокультурный дискурс советского общества создает у исследователя ощущение нестабильности и немыслимости (М. Рыклин), адресатами из другой эпохи он воспринимается как беспрецедентный вызов разуму. Тем не менее, мы должны исходить из установки на понимание его особенной, «невозможной» рациональности. Абсурд можно трактовать как свидетельство неограниченной силы тоталитарного общества. Стремление идеологии к превращению абсурдности в норму обеспечивалось такой ассимиляцией противоречий, при которой человек «забывал» о логике и здравом смысле и приучался ориентироваться на идеи, исключаящие друг друга. **Дискурс «невозможного»** имел конструирующую силу. Внешним образом это выглядит как набор взаимоисключающих требований, предъявляемых к идеальному произведению искусства. Соцреализм принадлежит к антисистемным, химерическим (Л. Гумилев) культурным образованиям, исторически объединенным установкой на отрицание реального мира в его сложности и многообразии во имя тех или иных абстрактных целей, то есть к деонтологичным конструкциям. Основопологающей особенностью таких конструкций является подвижность и незакрепленность мировоззренческих категорий, которая влечет за собой размытость семантической сферы. Это предопределяет как бы зеркальность всех элементов, способность их к взаимному замещению друг друга. Подвижность и незакрепленность всех элементов прямо вытекает из постоянного требования «органического синтеза», «целостных живых органических образов», стремления создать новый вид творчества, нерасчленимого на стадии языка. Культура этого периода избегала и даже запрещала аналитическое самописание.

Таким образом обнаруживается, как работает своеобразная **«диалектика по-советски»**: тоталитарное сознание смыкает границы между автономными сферами культуры и, соответственно, разными дискурсами, и различия как будто не замечаются и не обнаруживаются логическим путем. Система то и дело обнаруживает разрывы между знанием и умением, теорией и практикой, установленным каноном и отношением к нему, признаваемыми и реализуемыми формами, декларируемыми и реальными оценками. Настойчивое требование витальности, плодовитости все время переходит в свою противоположность, процессы опустошения, энтропии и растраты преобладают над созиданием и приращением. Система соцреализма, провозглашая интеграцию всех художественных сил, на деле осуществляет действия, приводящие к ее дестабилизации:

шоковая терапия составляет условие функционирования системы. Расплывчатость идеологических и особенно художественных пожеланий власти таит в себе расчет на их угадывание и «творческую разработку», порождая **принцип неопределенности**. К. Лефорт отмечает важность неопределенности и пустых мест для осуществления проекта тоталитарной власти: в ситуации неопределенности, нелокализуемого и неизображаемого пространства реальные властные отношения реализуются в ожидаемых и одновременно непредсказуемых сторонах. Таким образом, сама система воспроизводит ситуацию непредсказуемости, негарантированности, одновременно создавая иллюзию преодоления неопределенности. Чем более неопределенными были требования, тем эффективнее и полнее проходил процесс тотализации. В результате создавался всеобщий социальный языковой код, почва для взаимопонимания в обществе, что вовсе не означало принятия всеми идеологических догм. Соцреализм – это культурно-художественное поле, особым образом организованное и подчиненное стратегическим целям. Эти цели выражают стремление тоталитарной системы взять под учет и контроль все проявления культурной жизни, что ведет к «перенасыщенности» поля и его функциональной расплывчатости. Иллюзия же полной стабильности достигается не столько реальной унификацией, сколько ритуализацией всех отправлений культурной жизни.

Неопределенность как характерная черта дискурса сказалась, прежде всего, в теоретической разработке самого термина «соцреализм». Предикат «социалистический» лишен ассоциативной эстетической конкретности, он не уточняет, а зашифровывает значения. Состояние неопределенности достигалось на пути преобладания негативных определений соцреализма над позитивными. Определение уклона было более важным, чем позитивное определение требуемого содержания. Запретительная функция в соцреализме – самая важная. Синтетичность требований носила умозраительный, при этом императивный и карательный, характер: это позволяло критиковать любую работу за односторонность и неполноту. Понятие соцреализма выполняет функцию своего рода «террора» над художественной культурой, поэтому теория соцреализма заинтересована в возможно более неопределенной, расширительно-расплывчатой формулировке понятий, что достигается нагнетанием тавтологических формулировок. Однако удерживание в состоянии неопределенности достигается при условии отказа от критической рефлексии, то есть от философской эстетики и вообще от метатеории. Вместо обобщающих теоретических работ издаются хрестоматийные сборники отрывков и цитат. Теоретический дискурс занимается не прояснением, а затемнением смысла («зашифрованный термин»), он не в состоянии объяснить суть происходящих в искусстве процессов. Теория соцреализма была не рефлексией его механизмов, а их декларацией. Предельная прагматизация сознания и деятельности тоталитарной власти делает невозможным теоретическое формулирование.

В самих произведениях искусства можно зафиксировать необязательность художественных элементов, которая вытекает из готовности к любым манипуляциям. Эксперимент с языком и формой в принципе исключается политикой подвижного, но в каждый момент правильного содержания. Принцип неопределенности превращает произведение искусства в открытый текст, который строится не в соответствии с некой собственной, имманентной логикой, а во взаимодействии с внешней референтной системой. Его имманентная черта состоит именно в готовности реагирования на импульсы извне.

В основе тоталитарного дискурса лежит специфическое взаимодействие власти и массы, система их коммуникации. Она определяется действием принципа демократического централизма (соотношением двух видов речи: совещательной и документной – А. Романенко). Любое дело подлежало всестороннему обсуждению (волеизъявление масс), обязательно заканчивающемуся выработкой единого и единственного мнения, которое формулировалось в документе и отступление от него

запрещалось. Таким образом, документ в этой системе, обладая несомненным авторитетным характером, будучи рычагом власти, не воспринимался в качестве такового, так как ему предшествовала точка зрения большинства. **Демократический централизм порождает особые художественные модификации:** произведение соцреализма должно было закрепить союз власти и массы в форме своеобразного документа. Деловой документ выполняет функцию метатекста для всех произведений соцреализма. Соцреалистический дискурс «диалектически» снимает разницу между документом как сообщением, соответствующим какому-либо событию, и документом как нормативным текстом власти: документальное и документное в нем выступают как тождественные. Особенности документа как текста объясняют многие черты соцреалистического искусства: нормативность, управленческая действенность, персональная ответственность, хроникальность, принудительность, реалистичность, однозначность, редукция стилевых характеристик, единственность интерпретации.

Действенность дискурса обеспечивается определенными семиотическими процедурами установления жесткой мотивированной связи между знаком и денотатом. Действия со знаками и предметами мыслятся как изоморфные: слово равно делу. Истоки этого процесса находятся в средневековой восточно-христианской семиотической модели, исходящей из неконвенциональной трактовки отношений знака и денотата. По отношению ко всей сфере художественного творчества отказ от конвенциональности можно трактовать как запрет на художественную условность. Процедуры согласия и готовности действовать не предполагают промежуточную процедуру рефлексии, то есть сигнификации.

Прагматическое наполнение коммуникации ведет к перестройке всей семантической сферы. Максимальная действенность возможна только при утрате нейтральных значений. Вслед за А. Романенко мы назвали этот процесс десемантизацией. Десемантизация – это упрощение семантики путем сведения сложных значений к бинарной структуре. Идеологический ритуал заинтересован в том, чтобы система коммуникации становилась проще и эффективнее, а это возможно только при установлении полярной модели «плюс/минус». Такая модель усиливает суггестивность текстов. Процессы десемантизации происходят под воздействием идеологизации языка, которая, в свою очередь, и несет с собой прагматическую перестройку. В основе **идеологического языка** лежит сращивание семантической основы знака с его прагматической функцией (слова-прагмемы. – М. Эпштейн): появляется оценочная прибавка.

Процедуры тавтологического расширения производят иллюзию информационного разнообразия и смыслового развития, на самом деле такой дискурс придает инерцию системе, делает ее не столько стабильной, сколько неспособной к наращиванию новых смыслов, неизбежно порождая различные способы усреднения. Идеологический язык представляет собой пересечение всех возможных плюсов и минусов, что является конечной целью советской идеологии, стремящейся дать каждому человеку исчерпывающую картину мира в условиях постоянных и болезненных исторических изменений. Десемантизация и неопределенность – проявления природы тоталитарной власти, стремящейся к беспредельному овладению языком, а через него – культурным бессознательным.

Основой такой коммуникативной ситуации, в которой все понятно и все неопределенно одновременно, является отмена Другого. Другой в тоталитарном сознании присутствует только как враг или объект бесконечной эксплуатации, то есть отношения с ним выстраиваются за пределами диалоговой ситуации. Мир абсурда возникает в результате повторения того же самого, там невозможно рождение нового, иного, другого. Но тавтология в соцреалистическом дискурсе скрыта, неочевидна. На поверхности мы имеем дело с риторикой «диалектичности» мышления, языка, искусства, что, казалось бы, должно предполагать изначальную разность позиций. В дискурсе концепты «диалога» и «диалектики» представлены противоположным образом: философия диалога была

воспринята резко отрицательно, а понятие диалектики воспринималось в высшей степени позитивно. Ценностное поле диалектики отличается от диалога. В диалоге не происходит полное снятие «чуждости чужого». В диалектике – наоборот: онтологическое различие противоположностей преодолевается снятием в более совершенном синтезе. Мы утверждаем, что советская диалектика, формально сохранив связь с классической диалектикой, сущностно связана с авторитарными формами мышления, она монологична. В марксизме-ленинизме развитие видится планомерным и управляемым властной волей, диалектика становится синонимом активизма, мотором, ускоряющим объективные процессы, инструментом идеологического воздействия. «Диалектически» снимается разница противоположностей сакрального/профанного, бесконечного/конечного, вечного/временного, видимого/невидимого. Власть ускользает от прямой вербализации, реальные движущие силы не могут быть в существенной мере легализованы, так как это грозит им утратой динамизма и приобретением банального и неоригинального качества. Функция соцреализма – прикрывать это подвижное ядро.

Дискурс любого направления искусства действует только внутри определенного поля, границы которого заданы институтами культуры. Но можно утверждать и обратное: дискурс организует взаимодействие этих институтов, дает им содержательное наполнение, оправдывает их существование. **Институциональный подход** позволяет ответить на главный вопрос: стал ли соцреализм особым, новым типом искусства, радикально изменившим содержание понятия «искусства вообще»? Модернизм, а потом и авангард расшатали границы искусства, но остались, практически полностью, в пределах той институциональной модели, которая сложилась в своих определяющих чертах в век Просвещения. В советской культуре мы сталкиваемся с ситуацией, когда параметры как содержания, так и формы произведений искусства устанавливаются в зависимости от меняющейся ситуации некими институтами, только не из автономного «мира искусства», а из идеологических инстанций. Художественная практика складывается, исходя из конкретной исторической рамки, которая задается действующими в данной исторической ситуации агентами: массой, властью и интеллигенцией.

Опираясь на теорию П. Бурдьё, историю искусства в XX веке можно понять как историю взаимодействия автономного и гетерономного культурных полей. Автономное поле стало основой действия институтов «мира искусства». В гетерономном поле искусства действуют силы культуриндустрии. Гетерономное поле в советской культуре – поле действия сил не экономики, а политики и идеологии. Но это не единственное отличие советской и западной моделей дифференциации полей. Западная модель действует расширительным, прибавляющим образом – она «вырезает» из различных культурных континуумов определенные фрагменты и делает их искусством. Соцреализм – это стратегия вычитания: при помощи той «диалектики», которую мы описали, в истории искусств остается все меньше объектов, которые, с соцреалистической точки зрения, могут быть причислены к «подлинному искусству». В понятие «искусства вообще» включаются только такие произведения, которые похожи на соцреализм.

Тоталитарные режимы заинтересованы в присвоении всех видов капитала и всех ценностных иерархий. Благодаря особым «диалектическим» процедурам присвоение в этой системе выступает как ликвидация специфичности присваиваемых объектов. Присвоить символический капитал как автономного, так и гетерономного полей, значило уничтожить специфику их производств. Поскольку тоталитаризм ликвидирует любую автономность, постольку и самостоятельность гетерономного поля также невозможна. В итоге границы соцреализма в идеале совпадают с границами всей советской культуры. Художественный дискурс стремился нейтрализовать контраст между политическим, историческим, философским, научным, бюрократическим, религиозным, эстетическим и т.п. дискурсами. Искомая советским обществом целостность может быть достигнута в дискурсе, мыслящим стиранием всяческих границ внутри нее и при условии

максимальной изоляции своей культуры от чужих, то есть установлением внешних границ. Тотальность легче достигается на пути негативного опустошения.

Интенция устранения границ распространяется на самое главное в природе искусства – его отношения с действительностью. Коммунизм как высшая цель и оправдание советского общества – это мир, преодолевший всевозможные формы отчуждения. Борясь с отчуждением, соцреализм сообразно с этим налагает запрет на художественное остранение действительности. Изображаемое обязано соответствовать изображению. Дискурс тотальности в искусстве означает требование абсолютной похожеści искусства на жизнь при сохранении формальных границ между ними.

Во второй главе первого раздела «Новый человек: историческая реальность, идеологический проект, повседневность» осуществляется поиск системы социокультурных и концептуальных координат, изнутри которых соцреализм может быть понят как естественно-исторический феномен, репрезентирующий жизненный мир новой советской общности. Истоки соцреализма обнаруживаются на пересечении основного проекта тоталитарной власти – «нового человека» и реальных культурно-антропологических трансформаций, происходивших в советском обществе.

В качестве самой общей концептуальной рамки этого проекта выступает тоталитаризм. Общий вывод, который на сегодня представляется доказанным, состоит в том, что эта форма политических систем становится доминирующей по мере модернизации стран третьего мира или ускоренной, догоняющей модели. В этой связи самое общее значение термина «тоталитаризм» можно определить как мобилизационное общество. Работы зарубежных классиков – исследователей тоталитаризма – Х. Арндт, Т. Адорно и других показали, что тоталитарные режимы могут осуществляться исключительно на основе массовой поддержки, в тенденции – всеобщей мобилизационной солидарности. Непременным условием ее достижения становится апелляция к архаическим, то есть как бы первоначальным, доисторическим слоям коллективного опыта, что неизбежно влечет за собой деиндивидуализацию личности. На уровне всей культурной ситуации это выражается в нарастании процессов изоляции от актуального поля современной культуры, своеобразном аисторизме. Главная задача – всеобщая мобилизация – с неизбежностью влечет за собой ограничение и уничтожение автономности различных функциональных сфер общественной жизни и культуры, организацию принудительного общественного консенсуса, отказ от философской рефлексии. Важнейшим инструментом реализации тоталитарного проекта была идеология. Существование марксистской идеологии на протяжении жизни нескольких поколений и ее универсальность в качестве интерпретационной и нормативной схемы придали советскому марксизму характер репрезентативной культуры, то есть «качество повседневного образа мира, на который ориентируется практическая человеческая деятельность» (Л. Ионин).

