

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА (КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ)

Научная статья

УДК 008:1–027.21, 008(091)

DOI: 10.20323/2499_9679_2024_1_36_206

EDN: GVIOXE

Сквозь железный занавес: зарубежное искусство в советской России

Николай Андреевич Хренов

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств сектора зрелищно-развлекательной культуры, Государственный институт искусствознания. 125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5

nihrenov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

Аннотация. На интерпретацию текстов одной культуры накладывает печать диалог как между культурами, так и идеологическими системами. Поэтому культурологический аспект интерпретации художественных текстов, созданных в одной культуре, но функционирующих в другой, невозможно не учитывать. Процесс понимания одной культурой других культур происходит с помощью специфических для этой культуры языков, кодов, прасимволов и складывающихся на протяжении столетий традиций и типов ментальности. Понимание текстов одной культуры предполагает интерпретацию смыслов других культур.

Проблема взаимопонимания между культурами превращается в проблему рецепции, ставшей особенно актуальной в гуманитарных науках с середины XX века. Но эта рецепция происходит на разных уровнях. Во-первых, на уровне художественных элит, то есть самих творцов, подхватывающих новые веяния в искусстве и тиражирующих их в разных культурах. На этом уровне в художественной культуре возникает эффект моды. Художник, представляющий какую-то одну культуру и оказывающийся в центре внимания, способен, независимо от уникальности культуры, которую он представляет, определять общие художественные ориентиры времени. Так, в XX веке случилось, например, с такими художниками, как Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, К. Станиславский, В. Мейерхольд, Д. Вертов, А. Тарковский, Ф. Феллини, М. Антониони и т. д. Во-вторых, на уровне художественной критики, способной расшифровывать интуитивные прозрения и открытия художников и превращать их в доступные для понимания образы и идеи, снабжая их в некоторых случаях выверенными идеологическими установками и оценками, как это часто случалось в советской России. В-третьих, нельзя не учитывать противостояние разных политических и идеологических систем, под знаком которого разворачивались контакты между советским и зарубежным искусством. В данной статье мы обсудим вопрос о трудностях проникновения на наш экран итальянских неореалистических фильмов, а также произведений западного искусства, оказавшихся под воздействием якобы неприемлемой для мировоззрения советского человека философии экзистенциализма. В-четвертых, невозможно не учитывать рецепцию текстов, осуществляющуюся помимо художественных элит и существующих в художественной критике группировок. Это рецепция простого зрителя, читателя, посетителя музеев и выставок, концертных залов, в общем, массовой публики, которая в XX веке, увеличиваясь количественно, все больше утверждает свою самостоятельность, а подчас и независимость по отношению как к художественной элите, так и к художественной критике. Можно даже утверждать, что параллельно истории искусства разворачивается история его рецепции или историческая рецепция искусства.

Ключевые слова: итальянское неореалистическое кино; кампания против космополитов; железный занавес; философия экзистенциализма; «Экономическо-философские рукописи 1844 года» К. Маркса; Гегель; Лукач; Хайдеггер; М. Хуциев; М. Ромм; А. Камю; Ж.-П. Сартр; М. Мамардашвили; М. Антониони; почвенничество в литературе; А. Солженицын; Фолкнер; Шукшин

Для цитирования: Хренов Н. А. Сквозь железный занавес: зарубежное искусство в советской России // Верхневолжский филологический вестник. 2024. № 1 (36). С. 206–219. http://dx.doi.org/10.20323/2499_9679_2024_1_36_206. <https://elibrary.ru/GVIOXE>

THEORY AND HISTORY OF CULTURE AND THE ARTS
(CULTUROLOGY, ART HISTORY)

Original article

Through the iron curtain: foreign art in soviet Russia

Nikolai A. Khrenov

Doctor of philosophical sciences, professor, chief researcher at the department of media and mass arts, the sector of entertainment culture, State institute for the arts studies. 125009, Moscow, Kozitsky lane, 5
nihrenov@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

Abstract. The interpretation of texts from one culture is influenced by dialog both between cultures and between ideological systems. Therefore, one cannot ignore the culturological aspect of interpreting artistic texts created in one culture but functioning in another. The process of understanding cultures by each other is based on culture-specific languages, codes, pra-symbols, and centuries-long traditions and types of mentality. The process of understanding cultures by each other is based on culture-specific languages, codes, proto-symbols, and centuries-long traditions and types of mentality. Understanding the texts of one culture presupposes interpreting the meanings of other cultures. The problem of mutual understanding between cultures turns into the problem of reception, which has become especially relevant in the mid-20th century humanities. This reception takes place at different levels. Firstly, at the level of artistic elites, i.e. creators themselves, who absorb new trends in the arts and replicate them in different cultures. At this level, the effect of fashion occurs in artistic culture. An artist who represents a single culture and ends up at the center of attention is able, regardless of the uniqueness of the culture they represent, to determine the general artistic guidelines of the time. This is what happened in the XX century, for example, to such artists as E. Hemingway, W. Faulkner, K. Stanislavsky, V. Meyerhold, D. Vertov, A. Tarkovsky, F. Fellini, M. Antonioni, etc. Secondly, at the level of art criticism, capable of decoding artists' intuitive insights and discoveries and transforming them into understandable images and ideas, supplying them in some cases with verified ideological attitudes and assessments, as often happened in Soviet Russia. Thirdly, one cannot ignore the confrontation between different political and ideological systems, which marked the development of contacts between Soviet and foreign art. In this article the author discusses how difficult it was for Italian neorealist films to penetrate our screen, as well as the works of Western art that were influenced by the philosophy of existentialism, which was supposedly unacceptable to the Soviet worldview. Finally, it is impossible not to take into account the reception of texts beyond the artistic elites and the existing groupings in art criticism. This is the reception of the ordinary viewer, reader, visitor to museums, exhibitions and concert halls, a member of the general public, who, in the XX century, more and more claims its autonomy and independence of both the artistic elite and art criticism. One could even argue that parallel to the history of the arts, there unfolds the history of the arts reception or the historical reception of the arts.

Key words: italian neorealist cinema; campaign against cosmopolitans; iron curtain; philosophy of existentialism; Economic and Philosophic Manuscripts of 1844 by K. Marx; Hegel; Lukacs; Heidegger; M. Khutsiev; M. Romm; A. Camus; J. P. Sartre; M. Mamardashvili; M. Antonioni; nationalist trend literature; A. Solzhenitsyn; Faulkner; Shukshin

For citation: Khrenov N. A. Through the iron curtain: foreign art in soviet Russia. *Verhnevolzhski philological bulletin*. 2024;(1):206–219. (In Russ.). http://dx.doi.org/10.20323/2499_9679_2024_1_36_206. <https://elibrary.ru/GVIOXE>

Введение

В данной статье продолжается обсуждение начатой в предыдущем номере нашего журнала проблематики функционирования художественной культуры советского времени, ее влияния на мировой художественный процесс, с одной стороны и воздействия на нее искусства, созданного в других культурах как западных, так и восточных. Искусство не может свободно развиваться в культурах, предпочитающих изоляцию. Шедевры возникают в точках соприкосновения разных культур. Особенностью взаимовлияния разных

культур в первой половине XX века является то, что опущенный между разными идеологическими системами «железный занавес» не был в этом смысле конструктивным и нередко выступал барьером для диалога между культурами и искусствами. Тем не менее, процесс взаимовлияния культур все же происходил.

