



Теория и история культуры, искусства

УДК. 316.75+7

А. Е. Отина

(кандидат филологических наук, доцент)

Донецкий национальный технический университет

(г. Донецк, Донецкая Народная Республика, РФ)

ИДЕОЛОГИЯ И ИСКУССТВО

Аннотация. В статье исследуется взаимосвязь идеологии и искусства. Идеология понимается как качество, имманентно присущее художественному творчеству, организующее целостность художественного мира и придающее художественному произведению свойство «самостоятельного бытия». Искусство, не содержащее идеи, не является искусством.

Ключевые слова: искусство, идеология, идея, художественный мир, «самостоятельное бытие».

A. E. Otina

(Candidate of Philological Sciences, Associate Professor)

Donetsk National Technical University

(Donetsk, Donetsk People's Republic, Russian Federation)

IDEOLOGY AND ART

Abstract. The article explores the relationship between ideology and art. Ideology is understood as a quality that is immanent to artistic creativity, organizing the integrity of the artistic world and giving the artistic work the property of independent existence. Art that lacks an idea is not art.

Keywords: art, ideology, idea, the art world, independent existence.

История искусства, начиная с момента его зарождения, с появления ещё образов искусства, первых образцов художественного творчества, а именно со времени рождения духовной культуры, когда искусство становится работой познания, творческой переработкой важных для человека событий и впечатлений, получаемых из ежедневного совместного труда, природы и собственной природности, наполнялась смыслами, мотивами и вопросами, т. е. идеями.



Появление канонов и догматов искусства в раннеклассовую эпоху и их трансформация в монотеистических культурах средневековья означала поиск соответствия формы произведения той идее, соответственно которой формировалось его содержание. Героическая идеология эпоса античности, или типичные идеи античной трагедии, христианская идеология средневековья, сосредоточенная на идеях Бога, грехопадения и его последствий, Искупительной Жертвы Иисуса Христа – примеры того, как искусство как форма общественного сознания долгое время стремилось к максимальной ясности, доступности (при всей сложности смыслов, заключённых в произведениях), естественности и порядку. Всё это достигалось через единство формы и содержания, благодаря которой максимально проявлялась идея художественного произведения, главной характеристикой которого является его целостность. Единство художественного мира должно соответствовать единству мира естественного – это правило, которое являлось основой искусства, сохранялось вплоть до Новейшего времени, когда единство культуры в результате коренных экономических, политических и социальных перемен перестало ощущаться как основа европейской (и не только) картины мира. Идеология в литературе и искусстве – это не какая-то абстрактная субъективная идея, близкая какому-то художнику, находящемуся вне мира, общества, читателя (зрителя и т.п.). Она всегда имеет общественный характер, ведь именно через общезначимую идею и осуществляется связь автора и остального мира, так как художественное произведение несёт в себе интенцию к диалогу, которая имманентно присуща искусству.

Тем не менее, с ростом тенденций значения индивидуализма в искусстве роль общезначимой идеи в художественном творчестве порой недооценивалась пропорционально разрастанию масштабов оценки значимости фигуры художника-творца.

Традиция, основанная на идее полной свободы и субъективизме художника, который представлялся демиургом, «соперником Бога» (Дж. Манетти), творцом уникального художественного мира, идущего из личности его создателя, берёт начало в эпоху Возрождения, затем продолжается и акцентируется в философии искусства, эстетике и художественной практике романтизма, особенно немецкого (Фихте, Шеллинг, братья Шлегели), находит развитие в модерне (в новаторстве кубизма, экспрессионизма, абстракционизма и, в наибольшей степени, сюрреализма). Разрыв связи художника и художественной идеи берёт начало и достигает своего апогея в философии и художественной практике постмодернизма. Наличие этой традиции вызывает закономерный вопрос о характере взаимоотношений между искусством и идеологией. Иначе говоря, существует ли искусство вне идеологии?