Концепт «тоталитаризма», наряду со своими очевидными объяснительными возможностями, имеет и определенные ограничения, поскольку, прежде всего, характеризует природу власти. Сведение советского образа жизни к тоталитарному представляется крайне односторонним, не позволяя исследовать культурные практики и правила, следование которым обеспечивает не только выживание, но и различные формы социальной успешности и сопутствующие им переживания радости, удовлетворенности, уверенности, правоты. Введение в исследование истоков соцреализма параметра повседневности существенно меняет классические схемы и обыденные представления о его природе. Без формирования такого типа сознания масс, в котором репрессивность воспринимается как норма, как естественный и очевидный уклад жизни, было бы невозможно осуществлять и террор, и идеологическое давление. Тоталитарный уклад базируется не только на подчинении, но и на энтузиазме и соблазнении, а также благодаря рутине повседневности, монотонно вовлекающей людей в дела, устраиваемые властью. Повседневность – место примирения идеологии и жизни, и в то же время –

точка сопротивления и уклонения. Без описания и понимания этого пласта советской жизни и ее агентов – авторов и адресатов искусства – невозможно объяснить популярность и востребованность соцреализма, заказ на него «снизу».

Методы культурной антропологии выявляют голос рядового участника строительства нового общества, а не голос власти и интеллектуальных элит – авторов идеологических проектов. По отношению к искусству культурная антропология фокусирует свое внимание на отношениях между формами искусства и жизненным миром их создателей и потребителей. В советском обществе, где идеология по необходимости приобретает модальность культурной практики, тем не менее, возникает противоречие между идеологическим дискурсом и повседневными привычками. Этот зазор между практиками повседневности и идеологическими требованиями власти постоянно воспроизводится, буквально не давая людям привыкнуть и автоматизировать свое существование, превратить социалистическую жизнь в рутинный процесс. В то же время основная, заветная цель тоталитаризма – как раз снятие разрыва между идеологией и повседневностью, достижение такого способа человеческого существования, когда полная отдача себя советскому государству станет естественной жизненной потребностью. Это обстоятельство и составляет главную трудность антропологического исследования советской культуры и искусства. Ведь антрополог никогда не сможет быть уверен, следуют ли его информанты правилам советской жизни естественным, привычным образом, или формально отправляют обряд, ведя с советской властью двойную игру, на самом деле придерживаясь совсем других стандартов поведения и художественных вкусов. С позиции культурной антропологии, соцреализм можно интерпретировать как медиатора между властью и рядовым человеком, между идеологическим проектом и повседневными практиками, как эффективный способ адаптации к новой социальной общности.

Далее в работе рассматриваются условия потребности в идеологическом конструировании повседневности. Возрастание удельного веса идеологии в XX веке связано с тем, что ощущается нехватка ориентиров и других систем поддержания естественной идентичности: традиций, религиозных канонов и предписаний традиционного морализма. **«Идентификация сверху»**, идеологическим путем является в той или иной степени неизбежным свойством всех обществ Новейшего времени, проходящих процесс модернизации. Идеология, конструируя социальное воображаемое в виде массовых иллюзий, заполняет провал между фрагментарностью бытия отдельного человека и постулируемой целостностью общества. Но только тоталитарное общество претендует на полное преодоление разрыва между социальной частичностью индивида и абстрактной всеобщностью. Таким образом, высокая степень «невозможности» поставленной задачи создала большую плотность и масштабность иллюзорных способов самоописания общества и идентификации индивида. Искусство использовало в качестве своего строительного материала эти неосознаваемые идеологические фантазмы, опираясь на готовность новых людей принять в качестве необходимых ориентиров и идеологию.

Идеология обосновывала образ нового человека сверху, но внизу сформировался свой вариант, сутью которого и стало заполнение разрывов между «невозможными», непосильными требованиями идеологии, и личными стратегиями выживания. История выковывала своего «нового человека». Его «новизна» была обусловлена тем, что в ситуации революционного социокультурного разлома условия жизни больших масс людей были разрушены, а их опыт обесценился. Исходный ресурс – опыт крестьянского выживания, – наложился на ситуацию экзистенциального страха выпасть за пределы коллективной общности. Этот габитус, воплотившийся в главных героях соцреализма, находится в сильной полемике с центральной фигурой русской литературы классического века – «лишним человеком». «Лишний человек» – продукт романтического мироощущения, открытие глубин индивидуализации. Он потому и лишний, что несоизмерим с общественным целым. Но для крестьянина (подавляющая часть новых

людей – бывшие и нынешние крестьяне) быть – значит жить вместе с другими, поэтому состояние ненужности грозит ему настоящим небытием. Для этого он должен был уйти от себя «прошлого», обрести новый габитус. Наиболее активная и молодая часть сама стремилась к «перековке» (**превращению**). На антропологическом языке процесс «превращения» может быть истолкован как перевод ключевого положения соцреализма – «жизни в ее революционном развитии». Культурные факторы в моностилистической культуре практически всегда и везде оказывались более сильными и более эффективными, чем соображения хозяйственной целесообразности. Те, кто не овладевал новым языком как символическим капиталом, не поднимался с нижних ступенек социальной иерархии, что часто означало и конец физического существования. Соцреализм давал этот символический язык, выполнял важнейшую функцию создания самообраза достойного существования. Смотрясь в это зеркало, новый человек обретал желанную идентичность, и у него появлялся шанс на социальный успех.

Если традиционная культура – репродуктивна, а в культуре модерна господствует культ творческой новизны, то в советской культуре распространено искусство приспособления к меняющимся требованиям власти, то есть к постоянной новизне. Модернизация, таким образом, постоянно требует радикального пересмотра идентичности, запуская тем самым механизм травмы. В травматической ситуации субъекту недостает бытия, с которым он привык себя идентифицировать. Травма снимается контрапозитивным способом, который неизбежно выступает в форме фикции. Соцреализм выполнял функции компенсации неизбежных травматических последствий. Поэтому широко внедрялись образы гуманизма, целостности, органичности, творчества. Неизбежно нарастающее чувство тревоги и неуверенности соцреализм перекодировал в образ врага, от которого и исходит постоянная угроза, и это усиливало механизмы мобилизации для выполнения социальных задач.

Согласно П.Бурдые, символическая революция лежит в основе политических революций. В советском обществе упор был сделан на символической революции, то есть на построении максимально соблазнительного для масс образа социального воображаемого. Все силы общества были брошены на поддержание этой социально конструирующей иллюзии. «Нового человека» надлежало выдумать, и выдумать талантливо прежде всего в искусстве. В основании этой «выдумки» должно было быть положено психологически убедительное соотношение социального типа массового советского человека и воображаемого идеологического образа. Характеристики виртуальности и фиктивности появляются только тогда, когда культура начинает претендовать на реализацию утопии, на утверждение того, что новый человек действительно уже существует в соответствии со своим проектом. Недовольство наличным бытием сменилось его апологетикой. Характерные для социализма противоречия между утопией и реальностью, проектом и действительностью, фикцией и фактом превращаются в устойчивую для данного времени норму бытия. Благодаря такой норме советский человек, вероятно, и сохраняет жизнеспособность. Если все противоречия будут разрешены в конечном пункте светлого будущего, у индивида не возникнет оснований ощущать историю как драму, и он избавится от ностальгии.

Следующий шаг исследования проясняет повседневный пласт тоталитаризма, раскрывая характеристики социально-ритуальных норм советской жизни, так называемые культурные практики нового общества. Специфической чертой советского варианта тоталитаризма признается сегодня коллективизация всех социальных и культурных феноменов. Масса новых людей оформилась в коммунальную общность, порождающую специфические способы взаимодействия, пространственные иерархии, речь, смыслообразование. **Коммунальная общность** – форма укрепления аморфных, пластичных комплексов отношений и связей, возникающих в процессе ускоренного перехода от традиционного общества к индустриальному. Она есть форма предельного обобществления жизни, сознания, языка нового человека, повседневная мерка

тоталитарности. Ценности советской коммунальной жизни уникальны, мировой цивилизационный порядок не знает такой формы социальности. В коммунальности ярко выражен непосредственный контакт не столько с государственностью, сколько с общественностью, вынужденный, но в то же время воспринимаемый как единственно возможный синтез общенародного и частножизнейского бытия. Этот синтез и является основой фундаментального коллективизма. Структуры советской повседневности не столько «пропитаны» идеологией, сколько позволяют доверять ей как соотносимой с практическим опытом. Коммунальное бытие и его принципы не должны быть альтернативными утверждаемому идеологическому порядку. Для человека, всю жизнь прошедшего в разнообразных формах коммунальности, естественная рецепция соцреализма обеспечена, хотя сама коммунальная действительность в ее социологической адекватности долго не будет предметом изображения в искусстве. В соцреализме выразились такие черты коммунальности как прозрачность, принудительность коммуникации, принципы символического равенства и справедливости, доминанта публичного пространства над частным, сочетание институционализированных связей и отношений «по-человечески». Реально складывающаяся коммунальная общность коррелирует с самой масштабной советской идеологией и категорией соцреализма – «народностью», которая трактовалась как органическая общественная целостность, сформировавшаяся на основах стихийности, никогда до конца не рационализируемая, но в то же время постоянно организуемая сознательной волей власти. В условиях коммунального порядка существенно меняется и функция творческой интеллигенции – рефлексия. Необходимая для ее осуществления позиция венаходимости подвергается сильнейшему давлению со стороны власти и со стороны массы. Поскольку дистанцирование является онтологической основой смыслообразования, то тогда становится понятным, что тоталитарная культура в своем пределе должна была накапливать элементы неадекватности и эволюционировать к полной неменяемости. Такой диагноз ей и поставил М. Мамардашвили, когда рассуждал о «смерти сознания» в советском обществе. Состояние всеобщего консенсуса, тотальной солидарности приводит к такому качеству сознания в целом и художественного сознания в частности, когда оно не может быть реалистическим. Антропологический вызов этой ситуации оказывается столь сильным, что порождает многочисленные варианты бытового конформизма, коллективной эйфории, оправдание насилия, эстетической «смерти автора».

Определение места и содержания антропологического проекта «новый человек» с необходимостью влечет за собой рассмотрение того, как эти **антропологические представления могли быть философски осмыслены и экзистенциально пережиты**. Отрицание природы человека и вера в пластичность всех форм его деятельности – обязательный спутник любой формы тоталитаризма, его научное обоснование и идеологическое оправдание. В советском дискурсе была запрещена философская антропология, в советском марксизме пресекаются разговоры о «родовой человеческой сущности», «человеке вообще». Представление о безграничной пластичности человека, о его обусловленности будущим, о позитивной роли целенаправленности, планировании, дисциплины пересекается на глубинном уровне с большинством философских, мировоззренческих, социально-практических направлений и проектов эпохи модернизации. Пластичность, по мнению А. Гелена, является источником «высшей ненадежности» человека, поэтому с необходимостью требуется руководящая структура, охватывающая все сообщество. Этим философским построениям, которые мы вслед за И. Смирновым назвали **«негативной антропологией»**, коррелятивна реальная историческая практика. Власть взяла на себя гарантии обеспечения надежности человеческого существования, контролирования последствий его рискованной пластичности: постановка целей, создание образа будущего, разрыв с прошлым, культ сознательного, то есть дисциплинированного и добровольного, подчинения. Собственно, власть и должна была ликвидировать врожденную нехватку и дефицит человеческого у каждого индивида,

стать самой человеческой ипостасью общества. Лозунг советской эпохи «Ленин – самый человеческий человек» видится вполне адекватным в рамках такой философско-антропологической установки. Советский человек – это и есть настоящий человек. В советском человеке потенциально заложена реализация всех родовых сущностных сил. Образ человека в соцреализме обходился без предельных абсолютных образов человеческого естества, прямо выводился из социальных, политико-экономических взглядов, позже – из диалектического материализма. Это «умение» обходиться без метафизической рефлексии человеческого существования, без версии его внутреннего мира, телесности и духовности, хорошо видно в искусстве соцреализма.

Глубинный конфликт сталинской культуры, понятый сквозь призму негативной антропологии, касается, прежде всего, места и роли трансцендентного и трансцендентального. Человек расслоился на бессубъектного «человека без свойств» и «сверхсубъекта». Сверхсубъект, присваивая себе трансцендентное, тем самым лишает его бесконечности, открытости, неизведанности, тайны. Оно трактуется как посястороннее, видимое, присваиваемое и расходуемое. Исчезает экзистенциальный страх перед бесконечным. Будущее приобретает конкретные и исчерпывающие в своей эмпирической данности характеристики. Из онтологического бесстрашия, чреватого простодушной уверенностью в податливости мира, следует коллизия конечности/бесконечности. Бесконечность начинает мыслиться как сумма конечных объектов. Назначением «нового человека» становится беспредельная эксплуатация любого объекта, и сам он превращается в такой объект. Освоенное должно стать предметом «коллективной визуальной собственности» (термин А. Неделя). Поэтому основное движение в советском мире происходит вокруг оси видимое/невидимое. Герой соцреализма не принадлежит себе, не имеет права принадлежать. В таком мире невозможен абсолютный креативный акт (отсюда и атеизм), в нем невозможна никакая оригинальность. Каждый советский художник также не должен стремиться к оригинальности.

Далее рассматриваются корни этой ностальгии «по отсутствию» в российской ментальной традиции. Выявляется богатство семантики концепта «пустота» при помощи частотной выборки из словаря В. Даля, который фиксирует объем значений русского языка к концу XIX в.. Обнаружена несомненная переключка с идиомой «прорва» («прорва» как «расточитель», «убыток», раскрывается через синонимы «пустоты» – «пропасть», «провал», «бездонная яма», «прореха»). В прорве важен момент активного движения к состоянию небытия, к дыре в пространстве, в которой исчезает вещество. Количество поглощаемого все возрастает, и этот процесс невозможно регулировать, но он требует постоянной заботы и усилий. Весь пласт подобных значений вошел и в советский «растратный» принцип жизнедеятельности.

«Негативная антропология» возникает как реакция на массовое появление бессубъектных личностей. Советские марксисты вводят понятие сознания – основной признак субъекта – в сердцевину природы человека. Но у них сознание функционально подчинено действию, действие первично. Сознание – это каким-то образом полученное знание будущего, или, говоря языком диалектического материализма, способность к опережающему отражению, что соответствует соцреалистическому принципу показа жизни «в ее революционном развитии». При этом предполагается, что будущее существует как некая объективная данность еще-не-достигнутого, но отложенного. Для того, чтобы оно сбылось, нужно терпеть тяготы настоящего, быть дисциплинированным, сдерживать свои актуальные потребности. Сознание, таким образом, выполняет важнейшую сдерживающую функцию, на моральном уровне стимулирующую самопожертвование в пользу будущего. Происходит не расширение мировоззренческого горизонта, а его сужение. Для того, чтобы утвердить такое понимание сознания, необходимо было осуществить смерть сознания как способности к рефлексии. Новый человек, как и конгениальный ему герой соцреализма, для достижения эффективности своих действий должен избавиться от самосознания.