Результаты исследования

Неореализм в итальянском кино и советский кинематограф: pro et contra

Контактам с культурой других стран навредила уже проанализированная нами в предыдущей публикации кампания борьбы с низкопоклонством перед Западом. Эти идеи получили выражение в знаменитом докладе А. А. Жданова, после которого началась травля А. Ахматовой и М. Зощенко. По выражению И. Эренбурга, о них писали даже более резко, чем о Черчиле. Они были исключены из Союза писателей. Идея расправы с космополитами, как уже было отмечено, принадлежала Сталину. Несомненно, она наносила взаимопониманию культур огромный вред. Новую культуру она ориентировала на изоляцию, лишив ее творческого импульса. Эта кампания имела продолжение в гонениях на космополитов в 1949 году. Она началась с театральной критики, но имела продолжение, в том числе, и в кино. Из всех этих жарких дискуссий по поводу того, что необходимо изолировать советское искусство от влияния Запада, останемся лишь на отношении власти к неореализму, имевшему значительный резонанс не только среди профессионалов, но и в публике. Рецепция неореалистических фильмов в нашем прокате в 50-е годы прошлого века – событие огромного культурного значения. Влияние неореализма на наше искусство бесспорно. Стоит ли говорить о том, как оно было созвучно тем идеям, которыми жили и советские люди. Прежде всего идеям солидарности и интернационализма, сочувствию простым людям. Тем не менее, показ неореалистических фильмов в нашем прокате был нежелательным, как и романов Э. Хемингуэя, Э. Ремарка, А. Камю и т. д. Тем не менее, фильмы в нашу страну все же проникали и в прокате показывались, а некоторые романы печатались.

Однако раз уж, несмотря на сопротивление власти, что-то все же проникало и в Россию, то следует хотя бы активизировать критику и внедрять читателю и зрителю соответствующие установки, чтобы он понимал содержание фильмов в соответствующем идеологии духе. Проблема заключалась в том, что в этот период параллельно творческому подъему в кино происходил еще и ренессанс отечественной кинокритики. Появилось целое поколение кинокритиков, публикации которых доносили до советского общества не только эстетические оценки, но и осмысление происходящего. Их читали, и они воздействова-

ли. Однако выносимые критиками оценки нередко с идеологическими установками расходились. С этой точки зрения ситуация была неудовлетворительной. Так, в Записке отдела культуры ЦК КПСС «О некоторых вопросах современного состояния литературной критики», датированной 1960 годом, было сказано: «Серьезное недовольство у читателей вызывает большое количество посредственных и тусклых произведений, которые публикуются в журналах и выходят большими тиражами в издательствах. Именно этим прежде всего объясняется происшедшее снижение подписки на некоторые литературно-художественные журналы («Новый мир», «Звезда») [Аппарат ЦК КПСС, 2005, с. 556]. В этой Записке мы видим и недовольство тем, что критики не находят необходимых аргументов для критики итальянского неореалистического кино. В ней говорится: «Не получили объективной и квалифицированной оценки и такие явления зарубежного искусства, как современный „неореализм“, влияние которого нередко сказывается в произведениях советских писателей и особенно работников киноискусства» [Аппарат ЦК КПСС, 2005, с. 329].

Итальянское неореалистическое кино и в самом деле показывалось на наших экранах на протяжении всех 50-х годов. Сегодня многие из них считаются классическими, а их создатели давно успели стать классиками. Но под обстрел идеологической критики попадали и они. Правда, уже хорошо, что некоторые из них все-таки в советском прокате шли. Мы, опираясь на справочные издания [Федоров, 2022, с. 279], можем эту картину воссоздать. Наш зритель видел фильмы Роберта Росселини («Рим открытый город» (1945), «Генерал Делла Ровере» (1959), Пьетро Джерми («Под небом Сицилии» (1948), «Дорога надежды» (1950), «Машинист» (1955), Витторио де Сика («Похитители велосипедов» (1948), Джузеппе де Сантиса («Рим в 11 часов» (1951), «Утраченные Грезы» («Дайте мужа Анне Дзакео» (1953), Лукино Висконти («Самая красивая» (1951), «Рокко и его братья» (1960), Ренато Каstellани («Два гроша надежды» (1951), Карло Лидзани («Повесть о бедных влюбленных» (1953), Федерико Феллини («Ночи Кабирии» (1957).

Многие представители литературы и кино оставили свидетельства о благотворном влиянии неореализма и на их собственное творчество, и вообще на советское искусство. Вот, например, признание М. Хуциева, посмотревшего фильм

«Похитители велосипедов». «Что такое „Похитители велосипедов“? – говорит он – Вот вам пример национальной картины. Мы все „рухнули“, когда она появилась на экране, я во всяком случае. Днем в Лосинке я зашел в кинотеатр, так как краем уха слышал, что есть такая картина. Из кинотеатра я вышел другим человеком. Это то, что способно встревожить умы. Вообще, когда у нас появился неореализм, мы, по сути, познакомились с итальянским народом, узнали его. И я с тех пор люблю его бесконечно. Вот это и есть настоящий национальный фильм» [Кинофестиваль «Белые столбы, 2014, с. 53]. А вот, например, какая положительная реакция на неореализм в мемуарах И. Эренбурга: «Итальянские фильмы перевернули кинематографию всего мира. Я познакомился с режиссерами, кроме де Сика, узнал Феллини, Висконти, де Сантиса, Антониони... Говорят, что неореализм победил правдивостью изображения, борьбой против театрализованной игры, краткостью и неожиданностью диалогов. Все это справедливо, но есть еще одно свойство – итальянские фильмы искренни; а искренность отнюдь не считается обязательной даже для весьма честных и весьма одаренных художников» [Эренбург, 1990, с. 138].

Мы остановимся лишь на одном факте, свидетельствующем о попытках власти если и не запретить явление прогрессивного зарубежного кино, то хотя бы снабдить конкретные произведения критическими интерпретациями. Рыцарем неореализма предстал и выдающийся кинорежиссер М. Ромм, что, разумеется, было замечено и, соответственно, прокомментировано. Особенно старались осудить М. Ромма за неореализм, а вместе с ним и всех, кто пропагандирует это кино, а заодно и все западное искусство и ему подражает. Выступая на конференции «Традиции и новаторство в искусстве», организованной Институтом истории искусств 27 ноября 1962 года (а она проходила в стенах ВТО) и называя такие фильмы, как «Машинист», «Похитители велосипедов», «Два гроша надежды», «Рим, 11 часов», М. Ромм признал, что именно он спровоцировал критику, направленную в его адрес за поддержку неореализма. «Я позволил себе три года назад заступить за итальянский неореализм, и до сих пор люди, которые настаивают на верности традициям, напоминают мне тот самый грех: как я смел заступить за итальянский неореализм» [Личный архив члена кинематографистов РФ В. И. Фомина...].

