

Игорь Голомшток
ОТ СЛОВА К ДЕЛУⁱ

«Вначале было слово»

Название картины Отто Хойера (выступление Гитлера на митинге НСРПГ).

Конечная цель всякой революции — реставрация власти. Иначе в конечном счете она приводит к хаосу.

И. Геббельс (из дневников)

«Битва за искусство» закончилась в России и Германии одновременно. В СССР она была завершением полутора десятилетней истории культурной политики большевизма, в Германии конец ей был положен, по сути, в момент прихода к власти нацизма. Но и там и здесь ее конец был началом нового и окончательного этапа в развитии тоталитарного искусства. Первым жестом Гитлера после прихода к власти была торжественная закладка в 1933 году им лично краеугольного камня в фундамент «Дома немецкого искусства» в Мюнхене, ставшего главным центром официальных художественных выставок Третьего рейха. Позже Гитлер так объяснял символику этого жеста: «Когда мы торжественно отмечаем закладку краеугольного камня в это здание четыре года назад, все мы сознавали, что закладываем не только краеугольный камень нового дома, но и фундамент нового и истинно немецкого искусства. Мы осуществляли поворотный пункт в развитии всей немецкой культурной деятельности»ⁱⁱ. Контуры этого «нового и истинного немецкого» искусства Гитлер обрисовал в ряде своих выступлений 1933—1938 годов, развив в них то, что в зародыше содержалось в его «Майн кампф» и что получило здесь веское наименование «принципов фюрера».

В СССР конец «битвы за искусство» положило Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». В тексте этого постановления, который мог бы уместиться на страничке из школьной тетрадки, просто говорилось, что наличие в советской литературе различных группировок стало тормозом ее развития, в силу чего все они подлежат ликвидации и на их месте учреждается единый Союз советских писателей. Третий пункт постановления лаконично предписывал: «Провести аналогичные изменения по линии других видов искусства»ⁱⁱⁱ. В официальной историографии это Постановление еще недавно выдавалось как «поворотный пункт» в развитии всей советской художественной культуры.

Период с 1932 по 1934 год в СССР и в Германии явился решающим поворотом в сторону тоталитарной культуры. Забегая вперед, можно сказать, что в этот короткий временной отрезок здесь были синхронно отстроены те недостающие блоки, на которых покоится ее фундамент:

во-первых, обрела окончательную формулировку догма тоталитарного искусства: в СССР она выступила в обличье социалистического реализма, в Германии — «принципов фюрера»;

во-вторых, и там и здесь был окончательно отстроен сходный по своей структуре аппарат управления искусством и контроля над ним;

в-третьих, была объявлена война на уничтожение всем и всяческим художественным стилям, формам, тенденциям, отличающимся от официальной догмы.

Говоря другими словами, в художественную жизнь этих стран вошли и целиком определили ее три специфических феномена, которые еще Ханна Арендт определила как главные признаки тоталитаризма: идеология, организация и террор.

I. Идеология:

социалистический реализм и «принципы фюрера»

Социалистическое искусство — новый, высший этап на пути развития художественной деятельности человечества. Мы стоим на пороге нового Возрождения.

Искусство, 1937, № 6

i

Немецкая архитектура, скульптура, живопись, драма и прочее документально свидетельствуют о созидательном периоде в искусстве, который стремительностью и богатством мало с чем может быть сравним во всей истории человечества.

А. Гитлер. 1938

Ни один политический деятель в европейской истории столько не говорил об искусстве, как Гитлер, и хотя, по замечанию В. Набокова, «его высказывания по этому вопросу были столь же интересны, как храп в соседней комнате», тем не менее, скомпонованные так или иначе в теоретические трактаты нацистских идеологов, они составили то, что получило в Германии наименование «принципов фюрера» и обрело характер непреложных законов, управляющих развитием искусства Третьего рейха.

Уже 23 марта 1933 года из речи Гитлера в Рейхстаге немцы узнали о готовящихся радикальных пертурбациях в культурной жизни Германии. «Одновременно с политическими чистками нашей общественной жизни,— заявил Гитлер,— правительство Рейха предпримет тщательные меры по моральному очищению всего тела нации. Вся образовательная система, театры, кино, литература, пресса, радио — все будет использовано как средство для осуществления этих целей и будет расцениваться в соответствии с ними»^{iv}. 11 сентября 1935 года в своей речи на съезде партии в Нюрнберге фюрер определил функцию и роль искусства в жизни нации. Искусство — не мода, не бессмысленное чередование на поверхности исторического процесса

сиюминутных «измов», оно «не есть выражение какой бы то ни было тенденции капитализма, 'напротив... оно выражает душу [народа] и общественные идеалы»^v. Поэтому «ни одна эпоха <не может считать себя свободной от долга поддерживать искусство», особенно во времена «потери народом веры в свое величие и в свое 'будущее». В такие моменты задача искусства — «вновь поднять эту веру, указывая на внутренние бессмертные народные ценности, которые «е в состоянии разрушить никакой политической или экономической упадок»^{vi}.

Эти положения Гитлер развернул в своем выступлении 18 июля 1937 года. Случай был самый подходящий: в этот день фюрер открывал только что отстроенный Дом немецкого искусства в Мюнхене. Пафос его речи был сосредоточен на величии новой эпохи, создаваемой национал-социализмом, и на долге художника отражать ее высочайшие достижения: «Не искусство создает новую эпоху, скорее вся жизнь народа формирует себя по-новому и требует нового выражения. Ясно, что все разговоры о новом искусстве в Германии, которые велись на протяжении последнего десятилетия, выдавали непонимание новой германской эры. Создателями этой эры являются не писатели, а борцы, т. е. те, кто на самом деле формирует и ведет за собой народы и, следовательно, творит историю... Не функция искусства уходить от развития народа, наоборот, его единственной функцией может быть выражение этого живого развития»^{vii}. Таким образом, фюрер здесь не только выдвигал концепцию искусства «как формы отражения действительности», причем в ее «живом развитии», но и прямо указывал на те ее формирующие силы, которые, будучи наиболее яркими проявлениями этой действительности, должны быть и главными объектами ее отражения в искусстве: лидеры, борцы, творцы истории должны были занять место в центре официоза тоталитарной художественной культуры. Подлинный художник, указывал фюрер, должен сделать свое искусство орудием борьбы за будущее и поставить его на службу народу. «Художник творит не для художника: он создает для народа и он убедится в этом, когда народ будет