В глубине тоталитарной культуры, ее «внешне эпического спокойствия, умиротворения и созидательности скрыт комплекс бессознательного страха перед личностной целостностью и свободой» (Э. Фромм). Она и ее искусство культивируют черты, характерные для детских коллективов-стай, стремятся не преодолеть, а развить асоциальную детскость. Исходная антропологическая позиция тоталитарной культуры, требующая начать историю сначала, осуществляется на пути **инфантилизации человека**. Дети в соцреализме ведут себя как взрослые, а взрослые – как дети. В основу анализа героев соцреализма может быть положена модель подросткового типа личности со свойственными ему комплексом утопии, амбивалентностью, неустойчивостью (Л. Ржевский). Необходимо отметить огромную ценность мифологемы «счастливого детства» в советской культуре, сознательную ориентацию на детство как идеальное состояние советского человека. Советское искусство разделило общую для начала XX в. установку на особую ценность детского мировосприятия, но придало ей дополнительный смысл. Инфантилизации подверглись эстетика и поэтика. Лучшие, эталонные и типологически наиболее чистые тексты стремительно перемещались в разряд подросткового чтения или в качестве таковых и замышлялись. Тождество детского и взрослого приводит к опоре в художественных структурах на социально-педагогическую стратегию эстетического процесса.

Предметом исследования во втором разделе «Соцреализм как производство авторов и адресатов советского искусства» стала художественно-коммуникативная система соцреализма. Исходя из понимания культуры как ментального поля взаимодействующих сознаний и языков (интерсубъективности); опираясь на открытия коммуникативной и рецептивной эстетики; учитывая последствия для художественного процесса культурной революции, приведшей на историческую арену новых авторов и адресатов, разработана типология адресатов и авторов, проанализированы стратегии их творческого поведения, характер влияния на эстетику и поэтику соцреализма.

В первой главе второго раздела «Новый человек как адресат соцреализма» с позиции социологии искусства проанализированы истоки и контуры адресата в его активном влиянии на всю художественную систему.

В результате культурной революции на исторической арене появились потребители искусства нового типа – массы. Естественный консенсус между авторами и адресатами традиционных субкультур (аристократической, крестьянской, мещанской) разрушился. Художественная коммуникация переживала кризис. Новая ситуация может быть квалифицирована как своеобразное **восстание адресатов**.

Потребители, благодаря своей близости производителям, гарантируют успех их продукции. Поэтому для ответа на вопрос о действенности искусства необходимо опираться на картину массового восприятия того времени. Теоретическим основанием этой установки стал поворот философской эстетики XX в. к коммуникативной природе искусства, исходящей из внутренней диалогичности, адресованности художественного творчества. В этом отношении соцреализм трактуется как тип художественности, вызывающий «коммуникативное событие взаимоподчинения и обоюдного контроля» (В.Тюпа). Адресат в соцреалистическом дискурсе выступает как авторитетный представитель социума, перед которым время от времени обязан отчитываться художник, как эксперт художественного качества и судья. Общим основанием изменения позиции адресата в поле художественной коммуникации стал процесс укрепления союза власти и массы, лежащий в фундаменте тоталитарных систем, коллективизация потребления. Главным критерием в соцреализме становится не эстетический вкус, не художественная норма, не новации в сфере формы, не правда жизни, а актуальность, ситуативный консенсус между обществом и государством. Соцреалистический дискурс ориентируется на создание «народной культуры», в которой различие элитарной и массовой культуры станет несущественным.

Основные характеристики **массового советского адресата** раскрываются с опорой на культурно-антропологическую методологию, что позволяет увидеть в адресате не просто пассивный объект пропаганды. Благодаря исследованиям практик повседневной жизни было установлено, что культурному производству в собственном смысле слова противостоит другой вид производства, называемый потреблением (М. де Серто). Адресат соцреализма – тоже потребитель, он воспринимает то, что для него отобрано вышестоящими инстанциями и прокомментировано, но способ, уровень и качество переработки дают далеко не всегда на выходе те смысловые реакции, которых ждут от него власть или просвещенная элита. С одной стороны, вкусы и оценки адресата реально корректировали процесс творчества, определяли конечный результат через целую систему институционализации (встречи с публикой, обсуждения в печати, письма читателей, читательские, слушательские и зрительские конференции, и т.п.), а с другой стороны, адресат сам оказывался объектом планирования, контроля и надзора, не мог свободно выражать свои вкусы. Исследования советского читательского и зрительского спроса показывают, как, в ситуации сильнейшей обработки потребителя, адресату все равно удавалось удовлетворять свои основные эстетические и художественные желания.

Поскольку масса адресатов была разнородна, для подробного анализа процессов коммуникации необходимо классифицировать потребителей искусства. **«Идеальный адресат»** – объект целенаправленной деятельности власти. Власть присваивает себе функции «наадресата», присутствует в художественной коммуникации в качестве начальника, не позволяя участникам диалога свободно определять свои позиции. В основу формирования идеального адресата легли также типы крестьянина и ребенка, соизмеримые по своей первоначальной «чистоте» восприятия. **Массовый адресат** советской культуры аналогичен массовому адресату других культур. Его рецептивный габитус был лишен знакомства с традицией классического искусства и искусства «серебряного века» вследствие колоссального культурного разрыва, образовавшегося после раскола XVII в. и петровской модернизации. После революции рецептивный порог массового адресата стремился стать цензором художественного процесса, в то время как творцы работали на уровне эксперимента, не соответствующего норме восприятия. Происходили поиски третьего пути. В результате действия всех сил на первый план вышла тенденция редуцирования горизонта художественных ожиданий к ожиданиям жизненной практики. В конечном счете, рецепция адресата и художественный мир искусства оказались внутри тавтологического круга: консервация автоматизма восприятия породила спрос на квазитрадиционную форму.

В основе эстетического отношения нового адресата к действительности лежат следующие признаки: адресат не стремится расширять свой эстетический горизонт за счет новых эстетических и художественных впечатлений; он не воспринимает произведение искусства как автономный художественный мир, а автора – как полноценного творца. Потребление искусства в таком контексте оказывается в ряду досуговой, образовательной, общественно-политической деятельности. Общая для идеологии и массовой культуры установка на доступность и популярность влечет за собой отказ от принципов кантовской эстетики. Систематизированные требования как массового, так и идеального (сформированного властью) адресатов во многом совпадают, дословно повторяясь, с пунктами соцреалистических официальных документов и текущей художественной критики. Сращения массового и идеологического, государственного и массового мало изучались с точки зрения их эстетических особенностей. Подтвержденные социологическими данными и косвенными свидетельствами, эти сращения заставляют обратить внимание на третий тип адресата. Содержательно этот тип ближе всего к представителю среднего класса – опоре государства в модернизированных обществах. Искусство, с которым он идентифицирует себя как культурный человек, должно быть солидным, озабоченным серьезными вопросами государства, семьи, общества, морально устойчивым, «духовным», и чем аморфней и неопределенней

требование «духовности», тем большее количество агентов, адептов, спонсоров, издателей, критиков и покровителей оно соберет под своим крылом. Среднего класса, аналогичного западному, в советском обществе не сложилось, как не было и гражданского общества. Но нам представляется возможным говорить о просвещенном советском человеке, образованным советской школьной и вузовской системой к середине 1930-х годов, представителе нового «советского среднего класса». Он высоко ценил «культурность» как важнейшее условие социального успеха, уважал классику и всячески дистанцировался от известных образцов западной массовой культуры.

Соотношение авторов и адресатов решительно меняется по мере демократизации образования, а с развитием СМИ и культуриндустрии **адресат все больше заявляет себя как заказчик, критик, эксперт и соавтор художественных произведений.** Менее всего адресат соцреализма был склонен выступать в роли просителя необходимой ему художественной продукции. Напротив, он чувствовал себя в искусстве уверенно – как хозяин, которому «принадлежит искусство». Таким образом, можно сформулировать тезис об авторитарности адресата соцреализма.

Изменение роли адресата коренным образом повлияло на процесс художественного развития, то есть на соотношение старого и нового, знакомого и неизвестного, традиционного и новаторского. Традиционализм советского адресата искусственно поддерживается и консервируется с помощью различных властных инстанций. Дискредитация художественных новаций и экспериментов преследовала цель создания и сохранения идеологического единства. Для преодоления разрыва между авторами и адресатами, образовавшегося после революции, была создана установка на тип художественной деятельности, в которой действуют закономерности фольклора. Фольклор характеризуется особым статусом автора и реципиента, их тождеством, созерцательное начало, основанное на кантовской незаинтересованности, снижено, гораздо активнее представлены способы практического участия, граница между эстетической и внеэстетической семантикой размыта. Кроме того, габитус нового адресата, выходца из социальных низов, в очень большой степени определялся фольклором. В установке на фольклор была заинтересована и власть, так как заполнение поля культуры фольклорными образами создавало ощущение завершенной истории, а моделирование такого состояния является важнейшей задачей тоталитарной общности. Возникает целая индустрия организованного, канализированного «фольклора». Конкретное в своей исторической определенности понятие фольклора стало заменяться на гораздо более размытое и идеологически ангажированное понятие «народного искусства». Позднее «народное» и «социалистическое» стали восприниматься как синонимы. Возникло устойчивое словосочетание «народная социалистическая культура».

Суммируя все вышесказанное, мы выделили следующие последствия влияния адресата на процесс художественного производства и потребления: понимание художественного образа вне законов автономного поля культуры, художественной условности, эстетической незаинтересованности; редуцирование художественного горизонта к житейскому и идеологическому; замена понимания текста по его законам актуальной интерпретацией; репрезентация адресата в качестве персонажа произведения искусства. Выявлена стилистическая промежуточность советского искусства: смесь фрагментов национальной традиции классики, позднего и вырожденного фольклора, элементов массовой культуры, прикладных жанров, религиозно-ритуального комплекса.

Вторая глава второго раздела «Художник соцреализма: новая концепция автора» посвящена центральной проблеме соцреалистической системы – фигуре автора: рассмотрению социокультурных условий его формирования, трансформации художественной онтологии, отношениям автора и героя как основе эстетического события в соцреализме, обоснованию «идеального типа» автора.

Во всем мире процесс обновления культуры происходил за счет пополнения со стороны «низовой», маргинальной, периферийной субкультур. Автор из народа стал

предметом особого интереса, как теоретического, так и практического. «Народная культура» понималась левыми интеллектуалами как базис. Поэтому в эпоху социальных революций образованное меньшинство, которое готовило и осуществляло революцию, делало ставку на творчество масс. Социалистические революции – это восставший демос, который уничтожает старый базис во имя победы новой надстройки. Таким образом, получается, что революция, совершенная во имя народной культуры, ради раскрепощения творчества масс, по существу ликвидирует ее жизненные основания. Хотя масса стала главным объектом репрезентации в двадцатых годах XX в., все попытки превратить ее в полноценного субъекта творчества провалились. В результате расширения круга лиц, имеющих отношение к художественному творчеству, происходит радикальная трансформация самой идеи художественного творчества. Новые агенты игнорируют законы автономного поля, его авторитеты и критерии оценок. Поле искусства оказывается очень привлекательно в ситуации модернизации. Художник выступает в роли своеобразного эксперта модернизации как образец успешной и в принципе доступной карьеры. Разворачивается процесс массовой и беспрецедентной графомании, самодеятельности, любительства. Страны, где переход от традиционной культуры к современной цивилизации происходит в рамках тоталитарных режимов, в том числе страны Востока, рожают формы массового художественно-бытового поведения, похожие на советскую самодеятельность.

В советской культуре самодеятельность составляла часть коллективной мифологии, часть проекта создания нового человека – творца. В ряду героев сталинской культуры большое место занимает самодеятельный художник, быстро ставший народным, знаменитым, обогнавшем профессионалов (к/ф «Волга-Волга», «Веселые ребята»). Для самодеятельного и графоманского творчества характерно бессознательное цитирование, следование самым консервативным академическим нормам и конвенциям, в содержательном плане – инфантильная наивность, стихийный конформизм. Графомания могла бы остаться маргинальным для общего художественного процесса явлением, но в советском варианте развития произошла встреча идеологической графомании (Е. Добренко) и политических структур. Графомания стала претендовать на универсальность, распространяя свою поэтику и эстетику на пространство всей культуры.

Следующим шагом нашего анализа было осмысление проблемы соцреалистического автора в контексте **кризиса авторского сознания в искусстве XX в.** В его основании лежит фундаментальное сомнение в изначальной правоте Автора – главной фигуры классической эстетики. Это сомнение прослеживается в двух разновидностях автора в искусстве XX в.: 1) «Анонимный» автор, репрезентирующий некие всеобщие культурные основания (законы языка, культурные традиции, коллективное бессознательное, классовое самосознание и т.п.). 2) Автор, оформляющий идеологические проекты создания новой жизни, выполняющий функции социального дизайнера.

В советской культуре речь также шла о новой парадигме – внеличном творчестве. На первый план выдвигается не требование «политического контроля», но проблема изнутри идущего отказа от индивидуального творчества. Советский художник должен контролировать не только процесс создания текста, но также и контекст восприятия своего произведения, всю систему художественной и внехудожественной коммуникации. Общая стратегия художественных личностей в это время – отказ от собственной авторитетности как формы художественной ответственности ради авторитарного модуса, которому творец позволяет господствовать над собой, самозабвенное отторжение своей избыточной индивидуальности. Для М. Бахтина диалогический характер отношений творца и его произведения есть основной пункт различения искусства и действительности. Устойчивость этого различия гарантирована принципиальной вневходимостью автора по отношению к произведению, его вневпознавательной и вневзвешенной активностью. В работах М. Бахтина описывается предельный случай исчезновения разницы двух сознаний: «Когда герой и автор совпадают или оказываются рядом друг с другом перед

лицом общей ценности или друг против друга как враги, кончается эстетическое событие». Именно этот случай объясняет возможность появления идеологического искусства. Это означает, что искусство в новом культурном контексте не «подражает природе», и не «творит новую, особую реальность», а выполняет коммуникативную функцию, выступает свидетельством своего рода консенсуса между субъектами, где нет разделения на творцов и героев, а подразумевается либо акт совместного творения, либо акт совместного приобщения к общим ценностям как в ритуале. Автор здесь по-прежнему – формально – выступает в своей завершающей роли, но оформляет он это согласие-несогласие, служа медиумом новой «народности», «коллективности», «массовости». В соцреализме победила такая тенденция «смерти автора», при которой «мы-переживание» должно было оформиться новым автором монологическим, но внеперсональным способом, лишенным эстетической ответственности. Интросубъективность должна была смениться гиперсубъективностью.

Радикальное изменение авторского позиционирования (потеря вменяемости) привело к **трансформации художественной онтологии и смещению ответственности художника из эстетической сферы в сферу жизненного поведения**. Поскольку автор оказался персонально, своей жизнью ответственен за текст, всякая эстетическая дистанция между жизнью и искусством устранялась. Художник теперь присягает не истине или прекрасному, как в классике, а вполне определенному социальному адресату.

Существовали внехудожественные причины невозможности для автора укорениться прочно во вменяемости. Драматическое несовпадение героя и среды как сквозной мотив жизни и искусства XIX в., гарантировало эстетическую дистанцию между автором и героем. Культурная и социальная революция 1920-х годов опрокинула это равновесие. Залогом творческого успеха становится стремление авторов избавиться от дистанции как от проклятия, отчуждающего их от адресатов, которые теперь стали подлинными героями – персонажами советского искусства.