Возрождение во многом явилось социальной и эстетической реакцией на многовековые догматы церкви, тормозящие развитие художественной культуры, т. е. в некотором смысле протестным мировоззренческим движением, подкреплённым



изнутри ростом городов и назревающим в недрах феодализма капиталистическим способом производства, который требовал усиления динамики социально-экономических отношений и появления нового типа личности, соответствующей меняющимся реалиям жизни и труда.

На этом фоне и возникает концептуально выраженная и значимая фигура человека-творца (в ней сосредоточен антропоцентризм Возрождения) – художника, скульптора, зодчего, философа, поэта и т. п., который в то время понимался как субъект культурного творчества. Однако уже здесь заключено противоречие. С одной стороны, возвеличивается индивидуальность художника (он – демиург, творец неповторимого художественного мира), с другой, – это всё-таки коллективный творец. Т. о. Возрождение, при акцентах на субъективизме художника-творца, содержит в себе стройную и системообразующую идеологию, конституирующую этот период в единую культурно-историческую эпоху. Ведущими принципами, концептами Ренессанса становятся антропоцентризм, гуманизм, ориентация на телесность и эстетику телесности античности, свобода и достоинство человека, культ авторства, пришедший на смену средневековому догмату поклонения авторитету, и восхищение человеком-творцом. Т. о. возрожденческая картина мира базируется на идеологии, имманентно присущей данному этапу развития истории.

Романтизм, явившийся реакцией разочарования в идеологии Просвещения, декларации которой не нашли своего подтверждения в итогах европейских буржуазных революций, т. е. по сути опять-таки протестным течением, снова отошёл от сформированной в XVIII столетии социоцентристской модели мира, и с ещё большей настойчивостью сосредоточился на индивидуальности творца, который не только противостоит всем остальным людям (конфликт гения и толпы), но и возвышается над несовершенным миром реальности (конфликт идеала и действительности) как единственное разумное, справедливое и созидающее начало: «Выдвинутая Фихте идея бесконечной свободы субъекта, делающей его творцом всего эмпирического мира, была подхвачена романтиками, чтобы отождествить понятие субъекта культуры в целом с творческим Я художника. Не случайно именно романтики начали создавать культ Гёте.

Фихтеанская концепция «феноменологической редукции» преломилась в шлегелевскую концепцию иронии как способа устранения любых ограничений в бесконечном саморазвёртывании творческих возможностей художника. Новаторская постановка Кантом вопроса о специфике искусства, ограничение претензий науки и морали на безусловный приоритет в культуре, понимаемой как система равноправных элементов, обернулись в романтизме абсолютизацией культурной значимости художественного творчества, растворением в искусстве других форм культуры» [4, с. 81]. При всём при этом вся остальная жизнь вместе с «другими формами культуры» продолжала своё развитие в соответствии с динамикой исторического процесса.



Т. о. романтизм и как мироощущение, и как стиль, и как творческое направление, вне всякого сомнения, обладает идеологией, только это идеология искусства, основанного на бегстве от реальности – жестокой, бесчеловечной и несправедливой. В этом смысле романтизм – одна из первых контркультур, возникшая в лоне произрастающих буржуазных отношений, субкультура, корни которой находились в противостоянии несовершенству существующей действительности и в разочаровании в результатах социально-политических потрясений эпохи, когда ожидания прогрессивных перемен рухнули под натиском стремительно растущего капитализма. В результате последнее спасение духовности и духовного субъекта романтики увидели в художественном творчестве, в мире, принципиально противостоящем несовершенной реальности, идеология которого – идеология свободного искусства, согласно которой только в искусстве человек находит настоящее освобождение, только творческий акт даёт ему возможность погрузиться в целостный единый мир, создаваемый им самим же, единственный мир, в котором возможна справедливость. Т. о. романтизм порождает собственную системную и системообразующую идеологию.