На встрече Н. Хрущева с деятелями искусства Н. Грибачев вообще утверждал, что М. Ромм, не жалея брюк, ползает на коленях перед итальянским неореализмом. Да и сам М. Ромм потом не будет скромничать, называя троицу все еще не успокоившихся со времен преследования «безродных космополитов» (В. Кочетова, Н. Грибачева и А. Софронова) «кампанией хулиганов». Конечно, это не могло не спровоцировать скандал. Поскольку к времени выступления М. Ромма в ВТО критики из журнала «Октябрь» немало потрудились, стараясь осудить неореализм, то М. Ромму снова к этой теме пришлось возвращаться. И, в частности, отреагировать на статью Б. Полевого, затронувшего эту тему, и снова повторить самую высокую свою оценку режиссерам – неореалистам. А об интересе к неореализму свидетельствовало множество публиковавшихся в это время посвященных кино Италии статей и книг отечественных киноведов, а также переведенных на русский язык и изданных в СССР зарубежных авторов и сценариев этих фильмов. В обобщающей статье о неореализме Б. Зингерман, например, справедливо отмечал, что итальянские фильмы выводили из мира принудительных и ложных абстракций. «Фашизм разлучил массы с обыденной, бытовой жизнью, принизил ее значение, ее оболгал, объявил не стоящей внимания. Погруженный в мир громогласной публичности, в мир лозунгов и деклараций, человек легко становился рупором враждебных ему идей; реальная действительность была от него отчуждена и объявлена вне закона. Всеевропейская заслуга неореалистов не в том только, что вместо парадной и официальной Италии они открыли всему миру – и самим себе – Италию разоренную и обездоленную. Они и другое открыли; конкретный мир, который, как теперь выяснилось, фашизму противопоставлен, с ним не согласуется, находится с ним в глухой и постоянной борьбе. Они точно очертили ту сферу жизни, которая фашизму враждебна и которая его отрицает – этой сферой оказалась вся обыденная народная жизнь. Вот откуда, между прочим, эта страсть неореалистов к документально запечатленной повседневности, к сугубо бытовому толкованию жизни. Неореалисты противопоставили фашизму мир не только жестко – обыденный, но и героический» [Зингерман, 1970, с. 8].

Казалось бы, то, о чем пишет Б. Зингерман, характерно только для Италии. Чем же тогда объяснить такую любовь к неореалистическим фильмам в России? А тем же самым – неприятным изображением имперского образа России, неадекватного жизни простых людей, расхождени-

ем между оптимистическим образом России как империи и драматизмом повседневной жизни обычных людей. Неореалисты показали, что такое эта обычная жизнь простых людей, и что именно в этом-то во многом и заключается подлинная история. Совершенно очевидно, что советское кино испытывало потребность в обновлении сюжетов, в их интерпретации как и в языке, на котором эти сюжеты излагались. Всему этому учили итальянские фильмы, режиссеры которых, кстати сказать, нередко признавались, что они постигали кино с помощью советских фильмов. Но как бы там не было, образец нового кино, расстающегося с тоталитарной идеологией, в Россию пришел из Италии. Так начиналась «новая волна» в кино советского времени, а это и есть все кино оттепели. Пропагандистом неореализма в советской России оказался М. Ромм. Несмотря на его заслуги перед советским официальным кино, ведь это он сделал классические фильмы о Ленине, он оказался в возникших бурных спорах в эпицентре невероятного возбуждения. «В условиях буржуазной действительности кинематограф нигде и никогда нечего подобного не создавал – во всяком случае, в таком мощном кулаке, в таком мощном единстве. – говорил М. Ромм, – Против итальянского неореализма были мобилизованы все силы, цензура, подкуп, угрозы, саботаж проката, всевозможное насилие – все, чтобы разрушить, расколоть, раздавить эту группу художников итальянского неореализма. Вся мировая реакция ополчилась на него. А в это время у нас появилась только одна статья – к сожалению, статья Полевого, человека, которого я уважаю. В этой статье Полевой „приложил руку“ к итальянскому неореализму. Мне было стыдно читать эту статью, стыдно за нас. Это было шесть лет назад, мы не помогли этому течению, очень близкому к итальянской компартии. Многие из режиссеров которые были коммунистами. Неореализм душили, а мы его поругивали» [Личный архив члена Союза кинематографистов РФ В. И. Фомина].

Сказать-то Михаил Ильич сказал, но этим он спровоцировал еще более сильную бурю со стороны Н. Грибачева, В. Кочетова и А. Софронова. Они не унимались и написали письмо в ЦК КПСС, в котором возмущались высказываниями М. Ромма. Это имело продолжение. М. Ромму пришлось писать направленное секретарю ЦК КПСС Л. Ф. Ильичеву оправдательное письмо. В нем выдающийся режиссер не только повторил то, в чем был убежден, но даже признал некото-

рые в своих высказываниях ошибки частного характера. В целом же М. Ромм позволил себе делать серьезные критические обобщения о политике государства в области культуры. Он и в этом письме предстал борцом за истину. «Я говорил о той поистине трагической странице в истории нашей литературы и искусства, когда некоторые лица, занимавшие в литературных организациях руководящее положение, безжалостно расправлялась с писателями, критиками, работниками искусств (почти исключительно евреями) и делали это под видом борьбы с космополитизмом. „Безродным космополитам“ было предъявлено обвинение в том, что они представляют собою хорошо организованную, оформленную группу, ставящую себе целью свершать литературно-политические диверсии, охаивать советскую литературу и искусство, свращать молодежь с правильного пути и т. д. Все это оказалось выдуманным. Ныне партия реабилитировала „космополитов“, ибо они были честными советскими писателями и честными людьми» [Аппарат ЦК КПСС, 2005, с. 556]. Что же касается особой любви М. Ромма к неореализму, в чем его упрекал Н. Грибачев, то в этом оправдательном письме он эти упреки тоже прокомментировал. Называя своих учеников, которых он якобы учил неореализму (а среди них – Г. Чухрая, Г. Данелии, А. Тарковского, В. Шукшина и др.), он пишет: «Что же касается моей оценки итальянского неореализма и его влияния на часть наших молодых кадров (на определенном отрезке времени), то обо всем этом ясно сказано в стенограмме моего выступления. Ничего даже отдаленно похожего на „ползание на коленях“, на „протираание брюк“ там найти нельзя» [Аппарат ЦК КПСС, 2995, с. 562].

Ранняя рукопись К. Маркса как способ преодоления цензурных запретов

Однако дискуссии, связанные с нагнетанием критики западного искусства, проникающего в советскую Россию все активней и заметней, получили развитие в отношении экзистенциализма как в его философских, так в литературных и кинематографических формах. Конечно, для советских людей, как утверждали идеологи и пропагандисты, эта философия была неприемлема. Старшее поколение все это не понимало и не принимало. Кинематограф постоянно воспроизводил события прошедшей войны. Победители нуждаются в идеальном переживании величайшей трагедии с ее многочисленными жертвами.

Но уже возникали новые веяния. В 1960 году А. Твардовский принимает решение напечатать в журнале «Новый мир» роман А. Камю «Чума». Он обращается к Л. Арагону с просьбой написать к этой публикации предисловие. Но не тут-то было. Узнав об этом, идеологи из отдела культуры ЦК КПСС Д. Поликарпов и И. Черноуцан подготовили Записку о нецелесообразности издания романа. Она была направлена М. Суслову. В ней говорилось о Камю, стоящем на антикоммунистической позиции и сыгравшем в присуждении Б. Пастернаку Нобелевской премии значимую роль. В общем, доверия у нашей власти писатель не вызывал. А в Записке, между тем, говорилось следующее: «Написанный А. Камю в 1947 году роман „Чума” посвящен борьбе с чумой в некоем фантастическом городе Оране и принадлежит к числу лучших его произведений. Однако, хотя роман носит антифашистский характер и привлекает ярким изображением мужества и стойкости в борьбе с эпидемией чумы, в нем сказывается характерный для Камю отход от определенности моральных критериев, отрицание возможности познания истоков зла и победы над ним» [Аппарат ЦК КПСС, 2005, с. 403].