призван судить об его искусстве... Искусство, которое не может рассчитывать на самую задушевную, самую непосредственную поддержку широких народных масс, искусство, которое может положиться на поддержку только немногих, для нас неприемлемо. Такое искусство стремится только запутать здоровые народные инстинкты, лишить народ уверенности в себе, вместо того чтобы достойно укреплять их. Художник не может стоять в стороне от своего народа»^{viii}. Такое «стоящее в стороне» искусство Гитлер назвал «заговором бездарности и посредственности против лучших произведений эпохи»^{ix}. Те же, кто утверждают обратное, есть «культурные Геростраты и преступники», коим надлежит «закончить свои дни в тюрьме или в сумасшедшем доме»^x. «Время таких художников прошло... и пусть никто не говорит об “угрозе свободе творчества”»^{xi}. Здесь Гитлер имел в виду всех современных художников, которые отступают от правдивого отражения действительности, изображая «поля голубыми, небо зеленым, а облака серно-желтыми». И фюрер предлагал радикальные меры для борьбы с такими нездоровыми явлениями: «Есть только два возможных объяснения. Может быть, эти так называемые художники действительно видят вещи таким образом и верят, что изображают их правильно. Тогда мы должны просто решить, является ли их неправильное видение случайной неудачей или врожденной болезнью. В первом случае можно только пожалеть этих дефективных, второй же случай относится к сфере компетенции министерства внутренних дел, которое должно принять меры, чтобы оградить последующие поколения от подобных страшных визуальных дефектов. Другое объяснение заключается в том, что эти “художники” сами не верят в реальность того, что они изображают, но делают это, стремясь нести хаос в общество. В таком случае они подпадают под действие уголовного кодекса»^{xii}. Осуществить всю грандиозность поставленных эпохой задач художник может только при помощи партии и государства и только под их непосредственным руководством. Гитлер неоднократно подчеркивал необходимость прямого вмешательства в культурные дела посредством, с одной стороны, широких ассигнований в

поддержку сторонников искусства национал-социализма, а с другой — применением карательных мер к его противникам. Историческое обоснование такого вмешательства Гитлер дал в своей речи на открытии Третьей выставки немецкого искусства в июле 1939 года: «Во времена, когда господствующие политические и религиозные идеи развиваются постепенно, художественная продукция естественным путем занимает все более значительное место на службе у господствующих идей. Но в периоды стремительного революционного развития такое соединение должно быть направляемо и руководимо сверху. Те, кто в области политики или мировоззрения ответственны за воспитание людей, должны стремиться направлять художественные силы народа — даже под опасностью самого жестокого вмешательства — в русло их общих мировоззренческих требований и тенденций»^{xiii}. Гитлер не только выдвигал принцип партийного руководства искусством, который давно уже осуществлялся в Советском Союзе; он определял и цель такого руководства, которую ставил «выше культуры, выше религии и даже выше политики», — создание нового человека. Национал-социализм, по словам фюрера, затрачивает колоссальные усилия, чтобы создать новых людей и сделать их «сильнее и прекраснее»: «И от этой силы, и от этой красоты исходит новое чувство жизни. В этом отношении человечество никогда еще так не приближалось к классическому миру, как сегодня»^{xiv}.

В отличие от немцев, советский народ о существовании социалистического реализма и о его принципах узнавал не непосредственно из уст своего вождя. Эти принципы вызревали где-то в верхах советского партийного аппарата, доводились до сведения избранной части творческой интеллигенции на закрытых встречах, собраниях, инструктажах, а затем рассчитанными дозами спускались в печать. Впервые термин «социалистический реализм» появился 25 мая 1932 года на страницах «Литературной газеты», а несколько месяцев спустя принципы его были предложены в качестве основополагающих для всего советского искусства на

таинственной встрече Сталина с советскими писателями на квартире у Горького, состоявшейся 26 октября 1932 года. Встреча эта тоже (как и аналогичные перформансы Гитлера) была окружена атмосферой мрачной символики во вкусе ее главного организатора^{xv}. Сам Сталин не высказывался публично по вопросам культуры и искусства. Тем не менее, именно он стоял тогда за кулисами новой культурной политики и был, очевидно, главным автором сценария, по которому последовательно и планомерно внедрялись в жизнь принципы соцреализма. Известно, например, что на одном из закрытых совещаний по этому вопросу Сталин раз 10—15 брал слово, отстаивая термин «соцреализм» в применении к основному методу советского искусства, который его оппоненты хотели определить как «диалектико-материалистический». Считалось, что за всеми поворотными идеями и пертурбациями в области культуры стоят его гениальная прозорливость и железная воля. Ему приписывались (и сам он приписывал себе) даже идеи, высказанные задолго до него и часто людьми, которых он сам уничтожал как идеологических врагов. Так, знаменитое «сталинское» определение писателя-соцреалиста как «инженера человеческих душ» представляло собой не что иное, как перефразировку идеи авангардистов о «художнике — психоинженере», сформулированную погибшим в сталинских концлагерях С. Третьяковым. Таким образом, с момента рождения социалистический реализм был так же прочно связан с именем Сталина, как «принципы фюрера» с Гитлером.

Родившись почти одновременно, оба эти термина поначалу были лишены стилистической определенности. Ясно было одно: каждый из этих принципов был руководящим, единственным, общеобязательным, тот или другой должен был в конечном итоге определить характер искусства в своей стране. Ясно было и то, что это будет искусство «нового типа», что оно воодушевит массы на строительство нового общества и в своих достижениях превзойдет все, созданное человечеством. Постепенно эти абстракции обрастали плотью и обретали конкретное содержание. Свою окончательную

формулировку социалистический реализм получил в августе 1934 года на Первом всесоюзном съезде советских писателей в выступлении А. Жданова, с именем которого связаны все главные погромы советской культуры 30-х и 40-х годов. Жданов развернул ее как комментарий к мудрому указанию Сталина: «Товарищ Сталин назвал наших писателей инженерами человеческих душ. Что это значит? Какие обязанности накладывает на вас это звание? Это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схоластически, не мертво, не просто как “объективную реальность”, а изобразить действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должна сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма»^{xvi}. Характерно, что, обращаясь к писателям, Жданов в двух фразах этого определения четыре раза употребил слово «изображение» и «изобразить», применимое, казалось бы, не столько к литературе, сколько к изобразительному искусству. Едва ли это было случайной оговоркой со стороны секретаря ЦК ВКП(б).