Всеобщий консенсус и солидарность как главная задача соцреализма по мере развития советского искусства обеспечивались разными **моделями отношений автора, героя и адресата**. Художественная активность переходит от автора к герою; автор как бы обслуживает героя. Эстетически ответственный герой должен засвидетельствовать принципиальную несамостоятельность автора-творца, обосновать ограниченность его житнетворческих возможностей. У этого героя есть онтологическое преимущество перед автором – его социальное положение, высокий уровень достигнутой им сознательности, непосредственное участие в строительстве нового общества. Автор не творит героя, а ищет его в новой действительности.

Новый человек становится героем соцреализма, лишенным самосознания, рефлексии. Он не озабочен проблемой свободы и не способен взглянуть на себя со стороны. Движение героя к себе, обретение себя подменяется движением в мир и согласием с ним, преодолением своей одиночества. Герой соцреализма не ищет Другого, а ищет такого же, как он. Таким образом, герой соцреализма преодолевает собственную монологичность как тягостную ношу и сливается в едином хоровом монологе с другими героями, автором и адресатами. Эта модель ближе всего по своим жанровым характеристикам к эпосу. Советское искусство и было реактуализацией эпического начала. При показе отрицательного героя происходит кардинальная смена авторской оптики. В этом случае автор решительно отделен от героя. Правила общения автора с его героями диктовались правилами общения с людьми в социуме. Новое сознание допускает и признает наличие разных позиций, их укорененность в социуме, но стремится ликвидировать эту разноголосицу, как препятствующую осуществлению «счастья для всех».

Теоретическая сложность анализа проблемы автора следует из специфики соцреалистического дискурса. Его «невозможный» характер не позволяет построить исследование непосредственно на эмпирическом материале. Даже по поводу таких классиков как В. Маяковский, М. Горький, А. Фадеев, К. Симонов, А. Гайдар, А. Толстой,

В. Каверин можно встретить взаимоисключающие трактовки, не говоря уже о разных этапах их творчества и просто об отдельных произведениях. Выход из создавшейся ситуации мы видим в разработке понятия **«идеальный тип автора» соцреализма**. Понятие «идеальный тип» мы используем в том смысле, который придал ему М. Вебер, то есть как логическое усиление определенных тенденций, присущих сложной действительности. В данном случае он поможет нам избежать однозначного решения проблемы и представить автора соцреализма, исходя из идеального случая совпадения требований соцреалистического дискурса с особенностями сознания художника. Вслед за М. Вебером мы отдаем себе отчет в том, что идеальный тип в чистом виде не встречается в действительности.

Идеальный автор соцреализма никем и ничем не принуждаем, ему не надо искать мучительного компромисса между собственными интенциями и целями, продиктованными извне. Таким будет автор, структура художественного сознания которого идеально соответствует «негативной антропологии». Главная характеристика идеального автора в том, что он всегда нуждается в авторитарном модусе для своего завершения. В определенном смысле он всегда чувствует себя персонажем, у которого есть настоящий Автор. Для такого автора существует насущная потребность во внешнем задании, образце, заказе, ориентире, руководстве. Результат его творчества, который в классическом типе авторства понимался как проекция, инобытие субъекта, его внутреннего мира, оригинальности, как предметная воплощенность его человеческой персональной специфичности, в соцреализме фактически автору не принадлежит, а принадлежит только номинально. Изнутри такого сознания невозможно выстроить вневходимый, т.е. другой в ценностном отношении, мир. Идеальный тип пассивно монологичен, он не в силах специфицировать художественную реальность как автономную и самодостаточную. Теряя себя, автор утрачивает и способность к авторефлексии.

Идеальный автор по сути – исполнитель чужой воли. Закономерно, что соцреалистическая культура выдвигает на первый план исполнительское искусство, а также искусство перекодировок чужого замысла (инсценировки, иллюстрации, литературные обработки устных рассказов, переводческое мастерство, беллетризация фольклора, музыканты-исполнители, актеры, певцы, танцовщики, художники-декораторы, художники-иллюстраторы). Дефицитарность субъектности, идентичности, присущая новому человеку, на уровне авторского сознания прослеживается в том, что он должен все время ощущать свою некоторую ущербность, недостаточность, испытывать постоянную потребность во все время расширяющемся соавторстве. Эти функции выполняют различные институты: читательские конференции, письма зрителей, художественные советы, редакция, цензура и т.п.

Присутствие в личности другой, кроме сознания, руководящей ее действиями силы (например, инстинкта) соцреализм безоговорочно отрицает, поэтому здесь непопулярна романтическая мифология вдохновения, а важны сознательность, волевое усилие, рациональный расчет. Идеальный автор – человек, лишенный бессознательных усилий, тем более подавленных. Для него характерно недоверие собственной интуиции и опыту. Вместо тайны творчества появляется другой сильнейший эмоциональный источник – энтузиазм, призванный преодолеть излишнюю рассудочность нормативных установок. Нерелевантное отношение к творческому процессу связано и с особым отношением к чужому слову, традиции, вообще иному художественному опыту. Чаще всего цитаты и реминисценции скрываются или тяготеют к общим местам. Идеальный автор простоудушно компилирует, не замечая эклектики и гетерогенности своих и чужих произведений, так как различие своего и чужого в соцреалистическом дискурсе нерелевантно.

Поскольку в соцреалистическом дискурсе не различаются критерии автономного и гетерономного полей, труд художника отождествляется с другими видами труда, а

вписанность в социальный контекст для автора соцреализма важнее, чем мнение профессиональной художественной среды как референтной группы. Огромное значение приобретают различные формы участия в общественной, политической жизни страны и публичность вообще. Профессионализм художника в соцреализме измеряется уровнем его административной должности или общественно-политической номенклатуры. Важнейший профессиональный навык – владение социально-значимой риторикой, самим соцреалистическим дискурсом.

Завершается описание идеального типа автора развернутым анализом творчества А. Твардовского («поэта–государственника», по определению Т.Снигиревой), на примере которого видно достаточно большое количество органичных совпадений признаков теоретической модели с индивидуальными особенностями художника. Речь идет о единстве массовой и государственной признанности, четко выраженной ориентации на прямой контакт с адресатом, сознательной приверженности к «объективной теме», незначительном весе интертекстуальных связей, установке на фольклор как постоянный источник образов и языка, путь из самодеятельных поэтов в профессионалы, высокая степень автобиографичности, максимально ценностно близкие отношения с героем, чувство социальной ответственности, выраженное и в необходимости административной службы.

Если творчество А. Твардовского репрезентирует «идеальный случай» уже сложившегося взаимоотношения дискурса, исторических условий и индивидуальных особенностей художественного дара, то фигура М. Горького – официального основоположника соцреализма, его активного организатора и в то же время самого известного в то время на Западе советского художника, открывает в понимании авторского сознания другой поворот. Ни одного художественного произведения на материале социалистического строительства Горький не написал. Тем не менее, он выступал в качестве главного специалиста по тому, как надо писать в новых условиях, организовав систему литературной учебы. Этот парадокс, невозможный ни в какой другой эстетической системе, кроме советской, может быть объяснен только внутри соцреалистического дискурса. По аналогии и в полемике со статьей В. Ленина о Л. Толстом («Лев Толстой как зеркало русской революции»), в которой выявлены внутренние противоречия между субъективным неприятием Толстым идей социализма и насилия, и объективным отражением истоков революции в национальном сознании, мы назвали **М.Горького зеркалом соцреализма**, имея в виду то, что он максимально выразил все противоречия соцреалистического дискурса. При анализе авторского сознания в культурно-антропологическом, институциональном и эстетическом плане были выявлены следующие черты: понимание себя как посредника между искусством и властью, старой и новой культурой, массовым адресатом и профессиональными авторами; трактовка культуры как насилия; редуцирование трансцендентного к конкретным проявлениям социальной материи; антиперсонализм (внеличная природа сознания); гетерогенность авторского сознания; глубоко укорененная потребность в самообмане, иллюзии. Центральная проблема творчества Горького – «человек, чужой самому себе, подменяющий свою самость выдумкой, системой фраз», – трактуется как проекция его «Я». Это объясняется неизбежной в процессе модернизации идентификацией «сверху» с помощью идеологии и социальной мифологии. Идеальный тип конформиста – Клим Самгин – интерпретируется нами как самопародия Горького.

В третьей главе второго раздела «Типология советских художников и стратегий приобщения к соцреализму» рассматривается автор соцреализма с точки зрения эмпирических закономерностей художественного процесса. Теоретическая модель, представленная во второй главе, проверена здесь на историческом материале, через разнообразие эстетических путей вхождения в соцреалистический дискурс. Благодаря этим стратегиям искусство советского времени обрело не фиктивно-идеологическое, а действительно художественное единство.

В формировании действительного многообразия авторских типов в советском искусстве значительную роль играл поколенческий фактор. Первое поколение – 1890-х годов рождения несло в себе художественный и мировоззренческий габитус деятелей «серебряного века». Это поколение реализовывалось на пересечении двух векторов, одним из которых оставалась тенденция автономного художественного развития, решения внутривидовых задач, а вторым был вектор социума – все более сильного давления гетерономного поля. Творческие результаты были по большей части равнодействующей двух векторов. Второе поколение – новобранцы 1930-х (родившиеся в 1900-1910 гг.). Они не приходили к признанию основ нового мира, а исходили из его целостности и захотели ее показать.

Задача соцреалистического метода состоит в обеспечении трансформации художественности в «советскость», поэтому целостность всегда выглядит в нем искаженной или нарушенной, по меньшей мере, – эклектичной. «Советскость» – понятие рационально неопределенное, но интуитивно всеми понимаемое и очевидное постороннему наблюдателю. Поэтому переход художников из различных течений и школ в лоно союзов советских писателей, архитекторов, композиторов, театральных деятелей означал не просто изменение художественных ориентаций, например, с модернизма на реализм, а смену парадигмы всей системы художественной коммуникации, социального бытования искусства, авторского самосознания. Эта смена могла осуществиться при отсутствии трагического разлада с социальной и с художественной средой. Многие современники отмечали властную и притягательную для художников силу той культурной трансформации, которую переживала Россия в это время. Это объясняет страх быть невостребованным, который был присущ большинству крупных творческих личностей, болезненно и мучительно переживавшим дистанцию или разрыв с адресатом. Позиция гордого романтического одиночества казалась неуместной и архаичной. Исторические документы, письма, мемуары убеждают, что подлинную суть опыта советской жизни, ее экзистенциальное измерение, могли выразить только те художники, которые приняли в ней активное участие.

Нами проанализированы общие эстетические основания авангардного и соцреалистического типов художественной личности, особенно ясно обнаруживаемые в процессе **эволюции от авангардиста к соцреалисту**. «Наступление на горло собственной песне» (В. Маяковский) было сутью корректировки авторского «я» большинства левых художников, активно разделявших социалистическую платформу. Отказ от «я» осуществлялся в обмен на право опираться на более мощную силу, точнее – быть ею, что выдает авторитарный характер авангардистской поэтики. Авангардистская поэтика тяготеет к монологу авторитарного типа, что и позволило тоталитарной культуре использовать этот ресурс в своих целях.

Существенная часть советских художников представлена **типом автора-попутчика**, что позволяет понять советское искусство как многообразие форм компромисса между официальной доктриной и интересами нового советского «среднего класса», между национальной художественной традицией и социальным заказом, между массовым адресатом и интеллигенцией, между властью и творческими личностями. Их поиск собственных, стилистически оригинальных путей к социализму отвечал нерелевантным установкам сталинской культуры на «золотую середину». Общность между ними обнаруживается на уровне понимания места искусства и художника в культуре. В приятии соцреализма огромную роль сыграло эстетическое отторжение художников-попутчиков от авангардного, «левого» искусства. В среде тех, кого мы называем «попутчиками» в широком смысле этого слова, большую долю составляют художники, воспитанные на традициях умеренного модернизма, реализма и академизма.

Третий авторский тип – **«автор-игрок»**, чей художественный дар облегчил расставание с прошлой эпохой и подготовил максимально оптимизирующее восприятие желанного будущего в виде социализма. Авторское сознание 1920-х годов в большинстве своем не

могло опираться ни на какую абсолютную, стабильную, нескомпрометированную знаковую систему, на которую не распространялось бы ощущение временности и относительности. Упование на будущее, каким бы абстрактным и негарантированным оно ни казалось, в этой ситуации было неизбежным. Это способствовало карнавализации поэтики, господству игрового, смехового начала в искусстве. Художественная стратегия И. Ильфа и Е. Петрова, В. Катаева, Н. Эрдмана заключалась в выстраивании компромисса между идеалом, легендой, проектом нового общества и наличной действительностью, «земным социализмом», выполняя функции притяжения советской действительности в системе двух ярусов – вечно блистающего, обещающего счастье горизонта – и не лишённого незначительных недостатков ближнего пространства жизни.

Четвертая глава второго раздела «Искусство приспособления: природа эстетического конформизма» посвящена творческому процессу, анализу системы приемов, выработанных для совмещения требований соцреалистического дискурса и собственно художественной логики.

В главе о дискурсе мы показали, что, будучи дискурсом невозможного, он не может работать таким же образом, как традиция. Соответствовать ему возможно только путем тонких, малозаметных подмен и смысловых сдвигов. Таким образом, соцреализм мог существовать не как метод, а как конкретно-историческое явление во всей художественной плоти и крови только как искусство компромисса. Конформизм предполагает способность меняться, подвижность и мобильность идентичности. Художники XX в. в большей степени репрезентируют изменчивость массовых по своему происхождению, социально-ситуативных увлечений, иллюзий и разочарований, чем авторы, делающие ставку на рефлексию, самовыражение, конституирующие автономные художественные миры.

Творческий процесс рассматривается нами как выстраивание пространства общего, в котором свое и чужое будут сосуществовать максимально непротиворечивым образом, как **поэтика художественного компромисса**. Анализ различных форм компромисса без ущерба для художественности проведен на материале творчества В. Катаева, С. Прокофьева, Ю. Райзмана. Поскольку требования соцреализма были практически в полном объеме невыполнимы, адаптироваться к этому типу искусства мог только художник с изначально очень широким диапазоном – жанровым, тематическим, стилевым, умеющим быстро и четко выполнять заказ. Выявлены следующие особенности поэтики художественного компромисса: доминанта компиляции как способа организации текста; отсутствие дистанцированной игры с уже созданными кем-то приемами; выбор жанров, позволяющих комбинировать мифологическое и реалистическое начала; способность меняться согласно эстетическим запросам времени; установка на актуальный успех у адресата и власти; выравнивание уровней адресата и автора; ценность мастерства; идеологическая нейтральность; традиционалистская позиция по отношению к художественному языку.