Вообще, влияние экзистенциализма на художественную культуру советского периода в нашей литературе отрефлектировано. Например, в философских дискуссиях. Ведь в ситуации оттепели возникли контакты отечественных философов с представляющими экзистенциализм зарубежными философами. Кроме того, начали вспоминать о том, что эта философия уже имела место и в самой России. Так что это уже вроде хотя и забытая, но все же и отечественная традиция. Пришлось заняться историей экзистенциализма, имевшего место на русской почве. Оказалось, что в России уже давно существовали философы, обсуждавшие идеи, близкие тем, что волновали западный мир между двумя мировыми войнами. Однако было бы неверным надеяться на то, что против влияния экзистенциализма в советской стране не будут созданы барьеры. Существовали три причины, которые делали эти барьеры малоэффективными. Во-первых, то, что идеи, характерные для этого философского направления, существовали в литературных формах. О связи идей, изложенных в форме литературных произведений, и философов – экзистенциалистов можно судить уже по творчеству Э. Хемингуэя. Идеи экзистенциализма тиражировались с помощью фильмов, романов, спектаклей и т. д. Подчас это делали философы, ко-

торые сами писали романы и пьесы и иногда даже сценарии для кино. Примером этого является Ж.-П. Сартр и тот же А. Камю. Но эти идеи тиражировались и зарубежными романистами, и режиссерами, не являющимися экзистенциалистами, но поддающимися под влияние этих идей (Бергман, Антониони, Феллини, Брессон и т. д.).

Поскольку названные авторы и их произведения оказывались в центре внимания, то противостоять проникновению философии этого рода не было никакой возможности. Тогда нужно было бы запрещать лучшие художественные произведения мирового искусства. Такие запреты приводили к падению престижа советского государства, а во второй половине XX века с этим еще считались. Во-вторых, отчасти распространению экзистенциалистских идей способствовала сама эта философия, не достигавшая, как это доказывал близкий к этим идеям советский философ М. Мамардашвили, окончательного оформления в формах академической философии. Она представляла способ философствования стихийного опыта сознания, непосредственных ощущений, распространяющихся в обществах определенных умонастроений [Мераб Константинович Мамардашвили, 2009, с. 323]. В силу этого, вопрос о труднодоступности постижения этой философии упрощается и облегчается. Он становится доступным, чем, собственно, деятели искусства и пользуются. Распространение и популярность экзистенциализма характерны как раз для периода оттепели. Пик популярности экзистенциализма приходится на 60–70-е годы. Конечно, некоторые концепты этой философии, вроде «экзистенции», «заброшенности», «раскрытости бытия», «отчуждения», «некоммуникабельности» для непосвященных не являются понятными и воспринимаются такими же символами, какими пользовались некогда в масонских ложах. Но это в эпоху оттепели начинает активно воздействовать и приобщать к своим интересам широкие массовые слои элитарное сознание лишь укрепляло.

И, наконец, в-третьих, экзистенциалистские идеи будили в советских людях, в особенности, конечно, в молодом поколении, те переживания, что явились результатом давления государства на всем протяжении советской эпохи. Можно сказать, что эти идеи стали выражением и настроений, и пережитого опыта советских людей. Они не были просто внешними, заимствованными из чужой культуры. Ведь сохранение имперской ментальности и отсутствия свободы

способствовали углублению в психологические нюансы переживаний. Так, Н. Мотрошилова пишет: «...Отечественные авторы и читатели, жившие в условиях социализма, изучая экзистенциалистов или работы о них, находили и в себе самих подобные ощущения, умонастроения, что склоняло к мысли об условности и неуниверсальности отнесения истоков экзистенциализма только к будущему обществу... Поэтому более верной казалась, так сказать, внеформационная констатация: настроения отчужденности, страха, отчаяния, одиночества характерны для немалого числа индивидов в условиях любых формаций – особенно в периоды крутых переломов, болезненных переходов от одних социальных порядков к другим» [Мераб Константинович Мамардашвили, 2009, с. 326].

Но, конечно, главное, чем притягивало искусство, опаленное экзистенциализмом, – это интерес к личности, необходимость понимания, в какой ситуации в XX веке оказывается личность. А этот вопрос был актуален как для Запада, так и для России. История с неприятием идей экзистенциализма, а вместе с ними и искусства, с этими идеями связанного, оказалась, как это ни покажется странным, в зависимости от изменяющихся отношений к К. Марксу, а это отношение, в свою очередь, зависело от нарастающего разочарования в социализме, ставшим основой возникновения политической конструкции, возведенной в формах империи византийского образца. С середины XX века аура социализма постепенно стала меркнуть. Но запреты на экзистенциализм по инерции продолжали срывать. Они существовали до тех пор, пока не была открыта неизвестная ранее и своевременно внимательно прочитанная рукопись Маркса «Экономическо-философские рукописи 1844 года». Поскольку она была ранней, юношеской работой, то она как бы и не принималась во внимание. Тем более, что сочинения раннего Маркса несут на себе печать влияния философии Гегеля. Получается, что высказанные в этой работе идеи Маркса вроде бы несамостоятельны. Тем не менее, раз Маркс изучал Гегеля и к его философии относился серьезно, то тем самым в какой-то степени Гегель продолжал быть авторитетом и для последователей Маркса, то есть идеологов социализма в России. Это имеет объяснение. Гегель продолжал быть авторитетом и для советских идеологов, ведь именно в его философии утверждается культ государства. Тем не менее,

по отношению к Гегелю они держались на дистанции.

За исключением Г. Лукача, работающего в 30-е годы в советской России, который возвращал марксизм к гегелевской философии, за что его большевистские ортодоксы прозвали ревизионистом. В 30-е годы Г. Лукач работал в советской России и печатал здесь свои работы по эстетике. Но с открытием ранней работы Маркса пришло время Г. Лукача, который, кстати, и способствовал публикации ранней работы К. Маркса. Чуть позже в России станут издавать систему эстетики Лукача в ее марксистском варианте [Лукач, 1985]. На протяжении всей своей жизни Лукач, как и его единомышленник М. Лифшиц, разрабатывал марксистскую эстетику и был убежден, что эту систему можно и нужно совершенствовать. Но в своем четырехтомном сочинении, посвященном эстетике, он, тем не менее, несмотря на убежденность советских эстетиков, не сомневающийся в том, существует она или нет, поскольку были уверены в ее существовании, утверждал, что такой эстетики еще не существует и что ее еще только предстоит создать.

В мысли Лукача было рациональное зерно. Он не случайно возвращал Маркса к Гегелю. Ведь у того было еще до Маркса замечательное открытие. Оно, как мы уже об этом выше сказали, было связано с обозначением нарастающего в истории процесса отчуждения, которое смог впервые осмыслить лишь Гегель. Являясь философом модерна, обожествляющего, как все философы-просветители, разум и общество, а Гегель к тому же еще в своей «Философии права» обожествил и государство, Гегель в то же время первым начал понимать, почему в этом обществе и государстве нарастает то, что будет известно как «отчуждение». Правда, свое открытие Гегель этим понятием не обозначал. Смысл отчуждения у него формулируется как опредмечивание. Смысл этого опредмечивания заключается в следующем. Являясь природным существом, человек еще является существом созидающим, творящим и производящим. Сохраняя связь с природой, он создает в процессе своей деятельности еще и вторую природу, то есть культуру, а она есть опредмечивание тех идей и образов, что являются в его сознании, и он их реализует в жизни. Когда это происходит, то эти идеи и образы приобретают независимое от человека существование. Создавая предметно-вещный мир, человек убежден, что он расширяет свои возможности и в соответствии с культом разума

вносит в мир порядок и гармонию. Человек преобразует и совершенствует мир. Отличная мысль.