Европейский романтизм оказал большое влияние на формирование классического образа русской литературы. Русская литературная критика XIX ст., испытав на себе колоссальное влияние немецкой классической философии, в частности эстетики, осознавала неразрывную связь генезиса художника, современного ему художественного творчества и общественного развития. Так, для И. В. Киреевского важнейшими составляющими категориями литературы являются историзм, естественность изображения, философичность (глубокий анализ поставленных вопросов, осуществляемый в художественной форме), единство мысли и чувства, диалог автор и читателя. Последний исключительно важен: «Внутренние законы художественного мира, являясь сопряженными закономерностям восприятия динамики социокультурных перемен и духовным стремлениям читателя, побуждают деятельность его сознания, выводя автора и читателя на новый уровень созидательного общения... Для Киреевского диалог между автором и читателем важен тем, что формирует «условия народной образованности», «общее мнение»» [2, с. 190], по сути, идеологию.

Будучи властителем дум, художник сам является ничем другим, как продуктом общественного развития: «Осознавая, что общее мнение, как и любое явление в идеологическом мире, имеет своё начало, Киреевский считает важным для анализа развития этого феномена определение момента его зарождения. Появление российского общего мнения Киреевский связывает с результатами деятельности «типograфщика Новикова», когда «отечество наше было, хотя и недолго, свидетелем события, почти единственного в летописях нашего просвещения: рождения *общего мнения*. «С зарождением феномена согласия, общего мнения, возможным стано-



вится анализ диалога и диалектических взаимодействий индивидуального и общего начал в литературном творчестве, национального и инационального в культуре» [2, с. 190-191]. Осознание значения идеологии для литературы и художественного творчества в целом было существенным этапом в развитии русской литературы, литературной критики и эстетики, искусства и культуры в России в целом.

Культурным феноменом в пространстве европейской, да и всей мировой культуры эпохи классики, стала русская литература XIX века, содержащая в себе общественную идеологию значительной силы. Русская классическая литература XIX века стала феноменальным явлением в пространстве мировой культуры. Если Германия прославилась немецкой классической философией, то Россия обогатила мир литературой. Русскую культуру периода классики называют «литературной культурой», так как именно она была властительницей дум, носителем нравственного идеала, идеологии, основанной на поиске истины, на стремлении к правде, на понимании человека как любящего, сочувствующего и соучаствующего добру, интенцированного в поиск смыслов бытия субъекта.

Литература учила и направляла, порождала сотворчество поэтов и писателей и сочувствие высказанным ими идеям и выраженным в художественном мире их произведений смыслам со стороны читателя, читательское сочувствие, соучастие и сотрудничество с художниками и внутри образованной читательской среды. Сила слова для образованного и мыслящего россиянина того времени заключалась в силе художественного слова. А любое значимое событие в общественной жизни находило отклик в литературе. Это было время, когда были написаны не только совершенные по форме и содержанию, но и потрясающе смелые и значительные в масштабах общественного резонанса «Во глубине сибирских руд» А. С. Пушкина и «На смерть поэта» М. Ю. Лермонтова.

Пророческими оказались пушкинские строки, обращённые не только к декабристам, но и к потомкам: «Оковы тяжкие падут, темницы рухнут – и свобода вас встретит радостно у входа, и братья меч вам отдадут» [3, с. 7].

Сила правды и свободы, в них заключённая, такова, что на века вперёд становится не по себе хищникам и угнетателям и от слов поэта, и от образа декабристов, им созданного, и от самих прототипов знаменитого стихотворения. Поэтому и сегодня, спустя почти два века, в интернет-беллетристике, в некоторых телевизионных передачах, тенденциозно несущих якобы историческую правду, в кинопродукции (в телесериале «Союз Спасения», например) встречаются попытки дискредитировать декабристов, поэтов и писателей уже далёкого XIX века.

Со временем классика сменяется модерном, и необходимость явно присутствующей в искусстве идеологии, как и тесная связь искусства с обществом, снова подвергаются сомнению в эстетических программах модернизма. Лозунг Мирискусников «искусство для искусства», отказ от всякой изобразительности у абстракционистов и т. п. манифесты не ограничиваются областью художественного поиска



и частными принципами. За всем этим стоит идеология обновления искусства, соответствия его духу и динамике времени, стремительно бегущего в индустриальное будущее, обеспеченное ростом урбанистической цивилизации. Здесь коренятся идеи кубизма и абстракционизма в живописи и скульптуре, футуризма в литературе. Так что на самом деле без идеологии никак.