Далее прослеживаются варианты отказа от собственной художественной и человеческой идентичности автора, их проявления в художественной реальности, бессознательные следы экзистенциального состояния «сдачи» в текстах произведений советского искусства. Важнейшим проявлением эстетического конформизма становится радикальный пересмотр отношений автора с социально близким героем. Происходит своеобразная «сдача» героя, когда автор наделяет его отвратительными или неприемлемыми с позиции традиционных моральных ценностей чертами и, главное, поступками (Бендер, Кавалеров, Мечик, Лоханкин и другие). Более точной видится квалификация таких художественных жестов как **жертвоприношение** или акт ритуального самоубийства. Эта точка зрения может быть подтверждена и концепцией К. Кларк, которая первая обратила внимание на то, что основная коллизия соцреалистических романов аналогична обряду инициации, в котором самым важным является символическая смерть героя, его бессознательно данного прошлого, и рождение

в качестве сознательного человека. В парадигме тотальности мыслили также и те, кто был готов на дионисийскую жертву ради слияния с народной целостностью, на самозабвенное отторжение индивидуального прошлого, на отказ от эстетически ответственной авторской позиции в ее классическом варианте. Зависть – чувство, связанное с констатацией непринадлежности к более заманчивой и более ценностно значимой, но чужой, позиции. Художник, связанный с системой ценностей прошлого, завидует своим героям – новым людям. Это отношение выражается в нарушении пропорций между психологической частью и описанием, между внутренним уподоблением и сторонним созерцанием. Оптимальная репрезентация этой ситуации стилистически может быть решена при переходе к модернистской поэтике, так как она построена на максимальной субъективизации повествования. Но в соцреализме происходит вытеснение субъективных форм повествования объективистскими. Поэтика соцреализма, таким образом, вынуждена либо отказываться от таких форм психологического анализа как внутренний монолог (А. Гайдар), либо трактовать склонность к рефлексии как направленность к предательству (герой «Разгрома» Мечик).

Проблема притягательности эстетической трансформации нового общества, экзистенциальных оснований его приятия и выработки его художественно-убедительного образа порождалась **соблазном приобщения**. Соблазн обладает властью, сопровождается ослаблением волевого начала поддающегося этой силе человека, созерцательностью, постепенным затягиванием в другую ценностную систему, нарастанием чувства приятия и ожидания радости и удовлетворения. Соблазн лишен видимого насилия и рассудочного следования конъюнктуре. Фигурами для анализа выбраны художники, за которыми закрепилось в общественном мнении и художественной среде звание «нонконформистов». (М. Зощенко, Б. Пастернак, М. Булгаков) и чье художественное сознание находилось в трагическом противоречии с основными культурными тенденциями своего времени. Выборка сделана полемически, так как дает возможность показать эстетическую власть тоталитарной культуры даже над теми, кто вооружен совершенно противоположными ей принципами. Тоталитарная власть не только наказывала, но и обещала, не только заставляла страдать, но и манила невероятными возможностями, особенно соблазнительными для художника, замороженного грандиозностью жизнестроительных задач. Приемы примирения и адаптации выявлены в самих художественных структурах: постепенная подмена устремленности к привычному приватному миру выходом в мир большой государственной семьи, переход от восторга перед игрой стихийных сил к жажде порядка и дисциплины, установление единства между властью художника и правителя.

Следование соцреалистическому дискурсу требовало саморепрезентационной маскировки. Зазор между лицом и маской возникает, как мы показали в первом разделе, в результате модернизационной травмы – кризиса идентичности. Практически все наиболее интересные советские авторы глубоким образом травмированы революционным культурным переломом, ощущают непрочность и ненадежность окружающей жизни, переживают собственную вину как постоянное экзистенциальное состояние, нуждаются в опоре на авторитетную инстанцию за пределами мира искусства, занимаются добровольно-принудительным самовоспитанием, стремятся к избавлению от интеллигентских неврозов на путях «здоровой простоты» и «некультурности». Эти реальные экзистенциальные состояния и стали онтологически-психологической основой адаптации к советскому дискурсу, обусловили нужду в нем. Уровень и глубина выражения уникального советского опыта были так значительны и очевидны, что власть, руководствуясь прагматическими интересами (а прагматика тоталитаризма важнее его идеологической составляющей), использовала их творчество в деле создания своего символического капитала.

В третий раздел «Специфика художественности соцреализма» вошел круг проблем, связанный с обнаружением связей соцреализма с общекультурным и художественно-эстетическим контекстом XX в., [а также с](#) отечественными традициями.

Анализ традиционных для эстетики категорий содержания, формы и языка ведется сквозь призму вычленения концептов, конструирующих ту часть дискурса, которая отвечает за художественную специфичность соцреализма.

В первой главе третьего раздела “Соцреализм в контексте консервативной реакции мировой культуры 1930-х – начала 1950-х годов” рассматриваются те черты соцреализма, которые, будучи продиктованы коллизиями антизападной модернизации, привели его к разрыву с современным искусством, пересмотру отношений с классикой, к тенденции остановки исторического времени и художественного развития.

Тенденции развития художественных идей в отечественном искусстве 1930-х годов в целом совпадают с логикой художественного процесса в странах Европы, также перешедших от преобладания авангардизма к традиционалистским и классицизирующим направлениям. Процесс модернизации не просто затормозился, он перешел в качественно другую фазу, содержанием которой стала **реставрация домодернистской картины мира** – «возвращение к порядку». В риторике того времени это звучало как протест против дегуманизирующих сил модернизма. Соцреализм является одним из направлений искусства 1930 – 1950-х годов, в которых художники возвращаются к фигуративности, реставрируется академическая иерархия жанров, традиционная музейность.

Потеря авангардом своих ведущих позиций может быть объяснена следующим образом. Авангард выполнял по отношению к безудержному техническому прогрессу и ускоренной модернизации общества амбивалентную роль, подстегивая его и одновременно нейтрализуя его последствия. В конце концов, на Западе авангардные направления стали трактоваться только как нейтральный в ценностном отношении механизм обновления базы художественных средств. В СССР сложилось прямо противоположное положение: здесь прогресс осуществлялся как попытка его остановить, как стремление выйти из сферы господства времени и его вызовов. Советское искусство было исполнено чувства высокой миссии спасения гуманистических ценностей от западного нигилизма. Здесь мы опять сталкиваемся с фундаментальной интенцией тоталитарного дискурса: движение вперед мыслится как возвращение в нулевую точку, начало истории совпадает с ее вершиной. Неудача антропологического эксперимента вызывает реставрационные процессы, содержание которых должно было эту неудачу скрыть. Переход к соцреализму, как и ко всей культуре сталинского периода, воспринимался как переход от утопии к жизни, от «формализма» к «реализму» в широком смысле этих терминов, к «живому человеку», к классике. В этом повороте «вправо» нами усматривается глубинное сближение с, казалось бы, враждебной буржуазной культурой. Возвращение в прошлое проходило под знаком примирения с традиционными буржуазными добродетелями и эстетическими пристрастиями.

Борьба с модернизмом как носителем дегуманизации, шла рука об руку с формированием **мифа возвращения к «вечным ценностям народа»**. Требование «возвращения» к традициям: фольклору и классике, – было сформулировано как социальный заказ масс. Но масса не познает прошлое, не учится у него и не ориентируется на него, она нуждается в моделировании химерических образов прошлого в соответствии с актуальными социальными ситуациями. Исторически массовые народные движения везде, а особенно в России, всегда ударяют по сложившимся культурным ценностям, элите, образованным слоям, эсхатологически настаивая на «вечном возвращении» к «вечным ценностям», что, по существу, является моделированием постоянного состояния лиминальности. Соцреализм как искусство будущего ищет свои аналоги в органических стилях прошлого. Поскольку в дискурсе существует стратегия удерживания любого суждения в зоне неопределенности, в соцреализме мы обнаружим все стратегии: и примитивный традиционализм доиндустриальных обществ, существующий как габитус крестьян, и идеологический традиционализм как официальная программа сталинской власти, и архаизм, рожденный динамикой трансформации революционного этапа в контрреволюционный, и неофициальный традиционализм, актуализирующий низовые

культуры в условиях модернизационной травмы. Все эти объективные культурные составляющие трансформированы прагматикой власти таким образом, чтобы противоречие между старым и новым, прошлым и настоящим, традицией и новаторством воспринималось бы как полностью преодолённое.

Таким образом, речь идет о **радикальном пересмотре роли прошлого в развитии культуры**. Время в соцреалистической концепции художественного развития течет как бы в обратном направлении. Воображаемый образ исторического будущего, его проективная разработка совсем не интересует соцреализм, зато он озабочен постоянным переписыванием прошлого для обоснования настоящего. Возникает противоречие и внутри самого реставрационного процесса: с одной стороны, речь идет о полноте наследования всей мировой культуры, беспрецедентном проекте синтеза, с другой стороны, мы фиксируем несомненное сужение наследственной базы, организацию насильственного забывания и процедуры стирания коллективной памяти. Это сказывается в эстетической концепции обоснования понятия «сущности искусства». «Подлинными» произведениями искусства признаются только те, которые похожи на соцреализм. Синтез понимался модерном как слияние самоценных феноменов культуры и природы, как внутреннее разнообразие, как диалог культурных сознаний современности и прошлого, Запада и Востока. Фундаментом этого синтеза выступала эстетизация и мифологизация жизни и искусства. Соцреализм подходит к прошлому с точки зрения вульгарно истолкованного гегелевского «снятия», старые культурные формы трактуются как подготовительный этап, своего рода полуфабрикат для будущего, его эскиз. Непонимание Другого, родовой признак тоталитарной культуры, становится источником игнорирования внутренних закономерностей исторических эпох развития искусства, что расценивается как проявление общего отрицания законов автономного поля культуры, его истории. В результате тоталитарное искусство оказалось обречено на повторы, эклектику и компилирование.

Тоталитарное общество строило себя, экспроприруя все формы капитала. Отъем частной собственности искренне воспринимался большинством как справедливое восстановление изначального естественного народного права на владение всем, что его окружает. По аналогии, продукты культуры прошлого, создаваемые всеми слоями населения, всеми поколениями и сословиями, лишались своих «авторских прав». Доводя до предела растратную стратегию, тоталитарная культура устанавливает телеологическую концепцию истории, которая неизбежно ведет к **всеобщей инструментализации художественных ценностей**. Соцреалистическая цитатность и эклектизм носят идеологический, а не эстетический характер. Отказ от рефлексии облегчает утилитарное заимствование чужого, что позволяет легко и беспрепятственно манипулировать им. Классике отводится роль орудия построения нового общества. Символический авторитет классиков укреплял авторитет программ власти. Советская культура ставила задачу ликвидировать разрывы и расколы, присущие русской дореволюционной культуре, т.е. слить символический капитал классической русской литературы и искусства с государственной властью, усиливая одно через другое. «Огосударствление» классики должно было выполнить две задачи: отмежевания от Запада и расширения базы «народности». Классические тексты, памятники становятся объектами сакральными в силу своей причастности к пространству власти, а с сакральным объектом невозможно спорить, он непроницаем для открытого диалога и множества интерпретаций, дистанцирован от актуальной проблематики. **Культу личности**, в основе которого лежала сакрализация действующих вождей, в соцреализме **соответствовал культ живых классиков-современников**.

Моделирование собственного классического образа в соцреализме носит достаточно сознательный характер и тяготеет к академизму. Но специфика соцреализма в том, что его тезис – «правдивое отражение жизни в ее революционном развитии», – не допускает идеи нормативности и каноничности как художественных критериев. Поскольку черты

«классичности» находятся в самой советской действительности, учеба у классиков приобретает формально-ремесленный характер – «учиться мастерству». «Возвращение» к классике било сразу по двум мишеням: по автономии классического наследия и по современному новаторскому искусству. Старое стало восприниматься как подлинно новое, что соответствовало устройству соцреалистического дискурса. Необходимость в действительной новизне таким образом отпала. Верность классике стала превращенной формой конформизма.

Статус-кво преподносится как естественное и гармоничное состояние общества. Поэтому для его создания использовалась не столько конкретная классика, сколько сам образ отрешенной от времени классичности. Этот образ активно разрабатывался неоклассицизмом, который стал одним из ведущих стилей мирового искусства в 1930 – 50е годы XX в. **Советский неоклассицизм** сближался с советской эстетикой по целому ряду позиций, что позволило ему стать официально поддержанной эстетической утопией. Она совпала с главной претензией режима на историческую «вечность». Анализ способов адаптации неоклассицистского идеала к социокультурным задачам сталинской эпохи проведен на примере архитектора И. Жолтовского – знаковой фигуры советского неоклассицизма.

При всем разнообразии вариантов, предлагаемых историками советского искусства при ответе на вопрос, что же выбиралось из прошлого, каковы **исторические аналоги соцреализма**, обнаруживается общая эстетическо-художественная область. Среди скрытых и явных следов прошлого отмечаются: необарочный иллюзионизм, импрессионизм, академизм, позднее передвижничество с эволюцией в Салон, ретроспективизм. Это в основном стили второй половины XIX в., непосредственно предшествовавшие открытому модернизму. Искусство 1930–40-х годов XX в. очень напоминает по своим художественным признакам феномены этого времени. Такая же ярко выраженная интенция создания идеально сбалансированного, демократически доступного, хорошего качества исполнения и мастерства, положительно ориентированного, дешевого, просвещающего и развлекающего, официального и массового, избегающего явных проявлений дурного вкуса художественного произведения. Язык соцреалистической теории и художественной практики прикрывал зазор между традиционным нормативным языком, унаследованным от классического наследия, и фольклорными практиками, составлявшими знакомый и привычный круг потребления бывшего крестьянина. Классика и народная традиционная культура риторически сближались, в них постоянно обнаруживалось и педалировалось сходство, которое позволило бы объединить их в едином «народном советском искусстве». Требования к идеальному – «народному» – произведению искусства всегда противоречивы и исключают друг друга, их невозможно уложить в стройную эстетическую систему. Основа объединяющего синтеза выносится за скобки «мира искусства», туда, где действуют силы власти другого происхождения.

Во второй главе третьего раздела «Концепт «образности в соцреализме. Заказ на реалистичность» рассмотрено обоснование дискурсом связи реализма и социализма, описаны контекстуальные пересечения между соцреализмом и другими реалистически ориентированными направлениями XX в., выявлена ведущая роль концепта «образности», содержательно обнаруживаемая в доминанте визуализации, принципе наглядности, нарастании приемов иллюзионизма.