Чего же в таком случае большевистские идеологи пугались? Сохраняя связь с природой, человек достигает большей свободы, чем он до этого имел. А дело в том, что, как доказывает Гегель, это опредмечивание приводит к отчуждению производимой человеком продукции от человека, считающего себя творцом, а, следовательно, центром мира. В конечном счете, это приводит к несвободе. Несвободе, ибо она приходит вместе с осознанием того, что в мире существуют силы, независимые по отношению к человеку и по отношению к нему враждебные. Оказывается, для понимания отчуждения никакая мистика не требуется. Все можно объяснить с помощью точных философских понятий. Устремляясь к свободе, расширяя поле своей деятельности, устремляясь к производству все большего количества материальных благ, человек на самом деле с помощью этих благ сам себя закабаляет, становится рабом материальных ценностей и производимых им товаров. Причем, не только материальных, но и духовных или имитирующих духовные. Короче говоря, культура предстает результатом процесса опредмечивания, что, например, проявляется в технологиях как формах «органопроекции» (П. Флоренский).

Прозрение человека наступает, когда этот процесс опредмечивания в возникающем новом, а именно, индустриальном обществе достигает крайней степени. А это и есть время Гегеля. По сути дела, Маркс по сравнению с Гегелем ничего нового не открывает. Он лишь разрабатывает гегелевскую идею опредмечивания, опираясь на анализ экономических процессов. Новое у Маркса – это лишь обозначение того, что Гегель называет опредмечиванием. Это опредмечивание Маркс называет «отчуждением». Негативный и разрушительный смысл этого отчуждения в первый раз был осознан Гегелем. Второй раз он предстал в форме марксистской философии и социологии. В третий раз он был осмыслен в границах неомарксизма или так называемой Франкфуртской философской школы, связанной с именами Т. Адорно, М. Хоркхаймера и т. д. Названные крупнейшие философы свидетельствуют о значимости Маркса как философа, с которым на Западе продолжают считаться. А вот в очередной раз феномен отчуждения был осмыслен в философии экзистенциализма, на которую большевистские идеологи ополчались

как на буржуазную философию, что давало повод цензуре в советской России отбраковывать лучшие произведения мирового искусства XX века, с которыми в России познакомились лишь с начала перестройки.

Опубликованная ранняя рукопись Маркса подорвала убежденность советских цензоров в том, что от этой философии и этого искусства советского человека необходимо спасать. Ведь характерная для экзистенциалистов концепция личности вытекала непосредственно из осмысленного Марксом процесса отчуждения. Тем более, что, как справедливо отмечал Н. Бердяев, Маркс открыл в капитализме процесс дегуманизации, «обобществления» или, как доказывал Гегель, отчуждения («Все в истории, в социальной жизни есть продукт активности человека, человека труда, человеческой борьбы. Но человек падает жертвой иллюзорного, обманного сознания, в силу которого результаты его собственной активности и труда представляются ему вещным, объективным миром, от которого он зависит» [Бердяев, 1990, с. 82]. Тем более, как полагал один из самых авторитетных философов XX века М. Хайдеггер, более глубокого осмысления отчуждения, чем это предложил Маркс, в философии не существует. Хайдеггер связывает отчуждение с уходящим своими корнями в то, что он называет «бездомностью новоевропейского человека». И вот данная им высокая оценка определения Марксом отчуждения. («Поскольку Маркс, осмысливая отчуждение, проникает в сущностное измерение истории, постольку марксистский взгляд на историю превосходит другие исторические теории») [Хайдеггер, 1993, с. 207].

Итак, в середине XX века мы имеем ситуацию, когда начало разочарования в Марксе неожиданно меняется, и интерес к Марксу в связи с открытием его ранней работы вновь вспыхивает. Следует отметить, что это событие и способствовало смягчению отношения в советской России к экзистенциализму, что проявилось в том, что зарубежное искусство, связанное с этой философией, начало активнее проникать и к нам. Но понятно, что это же событие способствовало также и тому ренессансу в эстетике как науке, который имел место в период оттепели. Так, в советской России возникли разные научные группы и коллективы, которые начали разрабатывать эстетическую проблематику. Эстетику ввели в виде учебной дисциплины в высшие учебные заведения. Проводилось множество конференций. По этой проблематике было напе-

чатано много книг и статей, в печати проведено много дискуссий. Казалось, что Россия возвращалась к тому, что было запрограммировано революцией, но не получило развития. Также казалось, что государство возвращает свою эстетическую ауру, подтверждая идею Гегеля о государстве как эстетическом феномене. После того, как стало ясно, что экзистенциализм марксизму не чужд, советские художники ощутили возможность ориентироваться и на эту философию, и на это искусство. Приверженцем объединения экзистенциализма и марксизма стал приезжавший в СССР и выступавший перед творческими коллегами в Москве Ж.-П. Сартр. В советской России будет переведена и издана написанная им в 1946 году работа «Экзистенциализм – это гуманизм». Да, собственно, и Н. Бердяев, близкий к экзистенциализму, писал о том, что в марксизме имеются элементы «настоящей экзистенциальной философии, обнаруживающей иллюзию и обман объективации, преодолевающий человеческой активностью мир объективированных вещей» [Бердяев, 1990, с. 82].

Оттепель как время реабилитации традиционных ценностей: А. Солженицын как апостол «российской Контрреформации»

История XX века имеет свои ритмы, оставляя позади и дискуссии о Э. Хемингуэе, и дискуссии о неореализме. Да и итальянское кино в 60-е годы очень резко изменялось. Появились новые проблемы, новые сюжеты и герои, которые уже выходили за пределы эстетики неореализма. Проблему человеческой солидарности сменили герои, находящиеся во власти одиночества и некоммуникабельности. Удивительно, что когда в России приступили к массивному изданию и переизданию Хемингуэя, его проза уже перестала пользоваться популярностью, как это было прежде. Но упадок интереса к конкретному писателю, еще недавно владевшему умами, не был упадком интереса к западному искусству. Б. Пастернак признается, например, в своем восхищении Хемингуэем, но при этом говорит, что предпочитает У. Фолкнера. А вот с Фолкнером связан новый поворот в читательских и зрительских интересах. Но только ли в этом дело. Так, Б. Сарнов пишет о том, что обаяние прозы Хемингуэя со временем тускнеет. А что же возникает в центре интереса? Именно Фолкнер. («Немалая роль тут принадлежит другому великому американцу, сравнительно недавно вошедшему в мою жизнь, – Фолкнеру» [Орлова, 1989, с. 91]. Имя

Фолкнера не вытесняет имя Хемингуэя, но затемняет, отодвигает в молодежную читательскую массу. А это уже признак крутого разворота в отечественном искусстве, разворота в сторону возникновения почвенничества, а значит, возвращения к традиционным ценностям, активизирующимся и выходящим в сознание как альтернатива утопической идеологии и вообще городской революции. Россия сбрасывает с себя одежды марксизма, а это будет способствовать распространению пассеизма и реабилитации традиции. Впрочем, они скоро будут уживаться. Но ведь, как показал К. Маннхейм, утопия имеет множество ликов. Хилястическая утопия во время революции вытесняла все остальные и сливалась с модернистской, то есть социалистической. Но это все утопии, обращенные в будущее. А есть утопии, обращенные в прошлое. Не футуристические, а пассеистические. Стало быть, здесь «золотой век» мыслится уже не впереди, а позади.