Отдельно следует сказать о сюрреализме, возникшем опять же как протестное направление, оппозиционное «опошленному» реализму. С сюрреализмом снова во главу угла ставится идея абсолютной свободы художника, доведенной уже до своеволия, когда в качестве единственного прародителя законов искусства и самим его законом провозглашается его создатель – автор художественного произведения («Сюрреализм – это я» у С. Дали). Для такого творца нет запретных тем и форм их выражения, нет ничего противоестественного. Художественный мир – адвокат любому содержанию и любой форме. Вызов и эпатаж становятся значимыми художественными приёмами, как и нарочитая неясность воплощения идеи в изображении («Фонтан» Марселя Дюшана – тому пример).

Идеологической основой сюрреализма в живописи, театра абсурда в драматургии является психоанализ З. Фрейда, в частности его знаменитое сражение Эроса и Танатоса. Идеологическим манифестом сюрреализма можно, по праву, назвать «Дневник одного гения» Сальвадора Дали.

Пришедший на смену модерну постмодернизм, отталкивая классику и отталкиваясь на старте своего течения от её отрицания, приходит к отрицанию всего – единства мира, целостности художественного мира произведения, какого-либо значения автора («смерть автора» в структурализме Ролана Барта) и человека как такового в том состоянии и с тем способом мыслить, познавать и творить, к которому мы привыкли, говоря о гуманистической сущности человека (Мишель Фуко). С точки зрения постмодерна не вечность является данностью исторического движения, главным стремлением человека в его деятельности любого рода, а некий фокус культурного момента, состоящий из не замечаемых нами в обычной жизни структур, заключающихся в языке и в тех отграниченных данностях, в которых люди думают, верят и говорят. Вне сомнения, в постмодернистской концепции мира, мира художественного (которого нет для постмодерна, поскольку для него нет единства, целостности, а есть лишь калейдоскоп цитат, разноголосица смыслов и звуков), где не существует познания как такового (отрицание целостной универсальной системы знания, которое мыслится лишь как фрагмент, один из множества других культурных контекстов, не имеющий значения вне языка и конкретного культурного контекста), а есть лишь реальность децентрации, не может идти речи об идеях (рационально обоснованные универсальные истины, нормы и ценности отрицаются, как не признаётся и причинность), следовательно, и об идеологии.



Детально разработанная М. Фуко и Р. Бартом концепция «смерти субъекта» нашла своё продолжение в концепциях деконструкции Ж. Дерриды и интертекстуальности Ю. Кристевой. Литература для представителей постмодерна – не произведения, а текст, как являются текстом и общество, и история, и культура. Сознание каждого отдельного человека, согласно постмодернизму, – также вместительное текстовое пространство, совокупный текст-цитатник, внутри которого обитает человек. А поскольку личность неизбежно существует лишь внутри текста (существование вне его невозможно), то происходит «поглощение субъекта текстом», т. е. «смерть субъекта». Человек, принимающий на веру какие-либо общепринятые идеологию, воззрение, концепцию, общественное мнение, согласно постмодерну, становится частью метатекста, «метарассказов». Т. о. идеология для философии постмодернизма имеет значение цитаты в релятивистском тексте пространства культур, подверженных постоянной децентрации во времени.