Если в Германии в этот решающий период объектом культурной политики нацизма в первую очередь оказалось изобразительное искусство, то в СССР главный удар был направлен на литературу. Дело тут, очевидно, не в личных пристрастиях неудавшегося художника Гитлера, несостоявшегося архитектора Розенберга или Сталина, писавшего в ранней юности стихи на грузинском языке; скорее здесь проявила себя общая закономерность развития тоталитарной революции. На первом ее этапе особое значение приобретает прямое воздействие на массы, и тут живопись, скульптура и графика обладают определенным преимуществом перед литературой в качестве средств наглядной агитации и пропаганды. С этого начинал Ленин, сделавший в 1918 году свой план монументальной пропаганды стержнем советской культурной политики. Но к 30-м годам изобразительное искусство в СССР было уже во

многим приспособлено к нуждам режима: «правдивое изображение» советской действительности стало творческим кредо большинства советских художников еще до соцреализма. Теперь под эту модель надлежало подвести и всю советскую литературу. Поэтому неудивительно, что именно съезд писателей (а не художников или архитекторов) стал той трибуной, с которой и был провозглашен универсальный метод всей советской культуры.

Первый всесоюзный съезд советских писателей, проходивший в Москве с 17 по 31 августа 1934 года, был срежиссирован как образец, ставший обязательным для всех последующих съездов и других мероприятий такого рода. Помимо ждановской формулировки, на нем были высказаны, по сути, все основополагающие идеи, составившие плоть и кровь доктрины социалистического реализма. Поэтому стоит подробнее остановиться на его работе. В тоталитарной основе этого съезда лежали культ вождя и его единодушное одобрение. Все выдвигавшиеся на нем обширные резолюции, списки будущих руководителей литературы, повестки дня принимались единогласно всеми участниками съезда: за всю его работу ни один из 600 делегатов не только не выступил против чего бы то ни было, но даже не воздержался от голосования. Провозглашенные на нем принципы соцреализма, призванные, по определению главных его ораторов, коренным образом изменить характер всей советской, а в исторической перспективе — и мировой, культуры оказались полностью вне обсуждения: все это было уже утверждено и подписано, и инженерам человеческих душ предоставлялось право лишь поднимать руки и развивать в своих выступлениях «мудрые указания» Сталина, Жданова и Горького. Речи сотен ораторов прерывались приветствиями от делегаций, олицетворявших связь писателей с народом. Под дробь барабанов, звуки горнов и народных инструментов в зал съезда входили шахтеры и колхозники, пионеры «Базы курносых» и представители саамской народности Кольского полуострова, рабочие и художники, строители метро и зарубежные коммунисты, оленеводы, трактористы, доярки... Они сообщали, например, что в оленеводческом совхозе Самилкильского сельсовета из

запланированного отела 449 важенок отелилась 441, другие предлагали немедленно установить памятник Павлику Морозову, и все требовали от писателей отобразить в новых шедеврах их героические будни и образы, учили, как писать на понятном языке и избегать формализма.

Съезд довел до небывалых еще масштабов культ Сталина. Все основные ораторы приписывали ему роль архитектора и кормчего во всех областях советской жизни, в том числе в литературе и искусстве. На первом же заседании съезда от имени всех его участников было послано приветствие Сталину, которое содержало в себе квинтэссенцию тоталитарной эстетики: «Наше оружие — слово. Это оружие мы включаем в арсенал борьбы рабочего класса. Мы хотим создавать искусство, которое воспитывало бы строителей социализма, вселяло бодрость и уверенность в сердца миллионов, служило им радостью и превращало их в подлинных наследников всей мировой культуры», которое заканчивалось следующими словами: «Да здравствует класс, вас родивший, и партия, воспитавшая вас для счастья трудящихся всего мира!»^{xvii} Верноподданнические чувства достигли здесь такого накала, что даже класс и партия стали обретать свое значение лишь постольку, поскольку они родили и воспитали тов. Сталина.

Свой вождь был нужен и советской литературе, и на этот пост партийное руководство назначило Горького. В 1921 году Горький, во многом не согласный с политикой большевиков, покинул Россию.

Почти 10 лет он спокойно прожил в фашистской муссолиниевой Италии, но с конца 20-х годов ему все настойчивее предлагается вернуться на родину. Писательская слава Горького на Западе тогда шла на убыль, сокращались издания его произведений, возникали серьезные денежные затруднения. В России же его ждали многомиллионные тиражи и манила перспектива стать непререкаемым авторитетом в области культуры. К моменту съезда Горькому было 65 лет, но он был тяжело болен и дни его были сочтены. Очевидно, поэтому Сталин и решил сделать его как бы своим воплощением в области литературы. На съезде имя Горького упоминалось не

меньше, чем имя Сталина, и столь же громкими были прилагательные к нему эпитеты: «величайший писатель современности», «великий и любимый», «наш дорогой старик», и даже «молодой богатырь».

Горький, открывший съезд, а потом, после Жданова, выступивший с развернутым докладом, начал свою речь на самой высокой ноте, возводя себя и съезд не более не менее, как на пьедестал судей человеческих с позиций абсолютной истины: «Мы выступаем как судьи мира, обреченного на гибель, и как люди, утверждающие подлинный гуманизм, гуманизм революционного пролетариата, гуманизм силы, призванный историей освободить весь мир трудящихся»^{xviii}. Облеченные в судейские мантии, Горький и Жданов выносили современной художественной культуре приговор не менее суровый, чем делали это тогда же Гитлер и Розенберг. Жданов определил состояние буржуазной литературы (подразумевая под этим все тот же модернизм) как «упадок и разложение». Горький обрушился на русских модернистов — своих старых, еще дореволюционных, противников: «Время от 1907 до 1917 года было временем полного своеволия безответственной мысли, полной “свободы творчества” литераторов русских. Свобода эта выразилась в пропаганде всех консервативных идей западной буржуазии... В общем десятилетие 1907—1917 вполне заслуживает имени самого позорного и бесстыдного десятилетия истории русской интеллигенции»^{xix}. Последней фразой, ставшей отправной точкой для всех последующих советских исторических оценок, Горький перечеркивал, по сути, и серебряный век русской поэзии, и первый взлет русского художественного авангарда, а самое главное — тот дух свободы, поисков и новаторства во всех областях творчества, каким был овеян этот период, как, быть может, никакой другой в русской истории.