Вместе с активизацией почвенничества начинается возрождение и традиционных ценностей, и традиционного человека. Вместе с возвращением к почве начинается то, что можно было бы вслед за В. Цымбурским назвать русской Контрреформацией. Конечно, Фолкнер прочитывается в России с позиции почвы. Это совсем не означает, что мироощущение Фолкнера можно исчерпать почвенничеством. Права Р. Орлова, утверждающая следующее: «Вероятно, рано или поздно станет ясно, что великий писатель Фолкнер именно потому, что великий, не умещается ни в какое знамя, ни в какую хоругвь. В том числе, и в хоругвь нового почвенничества» [Орлова, 1989, с. 107]. Конечно, это так. Но все же, именно Фолкнер в России стал современником происходящего в советском искусстве возрождения почвенничества как продолжения национальной стихии. Феномен Фолкнера – выражение сдвига, происходящего, конечно, не только в искусстве советской эпохи, но и во всем мировом искусстве. С одной стороны, он – продолжатель модернизма, о чем свидетельствует его роман «Шум и ярость», воспринимающийся как образец глубокого усвоения поэтики Д. Джойса, а, с другой, он и в самом деле предстает почвенником и открывает в жизни американцев забытые и вытесненные модернистским поветрием пласты жизни.

Не случайно в своих глубоких статьях о Фолкнере П. Палиевский говорит, что в его творчестве происходит «новое открытие Амери-

ки». Он начал воссоздавать жизнь малой части американского юга, названного им Йокнапатофой. «Пока Хемингуэй, как Байрон XX века, – пишет П. Палиевский, – приковал внимание мира своими скитаниями, смелым участием в борьбе и точно переданным настроением целых поколений, Фолкнер, упрямый провинциал, сидел в своем штате Миссисипи и яростно не соглашался с „духом поколений“; писал о том, что должно бы их снова – из „потерянных“ – найти» [Палиевский, 1979, с. 288]. В философии после второй мировой войны идею возврата к традиционным ценностям выражает М. Хайдеггер, критикуя пороки технологизированного общества и поднимая на высокий пьедестал человека, сохраняющего связь с землей. Удивительно, что это происходит одновременно с возникновением отечественных писателей – деревенщиков. Но зачем обращаться к Хайдеггеру, который не только констатирует этот поворот к почве, а просто полагает, что только это и сыграет спасительную для человека роль.

В России этот поворот к середине 50-х осуществляется многими художниками. Но, пожалуй, главным из них все же предстает А. Солженицын, потому что, кроме того, что он – писатель и автор замечательного рассказа «Матренин двор», выражающего самую суть «деревенской» прозы, он еще оказался способным в своих многочисленных публицистических работах этот процесс отразить. Поэтому его и можно назвать не столько даже представляющим славянофильскую традицию, как его видит А. Янов [Хренов, 2018, с. 150], а именно лидером российской Контрреформации. О славянофильской традиции сам А. Солженицын был вынужден высказываться. На то, что в Америке его называют продолжателем именно этой традиции, да и вообще считают, что эта традиция в современной России возрождается, писатель реагировал так: «Ни одного живого «славянофила» сейчас в России не знаю» [Солженицын, 1995, с. 428]. Славянофилов, стало быть, нет, есть только «патриоты умирающей родины». Что же касается деревенской волны в литературе, то он как писатель утверждает, сам к ней не принадлежит, но дает ей высокую оценку. На вопрос о его отношении к писателям-деревенщикам, заданный ему во время беседы со студентами-славистами в Цюрихском университете в 1975 году, он называл многих писателей, выразивших настроения почвенничества. Он называл Б. Можая, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Солоухина, Е. Носова,

В. Астафьева, С. Залыгина, В. Тендрякова, Е. Дороша [Солженицын, 1995, с. 225]. Но начал он этот список с В. Шукшина.

Именно этих авторов А. Солженицын считает истинно национальными писателями, то есть теми, кто размышляет о поврежденных, погибших или еще еле сохраняющихся корнях русской жизни. «Я никогда не предлагал куда-то возвращаться, я только предлагаю идти вперед с открытыми глазами – говорит писатель, – а не с завязанными. Заржавевшим оружием пользуется тот, кто некритически повторяет установившиеся идеи XVIII–XIX и первой половины XX века» [Солженицын, 1995, с. 251]. Нет, все-таки зря писатель протестует против того, чтобы его называли интеллектуалом, а не писателем. Ведь он поднимает философскую тему и на этом философском уровне размышляет. Хотя он и не называет себя лидером Контрреформации, и очень бы удивился, если бы это от кого-то услышал и, может быть, даже бы возмутился, но фактически, высказываясь об эпохе Ренессанса, как и следующей за Ренессансом Реформации и затем Просвещения, он осуждает весь тот путь, которым прошла Европа в последние столетия. А путь этот можно обозначить как путь модернистский. Это модернизм, получивший выражение в философии Просвещения. Занимая критическую позицию по отношению к этой традиции, Солженицын как раз и предстает лидером Контрреформации. Остается только понять, светлой или темной ее стихии.

Но тут уж могут быть разные точки зрения в нашем расколовшемся обществе. А. Солженицын призывает к возрождению того, что было создано человечеством, еще сохраняющим связи с землей и не ушедшим полностью в виртуальные миры и к критике того, что стало следствием городской революции. Потому что в Европе эта революция стала очевидным фактом уже в эпоху Ренессанса и Реформации. Вот активизация этих самых традиционных ценностей как раз и означает эту самую Контрреформацию. Теперь пора глубже понять, что означают традиционные ценности, о которых в последние десятилетия так часто говорят. Остается понять, что это такое и что в это понятие хочется вложить. Иногда ведь вкладываем то, что им не соответствует. Раз с А. Солженицыным связывают русскую Контрреформацию, а что такое она, как не возвращение к традиционным ценностям. Вот этот вопрос, что такое традиционные ценности и почему у этому «заржавевшему оружию» стоит возвращаться,

преодолевая марксистскую, то есть модернистскую традицию, раз уж Солженицын к этому призывает, писатель переосмысливает выражение «заржавевшее оружие», применяя его к марксизму – ленинизму. Сам писатель даже возражает против выражения «возврат к традиционным ценностям».

Если так, если такой поворот имеет место, так, может быть, то, что в повести В. Чаянова изображалось как утопия, невозможная в той новой жизни, наконец-то, может стать или уже становится реальностью? В самом деле, ведь что, собственно, означает появление в России с середины 50-х годов целой группы так называемых писателей – деревенщиков. Это означает возвращение к тому исчезновению сельской Атлантиды во время вакханалии социальной утопии, которую так трагически воспринимал С. Есенин. Конечно деревенщики прочитывают зарубежных писателей иначе. Во-первых, у них и свои кумиры, и свои предпочтения. В. Астафьев, например, утверждает, что его замечательный роман «Царь-рыба» бессознательно сочинялся как единоборство с Хемингуэем, в особенности, с его повестью «Старик и море». Художников, ориентирующихся на эти новые ценности (но какие это новые ценности?), появилось много и в кино. Один только В. Шукшин тоже, кстати казать, ученик М. Ромма, вносит в советский кинематографический мейнстрим мощную струю. И уже не город иронизирует над шукшинскими чудачками и маргиналами, а они смеются над городскими жителями.