Однако, художественная практика постмодернизма в своей творческой явленности всё же достаточно отличается от заявленных философских подходов в осмыслении себя самоё. В качестве примера можно привести роман знаменитого итальянского писателя Умберто Эко «Таинственная пламя царицы Лоаны», в котором главный герой в результате инсульта теряет личную имплицитную память [5]. При этом часть мозга, отвечающая за эксплицитные воспоминания – весь культурный багаж успешного букиниста Джамбаттиста Бодони, работает прекрасно. Герой Эко помнит многочисленные сюжеты и цитаты, книги и художественные произведения. Погружаясь в старые газеты, журналы, книги, виниловые диски, в весь многообразный и многоликий мир культурных фрагментов, Бодони пытается вернуться к себе самому, обрести личную память, снова быть. И всё же особенно сильным для Джамбаттиста (Ямбо) стимулом становится желание вернуть воспоминание о лице девушки, которую он любил ещё со школьных лет. Роман У. Эко – произведение о любви, о поиске человеком самого себя и как индивидуальности, субъекта, и в своей связанности со временем, обществом, общечеловеческой культурой (сцена с нахождением экземпляра первого фолио Шекспира 1623 года среди книг девушки героя) – единой культурой в развитии мировой истории, человеческого труда и творчества, а не какого-то абстрактного текста, не собрания фрагментированных цитат. Т. о. художественное творчество является яркой иллюстрацией того, что искусство не существует без идеологии и не может быть абсолютно безыдейным.

Другим ярким примером постмодернистской литературы, наполненной вполне понятными, но глубокими и непростыми, в соответствии с духом русской литературы, смыслами, гуманистическим содержанием, являются антиутопии советского и российского писателя, эссеиста Виктора Пелевина «Затворник и Шестипалый» и «Жёлтая стрела». Оба произведения посвящены проблеме свободы и счастья человека, которые мыслятся автором как взаимосвязанные и неотчуждаемые категории.



«Затворник и Шестипалый» – первая повесть В. О. Пелевина, главные герои которой – два цыпленка-бройлера – Затворник и Шестипалый, чья жизнь проходит в замкнутом пространстве птицефабрики, где кур выращивают на убой. Комбинат представляет собой подобие человеческого общества с иерархией социумов и отношений между ними. Странствующий философ Затворник, изгнанный отовсюду за мысли, открывает наивному Шестипалому глаза на истинные цели тех, кто держит их на комбинате, на справедливую жизнь и свободу, которую можно достичь через полёт, недоступный курам. Однако в финале друзьям всё же удаётся взлететь, осуществить полёт своей мечты и покинуть комбинат – выжить духовно и физически. Аллегория Пелевина понятна: настоящая жизнь невозможна без свободы, счастья, равноправного соучастия и сотрудничества.

«Жёлтая стрела» – это огромный поезд, который неизвестно откуда и с какой целью мчится непонятно сколько времени сквозь бесконечное пространство – пустые леса, степи, поля и реки – в направлении, неизвестном для его пассажиров, чья жизнь от рождения до смерти ограничена этим составом. Куда и зачем несётся гигантский поезд, они не знают, да и не сильно этим интересуются, занимаясь ежедневными нехитрыми занятиями и воспринимая место своего пребывания как данность. Унылый и однообразный пейзаж за окном, в котором отсутствуют люди, только закрепляет впечатление о том, что существование возможно только внутри поезда. Однако едет на нём и нестандартный пассажир Андрей, который много думает о смысле жизни, не находя ничего достойного в существовании внутри вагона. Андрей не желает нестись вместе с другими неведомо куда, иногда поднимается на крышу поезда с целью узнать, что представляет собой запретный и пугающий остальных людей внешний мир. И в итоге ему удаётся прыгнуть с поезда.

Обе антиутопии В. Пелевина, в отличие от знаменитого романа «Мы» Е. Замятина, например, имеют оптимистический финал. Обе повести заканчиваются бегством героев из душного бездуховного мира несвободы и абсурдных рамок туда, где, возможно, существуют свобода, счастье и справедливость. Будучи по форме постмодернистскими (ирония, игра с культурными стереотипами, мифологизация сюжета и т. д.), по идее и содержанию произведения писателя Пелевина продолжают традиции русской классики с её «вечными» вопросами, поиском смысла жизни, человековедением и желанием справедливости. Литературу барокко иногда характеризовали как искусство «трагического гуманизма». Это определение можно отнести по праву и с большой точностью и к литературе постмодернизма, *переживающей вместе с человеком боль отчуждения, одиночества, утраты связи со смыслами и единством культуры, т. е. с самим собою.*