Характерно, что Гитлер не только клеймил современную западную культуру в терминах, схожих со ждановскими, но и относил начало ее упадка к тому же «позорному десятилетию», что и Горький: «Это потрясающе видеть, каким высочайшим был наш художественный уровень к 1910 году. Но с тех пор — увы! — наша деградация стала возрастать. В области живописи, к

примеру, достаточно вспомнить удручающую мазню, которой эти люди от имени искусства обманывали немецкий народ... Что касается содержания этой мазни, то эти люди утверждают, что понять его не просто, что для этого надо проникнуться их глубиной и значением, самому погрузиться в образы — и другие идиотизмы того же порядка. В 1905—06 годах, когда я поступил в Венскую Академию, эти плоские фразы уже употреблялись — подsunуть публике бесчисленную мазню под видом художественных экспериментов»^{xx}.

По сути, съезд сформулировал художественную идеологию, которая в одинаковой степени *была* применима как к социалистическому реализму, так и к «принципам фюрера». Предполагалось, что эта идеология заключала в себе последнюю и окончательную истину и выступала как «воплощение исторического разума, основная победоносная, движущая сила всемирной истории» (по словам Н. Бухарина)^{xxi}. Стоя на этой «вышке всего мира» (Бухарин), ее представители объявляли о своем историческом праве судить человечество и выносить ему приговор. «Судьей мира» провозглашал себя не только основоположник соцреализма М. Горький. Один из основоположников литературы национал-социализма Герман Бруте вторил ему в унисон: «В нашу воинственную эпоху немец достигает наивысшей славы, когда выступает как обвинитель мира и бичует его безумие, его несправедливость, его фундаментально преступные основы»^{xxii}.

Культуре этого преступного, обреченного на гибель мира Жданов и Горький, а за ними и выступавшие на съезде Н. Бухарин, К. Радек и крупные советские писатели, поэты, драматурги противопоставили новую — социалистическую культуру, обрисовав контуры ее творческого метода, то есть соцреализма. Рационально организованная в соответствии с объективными законами исторического развития, такая культура должна была стать культурой «нового типа» и «высшего этапа», с высоты которой вся предшествующая художественная деятельность человечества может рассматриваться лишь как ее предыстория. Поэтому она должна быть окрашена оптимизмом, выражающим радость сталинской эпохи, поэтому

каждый писатель и художник в своем творчестве должны руководствоваться чувством любви к народу, родине, партии, Сталину и духом ненависти к их врагам. Это сочетание любви-ненависти Горький назвал подлинным, новым, социалистическим гуманизмом.

Отсюда логически вытекал и главный принцип тоталитарной художественной идеологии — принцип партийности искусства, который требовал, чтобы художник смотрел на действительность глазами партии и изображал реальность не в ее плоской эмпирии, а в идеале ее «живого» (по Гитлеру) или «революционного» (по Жданову) развития по направлению к великой цели. «Наша советская литература, — на съезде Жданов, — не боится обвинений в тенденциозности. Да, советская литература тенденциозна, ибо нет и не может быть в эпоху классовой борьбы литературы не классовой, не тенденциозной, якобы аполитичной»^{xxiii}. «Мы не объективны, мы — немцы»^{xxiv}, — выдвигал тот же принцип, только в расовой упаковке, первый нацистский 'министр культуры Баварии Ганс Шемм. Осуществление этих принципов неизбежно приведет к высочайшему расцвету культуры, к ее подлинному Ренессансу, а пока обе рождающиеся в муках идеологии представлялись сами себе островками надежды и бастионами прогресса в захлестывающем их море маразма и разложения. В такой ситуации было правомерно требовать от художников напряжения всех сил и безжалостно карать несогласных. Ибо великая цель, которую ставили перед собой, оправдывала все средства для ее достижения. Она заключалась в создании не только нового общества, но и его строителя и обитателя, чьи психология, идеология, этика, эстетика формировались бы по законам единственно правильного научного учения: концепция Нового Человека в качестве сверхзадачи зримо или 'незримо присутствует в сердцевине любой тоталитарной культуры. В обществе нового типа литература, в частности, по словам писателя Л. Леонова, «перестает быть только беллетристикой. Она становится одним из самых важных орудий в деле ваяния нового человека»^{xxv}. Эта формулировка варьировалась на съезде в выступлениях десятков

ораторов. Чтобы осуществить эти задачи, писатель и художник должны жить жизнью своего народа, они должны принимать активное участие в строительстве нового общества и отображать на простом, понятном широкому народным массам языке их труды и подвиги под руководством лидеров, борцов и тех, кто творит историю. По высказанному на съезде единодушному мнению советских писателей (в приветствии тов. Сталину), оно должно «стать верным и метким оружием в руках рабочего класса у нас и за рубежом»; по словам главы художественного образования в нацистской Германии Роберта Беттхера, его функция — «быть социальным цементом», «средством в классовой борьбе», для чего «должен быть ликвидирован разрыв... между художником и народом: художник должен стать слугой народа»^{xxvi}.

Яркой иллюстрацией родства двух художественных идеологий может служить ряд выступлений самих участников Первого съезда советских писателей из наиболее осведомленных, которые, клеймя национал-социалистское искусство, описывали его, сознавая это или нет, что в одном контексте должно было сиять, как золото, в другом было черно, как деготь: «Культу сверхчеловека, который развивается в Германии... мы противопоставим образ подлинного пролетарского вождя — простого, спокойного вождя-человека. Это можно сделать хорошо, это нужно сделать. Слепо подчиняющейся фанатической массе в фашистских книгах противопоставим сознательно идущую массу. Мы найдем соотношение: вождь и масса. Если литература обратится к этой теме, то она сделает огромный скачок вверх» (В. Вишневский)^{xxvii}.