Под реализмом тогда понималась довольно неопределенная сумма признаков: доминанта образности над знаком и символом, фигуративность в изобразительных искусствах, повествовательность, доступность пониманию без предварительной художественной подготовки, прямая отсылка содержания к действительности. В дискуссиях о предикатах нового метода никто из участников не оспорил правомерность фундаментальной посылки – о реализме. Для этого существовало множество оснований. Особенность дискуссий заключалась в том, что они велись среди марксистски

ориентированных мыслителей вокруг центральной проблемы – отчуждения и художественных способов его преодоления. Ведь именно в эстетических работах К. Маркса и Ф. Энгельса можно найти философское обоснование причинных связей между социальным и гносеологическим аспектами искусства. Философско-эстетическая база для **обоснования связи реализма и социализма** была предложена М. Лифшицем, учеником Г. Лукача. Отчуждение в этой логике понимается как извращение природы реальности, любое искусство, которое стремится исследовать разрывы и поверхности отношений – модернизм, трактуется как сознательное разрушение. Социализм претендует на такое устройство реальности, в котором отчуждение будет в основном преодолено. Таким образом, уникальность социалистической реальности порождает соответствующую эстетику. В искусстве должна быть представлена реальность уже целостная, лишенная отчуждающих моментов, то есть истинная. Картина мира в реализме по сравнению с другими художественными направлениями последовательно монистична. Принцип детерминизма и аналогии предполагает единую реальность, связанную во всех своих частях универсальными законами. Соцреализм еще более упрочивает монистическую картину мира, идет в обратном, по сравнению с эволюцией классического реализма, направлении. Для соцреалистической эстетики характерен уход от множественности мотивировок, их редукция. В качестве основной мотивирующей посылки поведения людей утверждается социальная, причем понятая совершенно по-новому – как глобальные исторические закономерности, влияние которых на личность носит неперенный и универсальный характер. Сущность человека проявляется при прямом контакте с историей. Идеальный герой соцреализма преодолевает отчуждение от исторического времени. Установка на реализм имела поддержку во всех звеньях системы: заказ на реализм со стороны власти (социализм как преодоление всех форм отчуждения), со стороны образованной части населения (реализм как национальная классика), со стороны массы адресатов (реализм как жизнеподобие).

Поскольку соцреализм появился в результате реставраторских процессов, он искал **прототипы «реалистичности» в прошлом**. «Реализм» в европейских тоталитарных культурах (Германия, Италия, Россия) особенно тяготел к сращению с античностью. Одна из причин этого – требование ухода от буквального жизнеподобия. Поскольку тоталитаризм не заинтересован в социологически достоверном познании и воспроизведении действительности, он культивирует затруднение процедуры сравнения художественного образа с прототипом. Общее и особенное, идеальное и феноменальное в античном искусстве выступают в единстве онтологического и гносеологического. Задача показа реализованной утопии не могла быть решена с помощью эстетики, основанной на противопоставлении сущности и явления. Другим прототипом была линия развития русского искусства Нового времени. Русская культура всегда находилась под властью морально-гражданственных императивов, особенно во второй половине XIX в. Реализм в XIX веке обретал черты своего рода государственного искусства. Кич и Салон как прототипы соцреализма объединяет неприятие модернизма и тяготение к всегда узнаваемой картине реальности.

Для прояснения **специфики реализма XX в.** В. Тюпа предложил термин «альтернативный реализм», включающий в себя таких разных художников, как Булгаков, Маяковский, Платонов, Брехт, Фадеев и Шолохов. Этот неклассический реализм базируется не на мимезисе объекта, а на мимезисе адресата. Опорой на адресата объясняется и резко возросшая идеологизированность реализма, особая эстетика идеологической актуализации. Стратегия актуализации размывает автономность как автора, так и мира произведения искусства, тяготеет к вневенциональности, к «нестилевому», прямому контакту с действительностью. Соцреализм вписывается в обе установки искусства XX в. благодаря пересмотру детерминации человеческого существования. Проект создания нового человека отрицает детерминированность прошлым.

Суть советского эксперимента заключалась не столько в преобразении социальной реальности, сколько в изменении способа восприятия мира. Причина постоянной реалистической риторики заключается в скрытой установке любой тоталитарной власти на идеал жизни как искусства. И для модернизма, и для соцреализма мир эластичен, способен принять любую нужную форму, но если бесконечное творчество этих новых форм присваивает себе западный модернизм, то тоталитарные культуры резко ограничивают выбор форм только теми, которые узнаваемы, «документальны». Усилия переносятся на создание прекрасной видимости, т.е. иллюзия гармонического единства создается эстетическими средствами, призванными маскировать креативно-волевое усилие власти, «реалистичность» должна подать социальную действительность как развивающуюся по объективным историческим законам. Особенность соцреалистического дискурса в том и состоит, что читатель должен не только опознать текст как «реалистический» по своему материалу, но и ощутить специфическую художественную «деформацию» этого жизненного материала. Важно обратить внимание на то, что эта деформация образуется не в области формы и языка, а в области содержания. Образуется желанное в эстетике соцреализма жесткое единство денотата, референта и сигнификата, обеспечивающее постоянное состояние доверия к содержанию произведения искусства и невозможность отнестись к нему критически-рефлексивно. Культивирование реалистической риторики связано с постутопическим этапом советской действительности. Утопическое и футурологическое измерения предполагают нетождественность образов искусства и фактов жизни, а постутопическое – как реальность воплотившейся утопии, – тяготеет к мифологической поэтике. Только в постутопическом мире устанавливается тавтологический характер отношений искусства и реальности, поэтому идеология как конструирование социального воображаемого сделала ставку на реализм. Романтизм или сюрреализм не годились для этой цели, так как создавали собственные реальности – идеальные, визионерские, духовные, подсознательные. Не годился также реализм XVII в. с его способностью создавать трехмерные иллюзии. Нужна была такая образность, которая культивировала «впечатление», а не поиск сходства с действительными прототипами.

В искусстве XIX – XX вв. постоянно прогрессирует **усиление приемов иллюзионизма, визуального тождества изображения и объекта**, что особенно видно на примере возрастающей роли кинематографа и фотографии. История искусства XX в. показывает, что чаще всего именно апологеты «художественной целостности» оказываются наиболее глубоко ангажированными социальными системами, т.е. конформистами.

В XX в. происходят изменения во внутренней форме концепта «реализм». Его семантика смещается от «познания» к «преобразованию», от гносеологии к прагматике. Под реализмом все чаще понимают выход идей в реальность, их «материализацию». Этим во многом объясняется синтез идеологии и реализма. «Реализм» в вышеуказанном смысле становится важнейшей составляющей массовой культуры, так как способствует приспособлению к модернизирующейся действительности посредством процедур идентификации с социально-значимыми образами (имиджами). Для описания идентификаторского измерения коммунального субъекта мы опирались на разработанное Ж. Лаканом положение о развитии ребенка от стадии зеркала до стадии формирования «я», от Воображаемого порядка к Символическому. Воображаемое может осуществляться только в пределах иконической образности. В соцреализме волны идентификаторских усилий направлялись таким образом, чтобы они миновали Символический регистр и «вернулись» к Воображаемому. Стадия Воображаемого, на которой тормозится новый человек, не позволяет ему осуществить рефлексии над причинами, глубинными связями действительности. Он оказывается способным только к полной и безоговорочной идентификации с ней. Остановка на стадии Воображаемого порядка предполагает выбор иллюзии в качестве главного способа реализации идентификации.

С точки зрения поэтики, триумф соцреализма может быть понят и как победа метонимии над метафорой. Метонимия (часть вместо целого) предполагает функциональную связь между целым и частью. Коммунальный субъект – это и есть часть, отождествляющая себя с целым. В художественном образе тоталитаризма главным оказывается термин «вместо», операция замены. Часть вместо целого представляет за него, поэтому необязательно все целое доводить до совершенного качества. Поэтому такую важную роль выполняют в советской действительности ударники, чемпионы, которые становятся и героями соцреализма. Благодаря процедуре «часть вместо целого» иллюзии вообще не воспринимаются таковыми. Ведь чемпионы, ударники, передовики и герои – действительно существуют, и это подтверждено документально. Гносеологическая формула соцреализма будет звучать противоположным – как классическому реализму, так и классическому модернизму – образом. Удачная формулировка принадлежит М. Алленову: откровенность существования абсурдного в непреложной форме очевидного¹. Достоверность и убедительность этого тождества поддерживается низким гносеологическим статусом очевидного. В соцреализме произошло превращение иллюзии из чисто визуального понятия в программу эстетической фальсификации.

«Реалистичность» предполагает высокую степень обозримости, представимости сущности в явлениях. Вся система пропаганды и обучения строилась, опираясь на позитивистский принцип наглядности, который постоянно эксплуатировался в советской риторике образования и воспитания и трактовался как антипод установке западной массовой культуры на «зрелищность». Противоречие между словесным и визуальным снималось дискурсом: концепт «наглядности» предполагает вторичную роль изображения по отношению к некоему сверткесту. Следовало подчинить сферу визуальности слову, а слово сделать максимально визуализированным в системе наглядной агитации и пропаганды.

Магическое оживление того, чего нет в наличном бытии – вот одна из главных задач соцреализма. Искусство всех эпох постоянно сталкивалось с **задачей визуализации того, чего не видит человеческий глаз – сакрального, трансцендентного, беспредельного, вечного**. Осмысление этой проблемы в философии искусства концентрировалось вокруг категории возвышенного и способов его выражения. Возвышенное в соцреализме воплощается в конкретной цели (коммунизм, параметры которого могут предстать в виде рядов цифр), то есть получает предел. Объяснение этому находится в природе политической власти и общественного устройства тоталитаризма. Демократия как форма организации общества может осуществиться только в ситуации «обобщенной непредставимости»². Демократия – это политическая система, которая существует исключительно в порядке Символического (в лакановском понимании). Клод Лефор показал, что в тоталитаризме господствует Воображаемое, место которого занято вождем. Анализируется принципиальная разница между моделированием непредставимого как сакральной сущности в традиционном религиозном и в соцреалистическом искусстве. Слияние оптики верховного существа (гиперсубъекта) и рядового человека снимает противоречие между сакральным и профанным. Зрение «нового человека» становилось государственной ценностью и в то же время обретало качество всеобщего проникновения. Все предметы становились прозрачными, бесконечно просматриваемыми и, стало быть, подлежащими безостановочной эксплуатации. Если в классической культуре видеть означало познавать, то в прагматической культуре соцреализма видеть

¹ Алленов М. Очевидности системного абсурдизма сквозь эмблематику Московского метро, или Абсурд как явление истины // Алленов М. Очерки визуальности. Тексты о текстах. М., 2003. С.9 -102.

² Нанси Ж.–Л. Невыносимость непредставимого // Рыклин М. Деконструкция и деструкция. С. 100.

означало использовать. То, что видимо, не может ускользнуть, спрятаться, сохранить свою автономность и потаенность. По существу, мы имеем дело с подменой трансцендентного: соцреализм не интересуется первозданной, изначальной природой чего бы то ни было – герои соцреализма стремятся жить так, как будто ее нет, или как будто она абсолютно операциональна. Анализ основных характеристик соцреалистической образности проведен на примере ВДНХ (ВСХВ), которая должна была идеально воплощать идею совершенства, исчерпанности и предьявленности. Весь строй ВСХВ содержит в себе две установки идеологии – бесконечную «перестройку» жизни и ее окостеневшую устойчивость. Перед нами очередное проявление соцреалистического дискурса, в котором возможно одну противоположность тавтологически отождествлять с другой. Различия будущего и настоящего игнорируются. Будущее в соцреализме ничем качественно не отличается от настоящего – разница только в количестве материального изобилия. Все образы должны сконцентрироваться в достоверных муляжах. Муляж есть наглядная форма неразличимости бытия/небытия, живого/неживого, искусственного/естественного. В муляже происходит подмена Символического Воображаемым. Это зримое воплощение тавтологичности тоталитарного мышления и мироустройства. Образуется замкнутый мир, в котором полностью отсутствует намек на мир, трансцендентный ему. Магистральная линия развития изобразительного искусства соцреализма была устремлена именно к диорамному принципу организации макета преобразенной действительности. В макете организованная форма жизни получала идеальное отражение. В ней стиралась грань между натуральным и иллюзорным.

На выставке все экспонаты – и вещи, и знаки одновременно. Сумма значений объединяется общим смыслом – «достижения». Выставка организована по метонимическому принципу: часть вместо целого. Концепт «выставки» предполагает, что ее образы не выдуманы, а взяты прямо из действительности. Поэтому словосочетание «художественное оформление» употребляется гораздо чаще в соцреалистическом дискурсе, чем «художественное выражение» или даже «отражение». Оно выдает глубоко скрытую установку культуры на вторичную роль искусства, работающего не с глубиной реальности, а с ее поверхностью. В этом отношении концепт «выставки» пересекается с концептами «фасад» и «декорация». Фасад, являясь поверхностной частью целого – здания, – в сталинской архитектуре как бы семиотически отделяется от него, воспринимается вполне самодостаточно, обесценивая внутреннее пространство, глубину и объем здания. Декорация заменяет объемные представления о мире имитацией объемности. Возрастающий разрыв между внешним, выставочным образом советской действительности и внутренним ясно указывает на функцию сокрытия истины. Декорации и фасады призваны не столько репрезентировать, сколько скрывать или заклинать чуждые силы. В них происходит встречное движение знака и предмета, возникает нечто промежуточное между знаком, образом и предметом. Советская эстетика реагирует на это подозрительным отношением к семиотическим исследованиям искусства, выдвигая на первый план категорию «образ» и наделяя категорию «художественный знак» предикатом чуждости искусству. Соцреализм можно назвать «реализмом» показа, демонстрации. Социализм в искусстве должен был стать эффектным зрелищем, демонстрацией высших способностей нового человека, выставкой его лучших достижений, витриной для западного наблюдателя.

Противоречие между словом и визуальным образом, которое мы описали выше, нашло выход, согласно дискурсу, в таком объединении противоположных сторон, при котором признаки одной стороны присваиваются другой стороной. В результате возник феномен, название которому мы нашли у М. Рыклина: **речевое зрение**. Речевое зрение специфично для коммунальных тел. Его главная особенность – прямая ориентация на референта, а такая позиция не позволяет увидеть объект. Ориентация на референта и приводит к смерти созерцания. Запрет на рефлексивность в данном отношении трансформируется в запрет смотреть на себя со стороны, глазами Другого. Коммунальный

субъект порождает тотальность, изнутри которой невозможно дистанцирование, и в которой пафос, экстаз, энтузиазм блокируют способность понимания. Эффективность этой образности неотделима от пребывания в движении больших масс в публичных пространствах. Из-за низкого гносеологического статуса очевидного возникает парадокс: все смотрят, но не видят. Соцреализм – такое искусство, при котором никакие ужасы, страхи, насилие не проникают в сознание воспринимающего, и можно жить так, как если бы ничего этого не было: иначе жизнь станет невыносимой. Деформация должна происходить за пределами видимого. Насилие скрывается, а деформации не допускаются в искусство ни в качестве предмета изображения, ни в качестве художественных приемов.

В третьей главе третьего раздела «Поэтика соцреализма» разбираются отношения соцреализма к проблеме формы, языка, стиля, определяются особенности художественной условности, основания поэтики соцреализма в медиальном проекте советской культуры, границы типа художественности в соцреализме.

Самоопределение соцреализма как художественной системы строилось как альтернатива модернистской эстетике и поэтике, которые оценивались как «формализм». **Борьба с «формализмом»** составляла основное содержание процесса выработки нового метода. «Формализмом» называлось художественное явление, в котором явственно проступала любая стилистическая определенность, или индивидуальная манера языка, или акцент на художественной условности. Предполагалось, что дегуманизированное искусство возникает в результате дистанцирования художника от активного участия в строительстве новой жизни, отрыва от народа. Это и трактовалось как социальная основа формализма. «Гуманизация» выражалась в императивном требовании «живой жизни» и «многосторонности». «Реализм» как утверждение «жизненности» программно противостоял формализму как «мертвой схеме». Требование «реалистичности» сопровождалось насилием по отношению к любым приемам обнажения формы.