Отдельным направлением постмодернизма является концептуализм. Концептуализм в философии существенно отличается от концептуализма в литературе и живописи. Но как в литературе, так и в живописи и др. видах изобразительного ис-



куства, в качестве центральной проблемы творчества концептуализмом выдвигаются не единство формы и содержания в литературе, не материальный объект в живописи и не его визуальное отображение в произведении, а сама идея, которая руководит творческим процессом. Поэтому и творческий процесс мыслится принципиально значимой категорией, поскольку именно в нём происходит зарождение и развитие идеи. Классическое единство формы и содержания не считается значительным, а сама идея отделяется от формы. Однако, идея, не нашедшая адекватного формального воплощения, неминуемо замутняется, становится неясной, иногда требующей разъяснения автора или искусствоведов. Т. о. концептуализм порождает произведения элитарного искусства, идеологические основы которого базируются на том же принципе «искусство для искусства» с фокусом погруженности в идею и творческий процесс. Идеология концептуализма – идеология интеллектуализма и демонстрации значения труда художника, анатомии художественного творчества. Ярким примером концептуального искусства, его манифестом можно назвать книгу Йоко Оно «Грейпфрут», по форме стилизованную как собрание хокку, а по содержанию представляющую собой медитативные практики – искусство как медитативный процесс – идея этой книги.

Особого внимания заслуживает советский период в развитии литературы и искусства, когда связь искусства и идеологии была не только очевидна, но и достигла своего классического состояния – идеология не только не маскировалась, а открыто признавалась и обществом, и наукой (философией, эстетикой, искусствоведением, литературоведением и т. д.), и критикой, и самими художниками неотъемлемой частью искусства, особенно литературы как искусства слова, наполняющей смыслами содержание произведения. Да и почему бы не признавать роль и значение идеологии, которая несла в себе идеи уважения к труду и трудовому народу, социальной справедливости, свободы от угнетения и угнетателей, презрения к капиталистическим хищникам, братства свободных народов и интернационализма, коллективизма и товарищества, установку «человек – это звучит гордо» – идеалы социалистические.

При этом литература и искусство в СССР не утратили связи с предшествующей классической культурой, в частности XIX в. как российской, так и мировой. В нелёгкие времена революции и гражданской войны, когда классовая борьба достигла своего апогея, а идеология и пропаганда, направленные в массы, начали играть грандиозную роль на всех фронтах в деле построения социализма и формирования нового типа человека, многие деятели культуры (Пролеткульт, например) не смогли избежать идеологических ошибок и сверхмерностей в разработке проектов создания социалистического общества. Так, пролеткультовцы призывали придать забвению классику, поскольку она создавалась в буржуазных реалиях. Этот призыв из качества большой оплошности так и не перерос в роковую ошибку. Причиной тому стал один человек – В. И. Ленин, который провёл разъяснительную работу о



значении классики и высокого гуманистического идеала, который она в себе несла, для культуры, народного образования, просвещения, для идеологического воспитания масс. Так классические литература и искусство, наряду с фольклором и народным творчеством и произведениями советских авторов, вошли в золотой фонд образования и культуры в СССР.

Преемником метода критического реализма XIX ст. в новых идеологических условиях стал социалистический реализм. Как и реализм классики, он сосредоточен на человеке, точно так же на человеке общественном, но в фокусе внимания соцреализма находился новый тип человека – советский человек, раскрывающийся в труде, деятельности и смыслах своей жизни в новых социалистических реалиях.

В основание формирования метода социалистического реализма были заложены работы А. В. Луначарского и деятельность таких организаций, как РАПП – Российской ассоциации пролетарских писателей – и Ассоциации художников революционной России (АХРР), определившие главные принципы социалистического реализма: идеологичность, партийность, народность и типизация в изображении людей и событий в их революционном движении. Идеологичность произведений литературы и искусства заключалась в их соответствии духу марксизма-ленинизма, социалистическим реалиям и коммунистическому идеалу как тому единственно справедливому состоянию общественного развития, к которому должен стремиться каждый трудящийся и свободный от угнетения человек. В советском художественном творчестве были и другие методы. Но с 1934 г. при участии М. Горького, Н. И. Бухарина и А. А. Фадеева метод социалистического реализма был утверждён в качестве главенствующего на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. Т.е. опять-таки в авангарде идеологического просвещения и воспитания оказалась литература.