«Для всех сомневающихся в гениальности вождей и мудрости их политики, для всех, кого не обманывают магические превращения цифр германской статистики... нет места на фашистском Парнасе. Туда допускаются избранные варвары со свастикой на рукаве. Они призваны возвестить миру новые идеи, новое искусство» (В. Киршон)^{xxviii}.

Подробный разбор художественной идеологии фашизма сделал в своем докладе на съезде Карл Радек. Крупный деятель Коминтерна, он до прихода

Гитлера к власти жил главным образом в Германии, налаживая подпольные связи. С советской стороны Радек с 1919 года был главным сторонником идеи национал-большевизма, то есть сторонником сближения с нацизмом для совместной борьбы с западной демократией и мировым империализмом; по мнению некоторых исследователей, именно он проложил путь к союзу Сталина с Гитлером в 1939 году^{xxix}. Один из разделов его доклада на съезде назывался «Фашизм и литература». Радек прекрасно знал методы культурной политики фашизма, которые он изложил в следующих словах: «Фашисты в лице своих теоретиков и вождей искусства говорят: нет литературы вне борьбы. Или вы идете с нами, или против нас. Если идете с нами, то творите с точки зрения нашего мировоззрения, а если не идете с нами, то ваше место в концлагере... Фашисты требуют от писателя: “Ты нарисуй нам такую картину, которая покажет, как при фашизме все люди идут вперед, растут и благоденствуют”»^{xxx}.

Трудно сказать, что здесь имел в виду Радек. Ведь он просто перефразировал, приписав фашизму, расхожий советский лозунг «Кто не с нами, тот против нас», под знаком которого и проходил весь Первый съезд советских писателей. «С кем вы, мастера культуры?» и «Если враг не сдается, его уничтожают» — это заголовки двух основополагающих статей Горького, в которых пролетарский писатель обосновывал тогда закономерность новой советской культурной политики.

Но Радек в своей речи пошел дальше, прямо процитировав Геббельса: «Было бы наивно думать, что революция пощадит искусство и что оно сможет вести своего рода существование спящей красавицы где-то рядом с эпохой или на ее задворках... В тот момент, когда политика становится народной драмой, художник не может сказать — это меня не касается. Это его очень и очень касается. И раз он пропустит момент, чтобы занять своим искусством определенную позицию по отношению к новым принципам, то он не должен удивляться, если жизнь прошумит мимо него»^{xxxi}.

Подобные слова Геббельс произносил 15 ноября 1933 года в зале Берлинской филармонии в день торжественного открытия Имперской палаты литературы, объединившей всех немецких писателей, принявших нацистский режим.

С другой стороны, на московском съезде были утверждены устав и списки руководителей уже созданного Союза советских писателей. Горький, закрывая съезд, призывал советских писателей «немедленно приступить к практической работе—организации всесоюзной литературы как целого»^{xxxii}. Одновременно аналогичные творческие союзы были учреждены в Германии и Советском Союзе и в других видах искусства.

2. Организация: тега машина тоталитарной культуры

Организация — это форма посредничает между теорией и практикой.

Георг Лукач

В условиях советского социалистического строя искусство впервые, за всю его мне вековую историю, стало объектом государственного строительства и государственно политики.

*А. И. Назаров (председатель
Комитета по делам искусств при
СНК СССР)*

Было бы неверно обвинять тоталитаризм в варварском пренебрежении культурой, как это делают часто, пользуясь крылатой фразой, которую приписывают то Розенбергу, то Герингу, то Гиммлеру: «Когда я слышу слово “культура”, я хватаюсь за пистолет». Наоборот, ни в каких демократических странах сфера культуры не привлекает к себе такого пристального внимания государства и не оценивается им столь высоко. Об искусстве здесь писали и говорили главы правительств и вожди партий, маршалы и шефы тайных

полицей. Мартин Борман называл культуру «самым важным и значительным инструментом партии»^{xxxiii}, Лаврентий Берия говорил о ней как о «мощном средстве воспитания масс в духе коммунизма, в духе советского патриотизма и интернационализма»^{xxxiv}. «Искусство есть единственный бессмертный результат человеческого труда» и «Ни один народ не живет дольше, чем памятники его культуры» — эти изречения фюрера были начертаны на стенах Дома немецкого искусства в Мюнхене. И естественно, что, придавая такое значение культурным делам, тоталитарное государство не жалеет сил и средств на организацию их «как целого». Если авангардисты, начиная с футуризма, были склонны машину рассматривать в качестве некоего эстетического эталона жизни, то тоталитаризм саму жизнь и культуру стремился построить по принципу мегамшины с пультом управления в руках вождя. Ибо только через организацию культуры можно было идеологизировать ее и тем самым целиком подчинить задачам политической борьбы. К этому стремился уже Ленин, когда в 1921 году настаивал на коренной реорганизации Наркомпроса. Созданная им организационная система послужила прототипом, однако ИВ ей недоставало основного элемента — блока, который делал бы управляемым сам индивидуальный творческий процесс художника. Создание творческих союзов в СССР и в Германии завершило этот процесс.

Через полтора месяца после прихода к власти Гитлер декретом от 13 марта 1933 года учреждает имперское министерство народного просвещения и Пропаганды во главе с Геббельсом. Сфера его компетенции определялась следующим образом: «Имперский министр народного просвещения и пропаганды несет ответственность за всю область духовного воздействия на нацию путем Пропаганды в пользу государства, культурной и экономической пропаганды» ради просвещения народа внутри страны и за рубежом; следовательно, он ответственен за управление всеми учреждениями, служащими этим целям»^{xxxv}. Сам Геббельс через «Фолькишер Беобахтер» (10 мая 1933) сразу же объявил о том, что задачей министерства является

«привести Германию в состояние духовной мобилизации» и что оно «выполняет те же функции в области духовного, что военное министерство в области вооружения».