Художественная условность в реализме является системой создания иллюзии, призванной убедить нас в том, что мир таков, каким он нам является в произведении искусства. Скрытие условности в соцреализме имеет основанием трактовку отношений человека и истории. Будущее можно приблизить, разыгрывая его сюжеты и исполняя роли его персонажей уже в настоящем. Будущее в искусстве XX в. предстает как вероятность, как предположительное (условное!) осуществление тенденций настоящего, как принципиальная незавершенность и открытость человеческой истории. Но будущее в соцреализме единственно возможное и абсолютно необходимое, автоматически детерминированное всем ходом истории, будущее коммунизма, которого не может не быть (безусловное), и оно не должно быть объектом интерпретации. Будущее трактуется как уже кое-где, в отдельном случае, осуществившееся, как прецедент, как факт. Представление о нем возникает не в результате игры воображения или интеллектуального провидения, а вследствие направляемого властью наблюдения и правильного отбора фактов. Документальный материал, уже обработанный властью: хроника, фотография, газетный очерк, – должен создать иллюзию саморазвивающейся действительности, объективности становления тех или иных тенденций будущего.

Обнажение художественной условности противоречит цели воспитания нового адресата, так как разрушает веру в подлинность происходящего в произведении искусства. Художественная условность изгоняется из внутренней реальности произведения искусства на периферию, на самую рамку. Эта стратегия втягивания адресата в художественно-оформленное пространство превращает его в персонажа, то есть в элемент произведения искусства. Изнутри этой позиции невозможно увидеть разницу между собственно художественной условностью и эстетическим оформлением среды.

Борьба с формализмом призвана воспитать и автора, в художественном сознании которого произойдет закономерный выбор в оппозиции «искренность/ирония» в пользу «искренности», так как ирония – это процедура артикуляции границы в процессе определения правил игры в поле, а искренность – бессознательное снятие границы.

Соккрытие условности с необходимостью следует из герметичности тоталитарной системы, которая запрещает процедуры ее сравнения с другими системами ценностей. Тексты соцреализма должны быть прочитываемы и понимаемы только с позиции внутринаходимости. Они имманентны системе и покоятся на условии предварительной идентификации с ней. Взгляд извне запрещен, а ведь именно такой взгляд моделируется, когда условность обнажается. Соккрытие художественной условности есть проявление общего процесса отказа от любых форм рефлексии.

Художественная форма есть способ хранения и трансляции истории автономного поля искусства. Исторически рост автономии поля художественного производства сопровождался нарастанием рефлексивности, которая приводит жанры к обращенности на свой собственный принцип и предпосылки. Как мы уже отмечали, тоталитарные культуры игнорируют внутренние законы любой автономности. Поэтому в соцреализме активизация культурной памяти, игра в интертекстуальность не приветствуется. Борьба с формализмом прочитывается и как способ отрицания культурно-художественной памяти.

Установка дискурса на максимально полное отражение жизни во всех ее проявлениях воспринимала акцент на любом элементе как выпячивание частности в ущерб целому, как признак формализма. Отсюда требование бесконечного баланса компонентов в произведении искусства, которое постоянно повторяется в замечаниях художественных советов, письмах трудящихся, пожеланиях коллег. Требование «полноты жизни» может быть выполнено только в результате административного насилия, выраженного в инструкциях, установках цензуры и советах-рекомендациях авторитетных инстанций. В целом можно утверждать, что в соцреалистической поэтике речь идет о тотальном преодолении формы. Суть аргументации такова: художник сталкивается с некими сковывающими его нормами – формой, языком, он героически вступает в сражение с ними и преодолевает их за счет слияния со стихией жизни. Слиться с жизнью легче человеку из народа. Формалисты – это те, кто не любит жизнь и не доверяет народу. «Народность», «целостность», «жизненность», «органичность», «синтетичность» в дискурсе соцреализма тавтологически отождествляются, что отчасти может быть объяснено историческими корнями русского искусства и эстетики. В советской эстетике центральное место занимает «образность» – понятие, которое должно быть альтернативным формализму. Образ находится вне языка и в этом смысле он принадлежит жизни, но одновременно он не является непосредственным воплощением реальности, он есть типизированная жизнь.

Соцреализм, декларативно противостоя нормам и проповедуя открытость меняющейся действительности, на самом деле разрабатывал свой собственный «канон», свою систему художественных форм, свою условность. Функция художественной условности заключается в образовании интервала значений, позволяющих ощутить семантическую прибавку в произведении искусства по отношению к внехудожественной реальности. Художественная условность соцреализма осуществляла смысловой сдвиг, который должен оформить превращение утопии в постутопию. В соцреализме образуется свое автономное поле, в котором действует собственная традиция, постепенно обретающая статус академизма. Идеальное произведение соцреализма с точки зрения поэтики должно было быть «никаким», но в то же время – «высокохудожественным». В сталинском академизме форма должна быть эстетически нейтральной, но технологически правильно сделанной. Исторически академизм, перерождающийся в Салон, характеризуется своей трактовкой художественной условности. Салонное искусство предполагает максимальную отгороженность от внутреннего мира человека. Оно меньше, чем любой другой тип искусства, требует экзистенциальной веры в свою художественную реальность. Зато оно необходимо для сопровождения человека в его социально-ролевых проявлениях, особенно в отношении престижа или статуса. Салонное искусство ни в коем случае не должно проблематизировать существование человека в социуме, вносить смятение в привычную систему ценностей, наоборот, оно усиливает механизмы приспособления,

конформизм, повышает уровень психологического комфорта. Для обозначения специфики соцреалистической поэтики мы предложили термин **«комфортная условность»**. Язык советского искусства постепенно утрачивает способность к передаче информации, адекватной происходящим социокультурным процессам. Начинается тенденция на ритуальное замыкание искусства в некоем герметичном мире тем, образов, приемов. Тавтологичность ведет к автоматизации восприятия и стертости приемов, и наоборот.

Специфика советской культуры заключается в первую очередь в том, что механизмы поддержания общности базируются не столько на стратегиях репрезентации, сколько на укреплении коммуникации. Как показали представители Франкфуртской школы, а затем и Х. Арендт, тоталитарные режимы обязаны своей властью средствам массовой информации. В условиях маломощности СМИ в России того времени медиальная нагрузка легла на искусство. Поэтому классического выражения модель советского искусства достигает в тот момент, когда оно становится частью общего **медиального проекта**, медиумом другой реальности. Автор перестает быть создателем оригинальных текстов, а превращается в рассказчика историй, уже бытовавших в виде партийных преданий. Медиальному дискурсу безразлично, в какой форме будет передаваться послание. Оригинальность соцреалистической поэтики заключалась в том, что произведение искусства должно было существовать одновременно в двух взаимоисключающих модусах: в качестве рукотворного уникального предмета, отграниченного от действительности эстетической рамкой, и в качестве предмета массового тиражирования. Разница между картиной «маслом» и репродукцией постепенно стиралась.

Эстетика соцреализма, прилагая усилия по сокрытию приема, предрасположена к идеальному продвижению послания власти. Фотография и кинематограф по своей природе лучше всего приспособлены для медиального проекта. Но с позиции соцреалистического дискурса, в котором любая предметность десемантизируется, фотография не может оставаться сама собой, так как в ее природе обнаруживаются ряд дефектов. С точки зрения соцреализма, это отсутствие ауры уникальности. Фотография должна была выглядеть как живопись, а живопись – имитировать фотохронику. В кино также происходят процессы, подчеркивающие его медиальное назначение: ретушируются основы киноязыка, прежде всего монтаж, определяющий закономерности соединения кадров. Монтаж – это разрывы в реальности, они нарушают принцип целостности и связности. По законам соцреалистического дискурса происходит актуализация противоположных сторон, не снимаемая в синтезе: художественная условность одновременно подчеркивает выделенность искусства из жизни (кулисы, рампа), и скрывается ради достижения эффекта абсолютной похожести искусства на жизнь. В действительности реальность художественного произведения и окружающая среда становятся все более разными, и на их границе возникает своеобразный эффект преломления. Соцреалистическая художественная условность делает незаметной эту разницу. Глаз советского человека обычно не регистрирует искусство как специфический феномен. Все поле его восприятия заполняется тавтологичным, однообразным, визуально неразличимым искусством – частью окружающей среды, эстетическим фоном. Благодаря такому восприятию, идеологическое послание массам не воспринимается ими как послание власти. Автором послания оказывается вся социалистическая действительность.

Нами определен основной элемент поэтики соцреализма, благодаря которому обретается нужное соотношение соцреалистической образности и медиальной функциональности. Опираясь на исследования информационного процесса М. Макклюзном, мы обнаружили, что по отношению к структурам общности и смыслообразования вербальность и визуальность функционируют совершенно различным образом. Вербальное позволяет испытать эффект общности в момент речи и слушания как на ментальном, так и на телесно-духовном уровне. Визуальность же оказывает на коммуникацию прямо противоположное, то есть разделяющее влияние. Вербализация визуального стала стратегией в 1930–1950-е годы, она решила задачу

подавления индивидуализации и построения общности. На примере кинематографа показано, как визуальные эффекты работают против визуальности в пользу господства слова.

Слово также подверглось трансформации. Утверждение **авторитарного слова** продуцировалось процессом вытеснения полифонизма монологизмом, распространением нейтрального стиля. Суть этих процессов сводится к игнорированию иной позиции, выраженной в чужой речи. Опираясь на разработки М. Бахтина и М. Голубкова, выделяем следующие признаки авторитарного стиля: авторитарное слово не изображается, оно только передается, не допускает никакой игры и рефлексии, разрушает самостоятельность стилевых зон персонажей, входит в наше сознание компактной и неразделимой массой, его нужно или целиком утвердить, или целиком отвергнуть. Авторитарное слово в пределе покидает границы художественности, стремясь слиться с риторическим словом.

Художественность послереволюционного периода имела многовекторный характер, но общим было тяготение к такой поэтике, которая позволяла выразить разнообразие субъективностей, «чужих» точек зрения, «чужих слов». В дальнейшем происходит постепенное вытеснение таких типов повествования, утверждается общее стремление к прямому и однозначному выражению авторской позиции. Этими процессами захвачена вся сфера выразительности: перспектива, монтажная система, образ автора и т.д. Эффект объективности достигается за счет нейтрализации поэтики.

Общий смысл эволюции поэтики может быть понят как **переход от одного типа художественности к другому**. Отношения между искусством и жизнью строятся как взаимоподобные, что не позволяет проблематизировать границу между ними в категории «художественность». Отсутствие метахудожественного уровня в соцреализме, то есть философской эстетики, также не позволяет теоретизировать формально-содержательные основания искусства в их единстве, а выставляет как критерий только абстрактно понятое содержание. С любых известных теоретических эстетических позиций соцреализм оказывается искусством, лишенным художественности. Этот теоретический парадокс разрешим при сопоставлении различных художественных парадигм по их возможностям смыслопорождения. В соцреализме источником новых смыслов мыслится «жизнь в революционном развитии», то есть коллизии переходности от прошлого к будущему, приметы будущего в настоящем. Но будущее как источник новизны с какого-то момента перестает быть действительно открытой системой, сферой поиска и эксперимента, как в модернизме, замыкается на идеологической версии настоящего, что приводит к сокращению удельного веса новизны, тавтологии, общим местам и в целом – к стагнации всей художественно-коммуникативной системы. Поэтому соцреализму требуется внешняя по отношению к художественному сознанию инстанция – критика, администрирование, цензура, указывающие на смыслы, которые нужно оформить.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что соцреалистическая художественность искала свою специфику на путях преодоления художественности как таковой. Это звучит абсурдно, но по законам соцреалистического дискурса именно абсурд становится конструирующим началом системы. Отказ от художественности необходимо трактовать в контексте культурных трансформаций XX в., когда складываются типы искусства, законы смыслообразования которых строятся на проблематизации границ между искусством и неискусством. В советском искусстве этот процесс развивался в другом, по отношению к западному, направлении: конструировалось квази-произведение, которое якобы вбирало в себя все характерные черты искусства вообще. Решить проблему выбора определения советской художественности поможет отсылка к сути тоталитарного антропологического проекта. Внутренняя задача неклассической культуры Запада заключалась в приведении продуктов и результатов модернизации в соответствие с духовным наследием человечества. Новой социальности должна была соответствовать адекватная ей новая духовность. Тоталитарная модель, наоборот,

насильственно отождествляет предельно редуцированное прошлое мировой и отечественной культуры с советским настоящим, универсальным становится только свой региональный опыт (советской страны). Главное следствие – образование разрыва между вызовами социальности и их духовно-содержательным осмыслением. Соцреализм призван был заполнить или прикрыть этот разрыв. Новизна, открытость и негарантированность бытия пугает «нового человека», и вместо зеркала он ставит между собой и действительностью картину мира вчерашнего дня в образе дня «завтрашнего». Советское искусство – беспрецедентная попытка остановить неудержимый бег времени, затормозить историю. «Искусство вообще» и должно было создать видимость этого конца. В дискурсе соцреализма противоречие разрешается либо ликвидацией обеих противоположностей, либо моделированием ситуации невозможности выбора между ними. На практике доминирует игнорирование различий, стратегия уклонения от специфических признаков любой художественной системы, имеющая целью устранить саму процедуру эстетически ответственного выбора. На примере истории проекта гостиницы «Москва», на котором Сталин поставил свою подпись между двумя разными вариантами, и оба они легли в основу построенного здания, показан универсальный способ конструирования **квазипроизведения искусства**. Соцреализм – воплощение подписи власти под всеми возможными альтернативами. Интенцией дискурса было создание тотального произведения искусства, эклектичного по своей внутривидеоструктурной структуре, в котором «художественность» трансформировалась в «советскость».

В **Заключении** подводятся итоги исследования, формулируется ряд выводов концептуального характера, содержащих элементы новизны и выносимых на защиту.

Основные положения исследования, определяющие его научную новизну и выносимые на защиту.