Однако метод социалистического реализма не был искусственно навязан, «спущен сверху». Первый съезд союза писателей только зафиксировал и идейно-эстетически одобрил уже существующее с сформированное к этому времени явление. Как отмечает автор популярной в советское время «Эстетики» Ю. Боров: «Соцреализм возник задолго до Октябрьской революции в России. Обострение противоречий капитализма, мощный подъём освободительной борьбы, рост сознания трудящихся явились историческими условиями его зарождения и формирования. Основоположителем этого метода стал А. М. Горький» [1, с. 297]. Если говорить о более давних предпосылках появления соцреализма, то нельзя обойти вниманием и просветительское значение русской классики – гражданской мысли декабристов и гражданской лирики Пушкина, Лермонтова, Некрасова, романов Достоевского и Толстого, социально-просветительской деятельности Герцена, Белинского, Чернышевского.



Метод социалистического реализма, которым руководствовались крупнейшие поэты и писатели советской эпохи, порождает образ новой личности – свободного трудящегося человека, имя которого «звучит гордо», и новую трансформацию гуманистического идеала – «революционный гуманизм», построенный на идеологии всеобщего равного труда, равенства, социальной справедливости, интернационализма, коллективизма и неприятия любых форм угнетения: «Советское искусство утвердило гуманность всего истинно революционного, всего, что способствует преобразованию мира на социалистической основе. Именно этим пафосом революционного гуманизма проникнуты «Железный поток» А. Серафимовича, «Чапаев» Д. Фурманова, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, поэма «Хорошо» В. Маяковского, трилогия А. Толстого» [1, с. 299] (речь идёт о трилогии «Хождении по мукам» А. Толстого, по которой режиссёром Григорием Рошалем в 1957 г. был поставлен широкоэкранный 100-минутный фильм, а в 1977 г. свою версию произведения экранизировал Василий Ордынский).

В советское время создаются литературные произведения, которые по масштабу охвата событий и по глубине идеи соотносимы со знаменитыми образцами русской классической литературы XIX столетия. Это и «Тихий Дон» и «Поднятая целина» М. А. Шолохова, и «Молодая гвардия» М. А. Фадеева, и рассказы и сценарии В. М. Шукшина, и т.д.

«Тихий Дон» – 4-х томный роман-эпопея, эпическое произведение о донском казачестве, о войне, о смысле жизни, о разрушенных войной судьбах. В 1965 г. за свой роман М. Шолохов был удостоен Нобелевской премии по литературе «За художественную силу и цельность эпоса о донском казачестве в переломное для России время». В центре масштабного повествования – история одной семьи – Мелеховых. Любовь и расставание, Первая мировая война и фронт, Гражданская война и непримиримое противостояние красных и белых, разделившее семьи, поиск своего места посреди разразившихся грозных событий главным героем и другими героями произведения, невыносимая боль утрат и жизнь после смерти любимых и близких – всё переплетается в единой канве шолоховского произведения. Рокошующую, грозную жизнь близ «тихого Дона» каждый из героев проживает по-разному, но все очень нелегко. Человеческая жизнь вообще – нелёгкий труд, а в переломное время грандиозных перемен – тем более, поскольку именно в такие времена человек вовлечён в испытания на собственную человечность – так можно кратко выразить идею этого произведения М. Шолохова.

Не менее масштабным и по идейному наполнению, и по эпическому размаху, и по соответствующей содержанию форме повествования является роман Шолохова «Поднятая целина», посвящённый коллективизации донских земель и движению 25-тысячников. Первоначально писатель назвал своё произведение иначе – «С кровью и потом», так как именно так и возделывалась «целина» коллективизации, менялось сознание крестьян, строились колхозы.