Для осуществления этих целей декретом от 22 сентября того же года под юрисдикцией министерства Геббельса учреждается Имперская палата культуры (Kulturkammer), которая в свою очередь подразделялась на семь специализированных палат: музыки, театра, литературы, прессы, радио, кино и изобразительных искусств. В уставе последней перечислялись профессии, носители которых становились ее членами: архитекторы, дизайнеры интерьеров и садов, скульпторы, живописцы, графики, коммерческие граверы, мастера прикладного искусства, копиисты, реставраторы, владельцы художественных галерей, издатели литературы по искусству и т. д. Здесь же говорилось, что все ранее существовавшие объединения данных профессий «ликвидируются без исключения, и каждый их член обязан стать членом Имперской палаты без оговорок»^{xxxvi}. Президентом Палаты изобразительных искусств назначается художник-реалист Адольф Циглер — «непревзойденный» мастер натюрмортов, обнаженного тела и, по оценке его шефа Геббельса, «человек настолько скучный, что буквально вгоняет меня в сон»^{xxxvii}. Вся эта централизованная машина культуры была в Германии отстроена и пущена в ход в поразительно короткие сроки. К началу 1936 года Палата изобразительных искусств уже насчитывала 42 тысячи членов. Центр ее находился в Берлине, и она имела 32 отделения в разных городах Рейха.

Нацистская революция не стремилась разрушить те механизмы, которые приводили в действие художественную жизнь еще в период Веймарской республики. Проще было приспособить их к новым целям. Так, Палата изобразительных искусств возникла на базе уже существовавшего Картеля изобразительных искусств, палата прессы — на базе Общества немецких журналистов, литературы — на базе Ассоциации немецких писателей и т. д. следовало только заправить эти механизмы новым идеологическим горючим и сменить обслуживающий персонал. Это и стало первой задачей в области

культурной политики пришедшего к власти нацизма. С одной стороны, из художественной жизни по специально составленным спискам выбрасываются негодные режиму люди — в первую очередь евреи и модернисты. С другой стороны, первый нацистский министр внутренних дел В. Фрик сразу же учреждает внутри своего министерства институт своего рода идеологических контролеров, которые, как и в советской России в 20-х годах, именуется здесь «комиссарами по делам искусств» (Kunstkommissare). Навербованные главным образом из участников розенберговской Лиги борьбы за немецкую культуру, они назначаются на руководящие посты и в подведомственных им учреждениях неусыпно следят за проведением в жизнь «принципов фюрера».

В отличие от нацистской, большевистская революция разрушила царские культурные институты. Но и создаваемые в 20-х годах новые, «революционные» формы в области творческой деятельности, образования, науки, организации, управления и т. д. вскоре переставали отвечать требованиям постоянно меняющей свой курс советской культурной Политики. Существованию последних из них положило конец Постановление ЦК 1932 года. И когда время выдвинуло задачу строительства невиданной по масштабам организации, строить пришлось «а месте не только пустом, но неоднократно вскопанном, перекопанном и загроможденном обломками (прежних культурных форм; советским руководителям пришлось по кирпичику собирать и реставрировать то, что ими же было разрушено. Все это не способствовало темпам строительства. Создание творческих союзов началось здесь сразу же после постановления о ликвидации художественных группировок. Уже через два месяца (25 июня 1932) было объявлено о создании Московского областного союза советских художников; аналогичные организации постепенно возникают и в других городах страны. Сначала Союз советских художников представлял собой лишь конгломерат формально мало связанных между собой республиканских, областных и городских творческих организаций. Только в конце 30-х годов создается его Организационный комитет, ставший централизованным органом управления. Председателем

Союза с 1938 года назначается художник-реалист Александр Герасимов — мастер портрета, натюрморта и обнаженного тела. Формально и Имперская палата изобразительных искусств, и Союз советских художников были организованы как профессиональные или творческие союзы, однако в действительности они имели мало общего с такого рода союзами, существовавшими и существующими в нетоталитарных странах. Так, в принятом в 1934 году уставе Союза советских писателей, ставшем образцом и моделью для всех других творческих союзов в СССР (художников, архитекторов, композиторов, журналистов), прямо говорилось, что Союз объединяет в себе писателей, «стоящих на позициях советской власти, желающих активно участвовать своим творчеством в -классовой борьбе пролетариата и в социалистическом строительстве», а его целью и задачей является «активное участие советских писателей своим художественным творчеством в социалистическом строительстве, защита интересов рабочего класса и укрепление Советского Союза путем правдивого изображения истории классовой борьбы пролетариата, классовой борьбы и строительства социализма в (нашей стране, путем воспитания широких трудящихся масс в социалистическом духе)^{xxxviii}.

В уставе Имперской палаты в качестве ее цели выдвигалось — «способствовать развитию немецкой культуры в духе ответственности за 'народ и государство». В контексте тоталитарной идеологии «дух ответственности за народ» и «воспитание трудящихся в духе...» можно вполне считать за синонимы. Политика и культура сплелись здесь в один неразрывный клубок. Наиболее зловещей чертой этих тоталитарных союзов стала их общеобязательность: только став членом одного из них, художник обретал право на профессиональную деятельность.

В Уставе Имперской палаты культуры указывалось, что любой человек, работающий в области культуры, «независимо от того, член он этой организации или нет, подпадет под юрисдикцию той или иной специализированной Палаты» (параграф 28), а в параграфе 29 говорилось:

«Суды и административные власти должны оказывать юридическую и административную поддержку Имперской палате культуры и отдельным ее Палатам»^{xxxix}. Нацистское законодательство предусматривало прямое запрещение профессиональной деятельности для определенных групп художников (прежде всего, тех же модернистов и евреев), и комиссары от искусства вместе с чинами полиции следили за соблюдением этого запрета, проверяя время от времени состояние кистей и палитр у запрещенных мастеров.

В Советском Союзе не было необходимости идти столь далеко по пути юридических предписаний. В условиях тотальной монополии все необходимые для профессиональной деятельности художника материалы и инструменты оказались в руках государства и могли распределяться только внутри Союза советских художников и только между его членами: краски, холсты, бумага, гипс, бронза, мрамор, не говоря уже о литографских станках, которые, как и все средства массового тиражирования, были поставлены здесь на строгий государственный учет. Приобрести в открытой продаже большую часть этого художественного ассортимента было абсолютно невозможно, а остальное — чрезвычайно трудно. Кроме того, в обществе, живущем под лозунгом «кто не работает, тот не ест», всякий, кто не является членом творческого союза и не занят «а государственной службе, формально подпадает под законы о тунеядстве, по которым может быть судим и выслан в самые отдаленные районы страны.