Герои Шукшина – это все двойники того же «усомнившегося Макара», который у Сталина спровоцировал такую злобу. Макар-то у А. Платонова сомневался в возможности реализации городской революции в виде большевистской идеологии. Он рассуждал с точки зрения утопии В. Чаянова. Писатель поднимал руку на то, что для вождя было сакральным – на возводимое им государство. Только вот у платоновского Макара свое понимание сакрального, как, впрочем, и у Солженицына. Сакральное у него – это и есть традиционное. В. Шукшин бьется не с этой политической утопией. К этому времени она уже оказалась на лопатках, успела угаснуть, а потому и начала активизироваться традиция, что существовала в сельских формах со средних веков. Только вот традиция-то возвращается уже не в утопических, а в трагических формах, как это происходит в фильме Шукшина «Калина красная». Что может сегодня предложить изуродо-

ванный носитель традиционных ценностей. А сами эти традиционные ценности, как их сегодня понимают, разве это не сновидения современного сытого городского жителя. Это ведь просто симулякр, уже почти не имеющий своего реального оригинала. «Калина красная» – это ведь тоже фильм о крестьянстве, хотя действие здесь сведено к герою – еще недавно отбывавшему очередной срок вору, рецидивисту. Но, рассказывая о нем, режиссер видит в истории его жизни судьбу загубленного целого слоя российского населения. «В этой горькой истории, – признается режиссер В. Шукшин, – меня интересует не то, что человек сбился с пути истинного, и не просто человек вообще. Меня интересует крестьянин. Крестьянин, утративший связь с землей, с трудом, с теми корнями, которыми держится жизнь. Как случилось, что человек, в жилах которого течет крестьянская кровь, кровь тружеников, человек со здоровой нравственной биологией, привитой ему крестьянской средой, вдруг вывихнулся, сломался?» [Фомин, 2009, с. 400].

Нет, фильм В. Шукшина – это не иллюстрация к теории Маркса. Скорее подтверждение мысли процитированного выше Шпенглера об отрыве человека от земли. Острая и современная интерпретация рассказанной в фильме истории переключается с воссозданием событий XVII века в романе Шукшина «Я пришел дать вам волю». И в задуманном режиссером, но неосуществленном фильме «Степан Разин». Именно в романе остро поставлен вопрос о настоящем виновнике сломанных судеб и униженных людей. Именно Разин в романе прозревает и осознает подлинного виновника перманентных российских бед – прошлых и настоящих. Дело тут даже не в отдельных виновниках – боярах или вождях, дело в системе, в государстве. Та «темная сила», по словам автора, что «возросла» на русской земле, – вовсе не царь и не бояре («Та сила, которую мужики не могли осознать и назвать словом, называлась – государство» [Шукшин, 1983, с. 152].

Сила, созданная самими людьми, но против этих же людей действующая и иллюстрирующая то, что философы называют «отчуждением». Сила, которая обещает свободу и прельщает свободой, но и отнимает эту свободу. Как так получилось, что государство, призванное покончить с отчуждением, само превратилось в орган отчуждения? Разве это не самый яркий пример опредмечивания и отчуждения. Вот и эстетическую ауру, сопутствующую государству, что доказы-

вал Гегель, эта сила обещает, но, в конечном счете, тоже отнимает. Прав оказывается К. Поппер, отрицая возможность существования государства как эстетического феномена. В неосуществленном фильме Шукшина ведь речь идет тоже о крестьянстве. Именно о крестьянстве как среде возникновения вождя. Дело тут даже не в самом Разине. Но то историческое крестьянство, превратившее разбойника Разина в народного вождя, заступника и мстителя, уже предстает контрастом по отношению к современному крестьянству, лишенному пассионарного энергетизма. Его ослабление и связано с отрывом от земли и бегством в города. Ибо это пламенное стремление воспротивиться давлению власти исчезло, иссякло. В нем на новом этапе истории победила вторая душа русского человека, связанная, как полагал М. Горький, с Востоком. Это и есть философия надеяния, не способная стать основой сопротивления.

Сам Шукшин формулирует это так: «...Сегодняшний мой опыт заставляет подчас смотреть на своих современных персонажей куда как поосторожнее... Порой это противоречие между тем, что было, и тем, что стало, меня просто разрывает. Такое ощущение, что народ наш сегодня просто на карачки опустился...» [Фомин, 2009, с. 419]. Это сказано задолго до нового витка нашей современной истории, на котором, как до сих пор утверждается, русские, наконец-то, встали с колен. С угасанием идеи, а затем и идеологии возникает крамольная мысль о том, что можно, как это в утопии Чаянова, ведь существовать и без государства – любимая идея русских философов-анархистов. Оказывается, в России была философия не только экзистенциалистов, Л. Шестова, например, но и анархистов – Бакунина и Крапоткина. Может быть, можно существовать и без государства, но только тем народам, у которых имперские амбиции отсутствуют. Но это не про Россию. Сформированная еще в Средние века на Руси идея империи срывается и по сей день почище любой политической цензуры. Она сильнее потому, что идет даже не от власти, а от массового сознания. Но эта идея строения социума без государства высказывается и в романе А. Солженицына «В круге первом». «Это нам и про социализм обещали, что только в ангельских одеяниях будут руководить, а – какие хари вылезли?... По мне бы, так что-нибудь швейцарское, помните у Герцена? Тем сильнее власть, чем ниже: самая большая – сельский сход, самый

бесправный человек в государстве – президент...» [Фомин, 2009, с. 419]. Раз вспоминается А. Герцен, значит, и А. Чаянов. В его утопии тоже, как мы помним, цитируется А. Герцен. А «сельский сход» – это и есть власть, как ее видит крестьянин, т.е. традиционный человек.

Заключение

Уже по перечислению основных тем, идей и настроений, стоящих в центре философии экзистенциализма, очевидно, как это соотносится с образами советского искусства, начиная с эпохи оттепели. Многие из тех тем, что обсуждались в фильмах, оказывавшихся под воздействием философии экзистенциализма, стали темами в фильмах советских режиссеров. То, что в искусстве длительное время было на положении неофициального искусства и не пропагандировалось, стало всеобщим достоянием. Барьеры для ознакомления советских людей с искусством других культур разрушились. Катастрофы, которой чиновники пугали, как оказалось, не произошло. Фильмы Антониони, Бергмана и Феллини стали все больше появляться на позднем этапе советской культуры. Этому, как мы показали, способствовало глубокое прочтение Маркса, свободное от поверхностных и вульгарных интерпретаций его учения. Таким образом, заключая сказанное, можно утверждать: реализации социалистических идей, в том числе, в формах искусства, мешал не только определивший идеологию ее модернистский утопизм, в котором уже было запрограммировано непереносимое возникновение неофициального искусства, но и множество ошибочных представлений о нем, которые можно было бы назвать сектантскими и вульгарными. Конечно, они могли бы исчезнуть, рассеяться, если бы история становления советской культуры имела бы более продолжительный период. Но этого в силу многих (внутренних и внешних) обстоятельств не случилось.

Библиографический список

1. Адашкина Н. 30-е годы: Контрасты и парадоксы советской художественной культуры // Советское искусствознание. Искусство XX века. Выпуск 25. Москва, 1989.
2. Анастасьев Н. Диалог (Советская литература и художественный опыт XX века) // Вопросы литературы. 1983. № 3. С. 62–104.
3. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1958–1964 : Документы. Москва : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. 872 с.