Роман Фадеева «Молодая гвардия», который был знаком практически каждому советскому человеку, каждому школьнику, посвящён героям-молодогвардейцам, членам подпольной организации сопротивления фашистским захватчикам, которая действовала в Краснодаре с 1942 по 1943 гг., затем была раскрыта и уничтожена. После страшных пыток её участники, в основном молодые люди от 14 до 20 лет были казнены – большинство живыми сброшены в шурф шахты № 5, остальные расстреляны. Эмоциональная атмосфера романа, соответствующая идейному и событийному содержанию, идее героизма в выборе и поступках, патриотизма и силы духа на фоне трагической гибели молодых людей создают единый целостный образ прерванной на взлёте, устремлённой к высокому полёту молодой жизни.

«Молодая гвардия» переписывалась дважды. Причиной тому явилось то, что в первой редакции романа юные герои действовали от себя, как самоорганизованное целое, во что было сложно поверить из-за их возраста и малого опыта, а руководящая роль Коммунистической партии, какой она была в реальности, не была отображена. За это автор подвергся суровой критике не только со стороны центральной авторитетной газеты «Правда», но и от лица И. В. Сталина, в результате чего Фадеев и переписал роман с учётом всех замечаний. Такова была сила ведущей идеологии советской эпохи, умноженная военным и послевоенным временем, когда страна отстраивалась заново.

Искусство, если это, конечно, искусство, всегда содержит в себе идеологию. Так, в литературе она незримо присутствует во всей ткани художественного произведения, организует фабулу и наполняет смыслом сюжет, сообщает героям речь и поступки, заставляет их вступать в диалог друг с другом, а автора с читателем. Идея – это душа любого произведения искусства. Без неё оно не является ни целостным, ни живым – естественным, так как именно идея сообщает произведению главное качество – «самостоятельное бытие». Кроме того идея – это дух произведения, тот самый восходящий гегельянский Дух, который движет мировой историей, творит общечеловеческую культуру и общечеловеческое в каждой конкретной культуре, человека в человеке.



Библиографический список:

1. Боров Ю. Б. Эстетика. – Москва: Политиздат, 1975. – 399 с.
2. Отина А. Е. Становление теории литературного произведения при переходе от традиционалистской к индивидуально-авторской эпохе: на материале русской эстетики и литературной критики первой трети XIX века // А. Е. Отина. – Донецк, 2004. – 199 с.
3. Пушкин А. С. В Сибирь (Во глубине сибирских руд...) // Полное собрание сочинений в 10-ти тт. Том 3. – М.-Л.: Издательство академии наук СССР, 1950. – С. 7.
4. Философия культуры. Становление и развитие/ Под ред. Кагана М. С., Петрова Ю. В., Прозерского В. В., Юровской Э. П. – Санкт-Петербург: Издательство «Лань», 1998. – 448 с.
5. Эко У. Таинственное пламя царицы Лоаны. – М.: АСТ, 2024. – 640 с.

References:

1. Borev Yu. B. E`stetika. – Moskva: Politizdat, 1975. – 399 s.
2. Otina A. E. Stanovlenie teorii literaturnogo proizvedeniya pri perexode ot tradicionalistskoj k individual`no-avtorskoj e`poxe: na materiale russkoj e`stetiki i literaturnoj kritiki pervoj treti XIX veka// A. E. Otina. – Doneczk, 2004. – 199 s.
3. Pushkin A. S. V Sibir` (Vo glubine sibirskix rud...) // Polnoe sobranie sochinenij v 10-ti tt. Tom 3. – M.-L.: Izdatel`stvo akademii nauk SSSR, 1950. – S. 7.
4. Filosofiya kultury`. Stanovlenie i razvitie/ Pod red. Kagana M. S., Petrova Yu. V., Prozerskogo V. V., Yurovskoj E`. P. – Sankt-Peterburg: Izdatel`stvo «Lan`», 1998. – 448 s.
5. E`ko U. Tainstvennoe plamy`a czaricy Loany`. – M.: AST, 2024. – 640 s.