Министр народного образования и пропаганды лично назначал руководство Палаты культуры и ее отдельных специализированных палат. Оно в свою очередь, согласно уставу, принимало членов и могло отвергнуть того или иного кандидата на основании «его ненадежности и несоответствия выполняемой им профессии» (параграф 10). «Следуя “принципам фюрера”, которые теперь охватывали всю область культуры, руководство могло решать, кого следует принять, отвергнуть или исключить... Таким образом, правительство получило в свои руки готовый инструмент для исключения

всякого, кто был политически или философски “ненадежен” или “непригоден”. В каждом случае такое исключение было равносильно отлучению на вечные времена от профессиональной деятельности»^{x1}.

Последнее целиком относилось и к практике Союза советских художников. Хотя формально его руководство избиралось путем открытого голосования, на самом деле объектом голосования были не конкретные люди, а списки, составленные и утвержденные в высших партийно-государственных инстанциях. Сомневаться в правомерности таких списков, особенно в сталинские годы, было столь же невозможно, сколь и подвергать сомнению правильность самой партийной политики, и практически все они всегда принимались единогласно. «Избранное» таким образом руководство решало, кого принять в члены Союза, кого отвергнуть и кого исключить. При этом, как и в Германии, под «соответствием профессии» кандидата понималась в первую очередь его политическая «надежность». Вступая в такие союзы, мастера культуры ставили себя на службу государству не в фигуральном, а в самом прямом и непосредственном смысле этого слова. Их единственным средством существования и стимулом работы стали государственные заказы. Обычно они связывались с важными политическими событиями: юбилеями, памятливыми датами, великими достижениями в области народного хозяйства или победами на фронтах войны. Из созданных на заданные темы работ устраивались тематические выставки, которые затем разъезжали по разным городам этих стран.

Лучшие произведения отбирались из них на главные — ежегодные выставки, представлявшие собой «смотри наивысших художественных достижений страны». В СССР это были Всесоюзные художественные выставки, устраивавшиеся сначала в залах Третьяковской галереи, а потом, вследствие их все увеличивающегося масштаба, в огромном здании бывшего Манежа в Москве; в Германии — Большие выставки немецкого искусства в Мюнхене. Те и другие представляли собой гигантские фильтры для просеивания всей художественной продукции, создаваемой в этих странах, и

отбора из «ее образцов, наиболее соответствующих духу «принципов фюрера» или соцреализма.

Однако и догма социалистического реализма, и «принципы фюрера» не содержали в себе прямых рецептов того, как надо ее штамповать и какой она должна быть. Здесь идеологи тоталитаризма вели свои суда к цели, не вдаваясь в философское теоретизирование, а следуя компасу своей политической (расовой или классово́й) интуиции, практического опыта и голой эмпирии. Теория тут лишь шла за практикой и обосновывалась ею, ибо, по точному определению Оруэлла: «Тоталитарное государство управляет мыслями, но не закрепляет их. Оно устанавливает неопровержимые догмы и меняет их со дня на день»^{xii}.

Эталоны тоталитарного искусства оттачиваются в ходе работы мегамашины культуры, в которой творческие союзы представляют собой лишь одну из ее тесно взаимосвязанных частей. В СССР и Германии такая мегамашина была отстроена к середине 30-х годов.

17 июля 1937 года в Мюнхене в только что построенном Доме немецкого искусства в присутствии Гитлера, правительства и дипломатического корпуса была с помпой открыта первая «Большая выставка немецкого искусства». Практика таких выставок стала ежегодной и продолжалась до 1943 года. Отбор экспонатов для первых из них производился лично Гитлером, и на каждом каталоге красовался его титул — «Патрон (Schirmherr) Дома немецкого искусства». Принципы своего отбора фюрер однажды откровенно изложил следующим образом: «Я неуклонно придерживаюсь следующего принципа: если какой-нибудь доморощенный художник подсовывает на рассмотрение мюнхенской выставки дрянь, то он либо обманщик, и его следует посадить в тюрьму, либо он сумасшедший, и в таком случае его место в сумасшедшем доме, или он дегенерат, и тогда его надо посадить в концлагерь для перевоспитания и исправления посредством честного труда»^{xiii}.

Но оказалось на первых порах, что отобрать для «смотров высших достижений» даже тысячу-полторы произведений — дело отнюдь простое. По

словам Генриха Хоффмана — личного фотографа Гитлера, назначенного ответственным за организацию мюнхенских выставок с соответствующим титулом «профессора искусств», на первую Большую немецкую выставку было представлено 8 тысяч работ. 12 профессоров просеивало эту массу, и все же Гитлер остался недоволен результатами окончательного отбора. Он даже собирался отменить выставку этого года, и только под влиянием уговоров Хоффмана изменил свое решение^{xliii}. Очевидно, на четвертом году нацизма в арсенале немецкого искусства не оказалось достойных образцов; их надо было создать с помощью отстраиваемой мегамашины культуры. С этой целью в нее вводится еще один блок. Для поощрения высочайших из них в Германии в 1937 году учреждаются Государственные премии, а в СССР в 1940 — Сталинские премии (после смерти Сталина переименованные в Государственные). В присуждении Государственных премий последнее слово оставалось за Гитлером. Списки сталинских лауреатов составлялись государственной комиссией Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров (впоследствии — Министерство культуры СССР), согласовывались с соответствующим отделом ЦК ВКП (б) -КПСС и, конечно, апробировались самим Сталиным. Избранным и утвержденным вручался золотой значок лауреата Сталинской премии первой степени и 100 тысяч рублей или серебряные значки, и соответственно, меньшие суммы денег для второй и третьей степеней. В сложной иерархии тоталитарной элиты эти лауреаты заняли место хранителей священных принципов соцреализма или национал-социалистского искусства. Позже, уже после войны, в СССР к этой иерархии прибавился еще более высокий слой — действительные члены и члены-корреспонденты Академии художеств СССР.