1. Впервые в отечественной философии искусства дан системный анализ советского искусства, в основу которого положено осмысление связи между советским образом жизни и художественным процессом. С помощью категорий «дискурс», «новый человек», «идеальный тип автора», «коммунальность», «образность», «иллюзия», «символическое», «воображаемое» и других, показано преломление социокультурных факторов на уровне внутривидеоструктурных связей в соцреализме.
2. С помощью дискурсивного анализа выявлены законы смыслопорождения соцреалистической художественной системы, табуизированные для анализа в период ее господства. Сформулированы основные функции соцреалистического социокультурного и художественного дискурса: сокрытия подвижного смыслового ядра ускользающей от прямой репрезентации тоталитарной власти; обоснования набора взаимоисключающих требований, предъявляемых к эталонному произведению искусства. Фиксируя немыслимость, гетерогенность, «невозможность» осуществления принципов соцреалистической доктрины, было обнаружено, что ментальное, психологическое и эстетическое насилие становится способом снятия дистанции между оппозициями возможного/невозможного, плана/осуществления, документа/вымысла, жизни/искусства, созидания/разрушения.
3. Выявленные в соцреалистическом дискурсе механизмы идеологической перекодировки значений, произвольность семантики, запрет на аналитическое самописание обнаруживают скрытую прагматическую природу власти. Отказ от философско-эстетической рефлексии вписан в характерную для тоталитарных систем логику «отказа от метафизики», ликвидации Другого, игнорирования различий. В результате вся система искусства создается как лишенная самоорганизации, так и смысловой автономии.
4. Определены устанавливаемые соцреалистическим дискурсом институциональные границы понятия «искусство»: игнорирование автономности художественного культурного поля; тавтологическое «снятие» различий автономного и гетерономного

- полей. Тотальность как цель культуры этого типа достигается не на пути расширения границ искусства, но на пути его негативного опустошения.
5. Впервые системно показаны объяснительные возможности концепта «тоталитаризм» для прояснения репрезентативных особенностей соцреализма. Тоталитаризм являлся историческим вариантом общемирового процесса модернизации, что позволяет доказать глубинные совпадения модернистско-авангардной парадигмы с соцреалистической. На уровне искусства основная интенция тоталитаризма проявилась в его основном предназначении: достижении состояния мобилизационной солидарности («народности»); найдены культурно-художественные эквиваленты террора, в природе которого – игнорирование любых законов и спецификаций. Именно в природе террора находится вызов чувству реальности, что обнаруживается на смысловом и формально-стилистическом уровне текстов соцреализма.
 6. Существенно пересмотрена роль идеологии в конструировании художественного процесса. Идеология в условиях советского общества выполняла функции «репрезентативной культуры», стремясь слиться с повседневностью. Идеология удовлетворяла потребность общества в социальном воображаемом, в ситуации нехватки естественных ориентиров, присущих традиционному обществу, она формировала новую идентичность. Искусство использовало в качестве своего строительного материала неосознаваемые идеологические фантазмы, опираясь на готовность новых людей принять их в качестве необходимых ориентиров.
 7. Впервые последовательно проведен культурно-антропологический анализ советского искусства, продуктивные возможности которого следуют из фундаментального антропологического эксперимента тоталитарной культуры, поставившего проект «нового человека» в центр искусства. Обнаружены схождения между идеологическими антропологическими представлениями и реальными трансформациями типов личности. Общее поле значений было сформулировано в концепте «негативная антропология», суть которой в расслаивании мира на сверхсубъекта, присвоившего себе полномочия трансцендентального, и бессубъектного «человека без свойств». Глубинный конфликт соцреализма, понятый сквозь призму «негативной антропологии», касается трансцендентного, которое трактуется как посюстороннее, видимое, присваиваемое и расходуемое. Выявлено экзистенциальное основание принципа соцреализма – «показа жизни в революционном развитии», заключающееся в потере идентичности или вынужденном отказе от нее, забвении прошлого, процедурах сознательной «перековки».
 8. Найдена основа пересечения социологического типа массового советского человека и воображаемого идеологического образа – коммунальная общность с присущими ей ритуальностью, ценностными ориентациями, речевыми практиками и зрением. Коммунальный субъект сформировался в результате коллективизации всех культурных форм и способов жизни. Коммунальность трактуется как наиболее устойчивая форма советской повседневности, порождавшая многочисленные варианты конформизма, игнорирование дистанций, снижение уровня рефлексивности, запуск процедур идентификации с социальным Воображаемым. Доказано, что в основе соцреализма лежит трансляция свойств коммунального субъекта.
 9. Описана система художественной коммуникации соцреализма во всех ее звеньях от адресатов до авторов. Проанализированы социокультурные и эстетические условия формирования новых агентов художественного процесса. Исходя из установки советского дискурса на действенность искусства, разработаны типы адресатов, показано активное влияние реципиентов на эстетику и поэтику произведений искусства. Анализ социологических аспектов потребления показал высокий уровень совпадения эстетических ожиданий адресата и сформулированных властью принципов соцреализма.

10. Впервые предложена концептуальная проработка проблемы автора в соцреализме в контексте общемирового кризиса фигуры автора в искусстве и эстетике XX в. Соцреалистическая концепция автора претендует на преодоление дистанцированной (внеаходимой) от масс и власти автономности художника. Ценностное совпадение автора, героя и адресата, приводящее к исчезновению разницы конструктивных позиций (диалоговых отношений), свидетельствует о замене эстетического события ритуальным. Принципиально новый характер приобретает ответственность автора: из сферы художественной онтологии она переводится в сферу жизненного поведения.
11. Разработана модель «идеального типа автора соцреализма», в основу которой положено теоретико-методологическое допущение идеального случая совпадения соцреалистического дискурса и художественного сознания автора. Главной чертой такого автора оказывается насущная потребность во внешнем ориентире: задании, заказе, руководстве. Проекция оригинальной субъективности не становится результатом его творчества. Теряя субъективность, автор утрачивает способность к художественной рефлексии, интерес к форме, языку, интертекстуальной игре. Его художественная активность направлена на имитацию внешних черт объекта, бессознательное цитирование и компилирование.
12. Доказано, что соцреализм мог существовать в модусе художественных произведений только как искусство компромисса. Будучи дискурсом «невозможного», соцреализм не может работать таким же образом, как художественная традиция. Представлена типология авторских стратегий приобщения к соцреализму, благодаря которым искусство советского времени обрело не фиктивно-идеологическое, а действительно эстетическое единство. Выявлен тип художественного сознания, наиболее соответствующий поэтике художественного компромисса. Проанализирована художественная логика эстетического конформизма на уровне смысловых смещений и формально-стилистических трансформаций художественных текстов.
13. Впервые соцреализм последовательно вписан в контекст художественных тенденций как отечественной, так и мировой культуры периода так называемой консервативной реакции 1930-х – начала 1950-х годов. Антизападный характер российской модернизации представал в дискурсе через противопоставление модернистскому дегуманизирующему искусству. Реставрация домодернистской картины мира была попыткой игнорирования травматических проблем и трудностей модернизации. Она была облачена в форму обращения к «вечным ценностям народной культуры»: классике и фольклору. Художественное наследие трансформировано прагматикой власти таким образом, чтобы противоречие между старым и новым, прошлым и настоящим, традицией и новаторством воспринималось бы как полностью преодоленное. Время в соцреалистической концепции художественного развития течет в обратном направлении, в результате исторические стили трактуются лишь как полуфабрикат соцреализма, его подготовительный этап. Подробно рассмотрены внутренние основания единства культа классиков, эстетики неоклассицизма, поворота в сторону академизма. В рамках реставрационного проекта обосновывается новая художественность как итоговый синтез, несущий в себе признаки искусства вне стилевой определенности.
14. На основе деконструкции концепта «реалистичность» обнаружены истоки заказа на соцреализм со стороны власти, творческой интеллигенции и массового адресата. Система реалистических приемов решила максимальное количество задач: создание иллюзии связанной реальности, в которой произошло снятие всех форм отчуждения; мимезис будущего, скрывающий неизбежность художественной деформации действительности; установление тавтологического сходства между художественной и идеологической реальностями. В эстетике соцреализма выявлена ведущая роль концепта «образности», содержательно обнаруживаемая в доминанте визуализации, принципе наглядности, нарастании приемов иллюзионизма. Достоверность и

убедительность художественной реальности поддерживается низким гносеологическим статусом очевидного и высоким – абсурдного.

15. Открыты малоизученные аспекты соцреалистической образности в контексте визуализации культуры XX в.. В ситуации нарушения основного принципа демократии («обобщенной непредставимости») происходит подмена Символического порядка Воображаемым, что на уровне искусства выражается в подмене трансцендентного. Духовно-смысловая глубина и бесконечность заменяется конечными и тяготеющими к плоскости вещественными проекциями: макетом, муляжом. Соцреализм в пределе выполняет функции декорации и фасада советского образа жизни, выставки его достижений, витрины для западного наблюдателя, способа художественного оформления проективных усилий власти.
16. В исследовании поэтики соцреализма существенно расширена трактовка содержания процесса «борьба с формализмом». Преодоление формы, имеющее целью достижение тотальной целостности, нерасчленимой на элементы, прочитано как отказ от художественной рефлексии. Процедуры сокрытия художественной условности есть проявление стратегии эстетической маскировки первичного овладения действительностью различными механизмами контроля и управления.

Определена специфика соцреалистического произведения искусства как квазихудожественного, так как содержательно-смысловые и формально-стилистические границы советской художественности выстраиваются на путях преодоления художественности как таковой.

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях:

Реферируемые издания

1. «Два капитана» тридцать лет спустя // Известия Уральского госуниверситета. Серия «Гуманитарные науки». Вып. 6, № 28. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2003. – 0, 5 п.л.
2. Культурно-антропологический подход к анализу советского искусства // Известия Уральского госуниверситета, серия «Проблемы образования, науки и культуры». Вып. 15, № 29. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2003. – 1 п.л.

Монографии

1. La culture de la Russie-Systeme de valeurs et mentalites // La Russie. Des idees et des Hommes. Edition CRDP de Lorraine. 1999. – 18/10 п.л. – в соавторстве.
2. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного университета, 2005. – 20 п.л.

Статьи и тезисы:

1. Изменения художественной формы в соцреализме // Жанр, метод, стиль в литературе. Тез. науч. конф. Свердловск: Изд-во Уральского педагогического ин-та, 1989. – 0, 1 п.л.
2. Художественный метод соцреализма в контексте форм превращенного сознания // Проблема отчуждения в современной теории культуры, этике и эстетике. Свердловск: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1990. – 0,5 / 0,25 п.л.
3. Das Verhaeltnis zur Gegenwart in der posttotalitaeren Gesellschaft // Jahrbuch fuer systematische Philosophie, 92. Leipzig: Lit Verlag, 1993. – 0, 4 п.л.
4. Методологическое значение концепции «автор-герой» для исследования искусства 20 века // Третьи Саранские международные Бахтинские чтения. Ч.2. Саранск: Изд-во Мордовского университета, 1995. – 0, 2 п.л..
5. Что такое советская культура? // Матер. Всероссийского семинара молодых ученых «Дефиниции культуры». Томск: Изд-во Томского университета, 1996. – 0, 2 п.л.
6. Два пути творчества в культуре // Матер. Всероссийской научн.-практ. конф. «Творчество и культура». Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1997. – 0,2 п.л.

7. Соцреализм как классика неклассической культуры // Социемы.1997. Вып.6. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1997.– 0,4 п.л.
8. Сокрытие художественной условности в социалистическом реализме // Матер. Междунар. летней филолог. школы «Русская литература первой трети 20 века в контексте мировой культуры». Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1998. – 0,3 п.л.
9. Конфликт конвенционального и неконвенционального в русской культуре // Матер. науч.-практ. конф. «Российская культура на рубеже пространств и времен». Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного университета, 1998. – 0,25 п.л.
10. Девочка глазами мальчика в советской детской литературе // Русская женщина – 1. Женщина глазами мужчины. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1999. – 0, 3 п.л.
11. Постклассическая эстетика в поисках пути интерпретации художественной манеры советского искусства // Кризис и перспективы развития культуры на рубеже тысячелетий. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1999. – 0,5 п.л.
12. Как закалялась мать // Русская женщина – 2. Мужчина глазами женщины. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1999. – 0, 4 п.л.
13. Русское и советское в художественной культуре 20 века // Матер. науч.-практ. конф. «Экономическая, правовая и духовная культура России на рубеже тысячелетия». Т.3. Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного ун-та, 1999. – 0,25 п.л.
14. Диктат среднего вкуса и «искусства второго сорта» как предмет исследования и преподавания // Тез. науч.-практ. конф. «Ценности и социальные технологии демократического общества XXI века как цель высшего гуманитарного образования». Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного университета, 2000. – 0, 2 п.л.
15. Совженщина: новая антропология // Русская женщина – 3. От кухарки до музыки: женщина в культуре. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2000. – 0, 4 п.л.
16. Утопия и обмен – 2 // Сб. матер. науч.-практ. семинара «Арт-рынок Екатеринбурга: стихия и управление». Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного университета, 2001. – 0, 5 п.л.
17. Идеи М. М. Бахтина в контексте советской художественности // Матер. науч. конф. «Памяти М. М. Бахтина». Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2001. – 0, 2 п.л.
18. Примиренческий гуманизм, или Память вместо совести и вкуса // Тез. IV ежегодной науч.-практ. конф. «Проблема нового гуманизма в мировом и российском контекстах», Т. 2. Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного университета, 2001. – 0,2 п.л.
19. Трансформация авторского сознания в XX веке: советский художник // Тез. междунар. науч. конф. «Толерантность в контексте многоукладности российской культуры». Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2001. – 0, 2 п.л.
20. Тоталитарный и постмодернистский проекты глобализации // Тез. докл. V ежегодной науч.-практ. конф. «Глобализация: реальность, противоречия, перспективы», Т. 1. Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного университета, 2002. – 0, 2 п.л.
21. Свобода в потреблении: советский и постсоветский варианты // Матер. междунар. науч.-практ. конф. «Коллизии свободы в постиндустриальном обществе». Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного университета, 2003. – 0, 2 п.л.
22. Социокультурные основания и духовные парадигмы художественной культуры XX века. // Сб. реф. избр. работ. Конкурс грантов 2003 года «Фундаментальные исследования в области гуманитарных наук». Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2003 г. – 0, 3 п.л. (в соавт).
23. Советское искусство в контексте процессов массовизации культуры в XX веке // Матер. региональной науч.-практ. конф. «Культура XX века». Екатеринбург: Уральская гос. консерватория, 2003. – 0, 5 п.л.
24. Повесть о первой любви, или превращение дикой собаки Динго в собаку Павлова // Мальчики и девочки: реалии социализации. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2004. – 0,5 п.л.

25. П.П. Бажов и социалистический реализм // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире. Матер. межвузовской науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения. 28 – 29 января 2004 года. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2004. – 0,8 п.л.
26. Идеологическое искусство или художественная идеология: онтологизация идеологии в художественных практиках XX века. // Онтология искусства. Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного университета, 2005. – 1 п.л.
27. Искусство соцреализма: методологические трудности и проблемы реинтерпретации. // К 40-летию философского факультета: Труды преподавателей кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2005. – 1 п.л.
28. Советская художественность: исторические границы, дискурс, практика. // Фундаментальные исследования в области гуманитарных наук: Конкурс грантов 2002 года. Сб. реф. избр. работ. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2005. – 0,2 п.л.
29. Отношения искусства и действительности в соцреализме // Дергачевские чтения: «Русская литература: национальное развитие и региональные особенности»: Матер. науч. конф. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2005. – 0,5 п.л.
30. Девяностые годы в контексте цикличности российской истории // Матер. междунар. науч.-практ. конф. «Между прошлым и будущим: социальные отношения, ценности, институты в изменяющейся России». Т.1. Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного университета, 2005. – 0,3 п.л.