4. Баскаков В. Е. Противоборство идей на западном экране // Западный кинематограф: проблемы и тенденции. Москва : Знание, 1981. С. 3–20.
5. Гройс Б. Искусство утопии. Москва : Издательство «Художественный журнал», 2003. 320 с.
6. Гудков Л. Идеологема «врага»: «враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции // Образ врага / сост. Л. Гудков. Москва, 2005.
7. Зиновьев А. Русский эксперимент. Москва : Издательство «L,age d,Homme» – Наш дом, 1995. 448 с.
8. Иванян Э. А. Когда говорят музы. История российско-американских культурных связей. Москва : Международные отношения. 2007. 432 с.
9. Ковалов О. Звезда над степью: Америка в зеркале советского кино // Искусство кино. 2003. № 10. С. 77–87.
10. Колесникова А. Г. Рыцари эпохи «холодной войны» (Образ врага в советских приключенческих фильмах 1960–1970-х годов) // Клио. 2008. № 3. С. 144–149.
11. Михайловский С., Молок Н. Пиранези с СССР // Пиранези. До и после. Италия – Россия XVIII–XXI века. Москва : Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 2016. С. 267–302.
12. Мосейко А. Н. Трансформация образа России на Западе в контексте культуры последней трети XX века // Общественные науки и современность. 2009. № 2. С. 23–35.
13. Орлова Р. Русская судьба Хемингуэя // Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 77–107.
14. Синявский А. Что такое социалистический реализм // Синявский А. Литературный процесс в России. Москва, 2003. С. 139–175.
15. Туровская М. И. Фильмы «холодной войны» // Искусство кино. 1996. № 9. С. 98–106.
16. Федоров А. В. 200 зарубежных лидеров советского кинопроката: избранная коллекция. Москва : ОД «Информация для всех», 2023.
17. Федоров А. В. Американские и европейские фильмы в советском кинопрокате: данные посещаемости. Москва : ОД «Информация для всех», 2023. 144 с.
18. Федоров А. В. Трансформация образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946–1991) до современного этапа (1992–2015). Москва : Издательство МОО «Информация для всех», 2015. 221 с.
19. Чвялев Е. Советские фильмы за границей. Три года за рубежом. Москва, 1929. 88 с.
20. Шемякин Я. Г. Динамика восприятия образа России в западном цивилизационном сознании // Общественные науки и современность. 2009 № 2. С. 36–47.
21. kusstvoznanie. Iskusstvo NN veka. Vypusk 25. Moskva, 1989.
22. Anastas'ev N. Dialog (Sovetskaja literatura i hudozhestvennyj opyt NN veka) = Dialogue (Soviet literature and artistic experience of XX century) // Voprosy literatury. 1983. № 3. S. 62–104.
23. Apparat CK KPSS i kul'tura. 1958–1964 = The CPSU Central Committee administration and culture. 1958–1964 : Dokumenty. Moskva : «Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija» (ROSSPJeN), 2005. 872 s.
24. Baskakov V. E. Protivoborstvo idej na zapadnom jekrane = The clash of ideas on the Western screen // Zapadnyj kinematograf: problemy i tendencii. Moskva : Znanie, 1981. S. 3–20.
25. Grojs B. Iskusstvo utopii = The art of utopia. Moskva : Izdatel'stvo «Hudozhestvennyj zhurnal», 2003. 320 s.
26. Gudkov L. Ideologema «vraga»: «vragi» kak massovyj sindrom i mehanizm sociokul'turnoj integracii = The «enemy» ideologeme: «enemies» as a mass syndrome and the mechanism of sociocultural integration // Obraz vraga / sost. L. Gudkov. Moskva, 2005.
27. Zinov'ev A. Russkij jeksperiment = Russian experiment. Moskva : Izdatel'stvo «L,age d,Homme» – Nash dom, 1995. 448 s.
28. Ivanjan Je. A. Kogda govorjat muzy. Istorija rossijsko-amerikanskih kul'turnyh svjazej = When the muses speak. History of Russian-American cultural ties. Moskva : Mezhdunarodnye otnoshenija. 2007. 432 s.
29. Kovalov O. Zvezda nad step'ju: Amerika v zerkale sovetskogo kino = A star over the steppe: America in the mirror of the Soviet cinema // Iskusstvo kino. 2003. № 10. С. 77–87.
30. Kolesnikova A. G. Rycari jepohi «holodnoj vojny» (Obraz vraga v sovetskih prikljuchencheskih fil'mah 1960–1970-h godov) = Knights of the Cold War era (The image of the enemy in 1960s–1970s Soviet adventure films) // Klio. 2008. № 3. S. 144–149.
31. Mihajlovskij S., Molok N. Piranezi s SSSR = Piranesi with the USSR // Piranezi. Do i posle. Italija – Rossija HVIII–HHI veka. Moskva : Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyh iskusstv imeni A. S. Pushkina, 2016. S. 267–302.
32. Mosejko A. N. Transformacija obraza Rossii na Zapade v kontekste kul'tury poslednej treti NN veka = Transformation of Russia's image in the West in the context of the late XX century culture // Obshhestvennye nauki i sovremennost'. 2009. № 2. S. 23–35.
33. Orlova R. Russkaja sud'ba Hemingujeja = Hemingway's Russian fate // Voprosy literatury. 1989. № 5. S. 77–107.
34. Sinjavskij A. Chto takoe socialisticheskij realizm = What is socialist realism // Sinjavskij A. Literaturnyj process v Rossii. Moskva, 2003. S. 139–175.
35. Turovskaja M. I. Fil'my «holodnoj vojny» = The Cold War films // Iskusstvo kino. 1996. № 9. S. 98–106.
36. Fedorov A. V. 200 zarubezhnyh liderov sovetskogo kinoprokata: izbrannaja kollekcija = 200 foreign

Reference list

1. Adaskina N. 30-e gody: Kontrasty i paradoksy sovetsoj hudozhestvennoj kul'tury = The 30s: Contrasts and paradoxes of Soviet artistic culture // Sovetskoe is-

leaders of the Soviet film industry: Selected collection. Moskva : OD «Informacija dlja vseh», 2023.

17. Fedorov A. V. Amerikanske i evropejskie fil'my v sovetskom kinoprokate: dannye poseshhaemosti = American and European films at the Soviet cinema: attendance data. Moskva : OD «Informacija dlja vseh», 2023. 144 s.

18. Fedorov A. V. Transformacija obraza Rossii na zapadnom jekrane: ot jepohi ideologicheskoi konfrontacii (1946–1991) do sovremennoho jetapa (1992–2015) = Transformation of Russia's image on the Western screen:

from the era of ideological confrontation (1946–1991) to the modern stage (1992–2015). Moskva : Izdatel'stvo MOO «Informacija dlja vseh», 2015. 221 s.

19. Chvjalev E. Sovetskie fil'my za granicej. Tri goda za rubezhom = Soviet films abroad. Three years abroad. Moskva, 1929. 88 s.

20. Shemjakin Ja. G. Dinamika vosprijatija obraza Rossii v zapadnom civilizacionnom soznanii = Dynamics of Russia's image perception in Western civilizational consciousness // *Obshhestvennye nauki i sovremennost'*. 2009 № 2. S. 36–47.

Статья поступила в редакцию 17.12.2023; одобрена после рецензирования 15.01.2024; принята к публикации 02.02.2024.

The article was submitted on 17.12.2023; approved after reviewing 15.01.2024; accepted for publication on 02.02.2024.