С появлением этих академиков и лауреатов, по сути, отпала необходимость каких-либо теоретических разработок, формулировок, определений природы и стиля социалистического реализма или национал-социалистского искусства: их эстетическими эталонами стало то, что производилось всеми этими носителями высших государственных титулов и

наград. Учитывая такую ситуацию, Геббельс предписанием от 27 ноября 1936 года вообще отменил всякую художественную критику в Германии, а вместе с ней — и какие бы то ни было обсуждения и дискуссии по вопросам нацистского искусства: «Поскольку этот год не внес улучшений в художественную критику, я запрещаю, раз и навсегда, продолжающуюся и сегодня художественную критику в ее прежней форме. Отныне художественный репортаж займет место художественной критики, которая возомнила себя судьей искусства — абсолютно извращенная концепция “критики”, ведущая свое начало от времен еврейского засилья в области искусства. Критик теперь заменяется художественным редактором. Художественный репортаж не должен касаться ценностей, он должен ограничиваться описанием. Такой репортаж должен дать возможность публике самой выносить суждения, должен стимулировать формирование общественного мнения о художественных достижениях, руководствуясь собственной позицией и чувствами»^{xliv}.

А «Фолькише Беобахтер» (главный печатный орган нацизма) уточняла эти положения Геббельса: «Единственный возможный стандарт суждения о произведении искусства в национал-социалистском государстве есть национал-социалистская концепция культуры. Только (партия и государство имеют право определять стандарты согласно национал-социалистской концепции культуры)» (29.11.1936); «В будущем рецензировать произведения искусства будут только те, кто отдается этому роду деятельности чистосердечно и в соответствии с национал-социалистским мировоззрением» (28.11.1936).

В Советском Союзе проблема художественной критики (как и многие аналогичные проблемы) решалась путем не столько широковещательных заявлений, сколько административных мер. Вскоре после постановления ЦК от 26.4.1932 здесь были ликвидированы все периодические издания по искусству, связанные с теми или иными группировками, и на их месте с 1933 года начал публиковаться единый журнал «Искусство» — орган Союза

советских художников. Естественно, что критика в нем была доверена только людям, отдававшимися этому делу чистосердечно и в соответствии с марксистско-ленинско-сталинским мировоззрением. Люди, занятые в этой профессии, то есть критики, искусствоведы, историки искусства, там и здесь объединялись в творческие союзы: в СССР они входили в «секцию критики» Союза советских художников, в Германии — в 7-й департамент Палаты изобразительных искусств, который назывался «Художественные публикации, продажи и аукционы». Критика, таким образом, стала частью тоталитарной машины, охватившей целиком всю область культуры. Хотя критика в СССР не была отменена в законодательном порядке, положение советского критика мало чем отличалось от положения его немецкого коллеги. Произведения соцреализма, достаиваемые высших премий и наград, по существу, оказывались вне сферы ее компетенции: можно было только описывать изображенные в них события и персонажи, находя все новые достоинства в их идейном содержании и художественном языке. Всякие же негативные оценки по их поводу полностью исключались.

Тоталитарная машина, вобравшая в себя художников, лишила их свободы выбора, но открыла перед ними широкое поле деятельности, она направила их творчество по узкому руслу политизированного искусства, но щедро вознаграждала тех, кто верно следовал по указанному пути, придворный скульптор Гитлера Арно Брекер в 1938 году заработал на государственных заказах больше, чем Геббельс за три года, а актер Эмиль Янингс на одном из послевоенных процессов нацистских преступников предъявил суду подписанные с ним с 1933 года контракты и, обратившись к судье, спросил: «Позвольте задать вам вопрос: а вы бы отказались от такой суммы?»^{xlv} Поэтому Геббельс, выступая в 1937 году на объединенном ежегодном конгрессе Имперской палаты культуры и организации «Сила через радость», имел некоторые основания заявить: «Германский художник стоит на твердой жизненной почве. Искусство, вырванное из узкого, изолированного круга, снова оказалось в гуще народных масс и отсюда оказывает мощное

влияние на всю нацию. Естественно, что политическое руководство вмешивается в художественную жизнь... — прямо и ежедневно. Но это происходит таким образом, что служит только на пользу немецкому художнику: через субсидии, заказы на работы и художественный патронаж, что сегодня по щедрости не имеет равных во всем мире... Германия идет впереди всех стран не только в области искусства, но и в той заботе, которая дождем изливается на художников... Немецкий художник сегодня чувствует себя более свободным и менее ограниченным, чем когда бы то ни было. С радостью он служит народу и государству, которые принимают его и его дело с такой теплотой и пониманием. Национал-социализм полностью завоевал немецких художников. Они принадлежат нам, а мы им»^{xlvi}.

Отстаивая немецкий приоритет, Геббельс преувеличивал: в Советском Союзе на адептов соцреализма тоже изливался дождь забот партийного руководства, и его лауреаты А. Герасимов, Меркуров, Томский, Вучетич зарабатывали не меньше, чем их немецкие коллеги. «Положение деятеля советского искусства в социалистическом обществе, возможности, которыми располагают творческие союзы в нашей стране, не имеют себе равных в мире. Хорошо известно, например, какой мощной материальной базой они располагают»^{xlvii}. В отличие от многих клише советской пропаганды, данное утверждение, идущее непосредственно от идеологического отдела ЦК КПСС, несет в себе зерно истины. Модель отношений между художником и тоталитарным государством четче всего прослеживается на практике советского искусства, как она сложилась на протяжении последних 50 лет. Отношения эти регулируются работой сложного по своей структуре идеологического и административного аппарата, но в основе их лежит довольно простая идея и цель: главным, а со временем единственным источником творческой деятельности и материального существования художника становятся государственные заказы. Творческий союз выступает здесь как коллективный посредник между обеими сторонами.

Основная повседневная практическая забота Союза советских художников — устройство ежегодных тематических и всесоюзных выставок, которыми и определяется художественная жизнь страны. Для этой цели в каждом его отделении существует выставочный комитет, распределяющий среди членов Союза заказы на тематические картины. Обладателям таковых, помимо аванса, предоставляются все возможности для их успешного выполнения. Многие из них отправляются за счет Союза в творческие командировки — по ленинским местам, на поля великих сражений или великих строек, в северные рыболовные артели или в южные фруктоводческие совхозы, чтобы в непосредственном общении с массами трудящихся обрести творческое вдохновение и набраться зрительных впечатлений; по возвращении многие направляются в дома творчества Союза художников, расположенных в самых фешенебельных курортных районах страны, где в спокойной обстановке, живя на всем готовом, завершают начатые труды. Законченная работа представляется выставочному комитету, который расценивает ее с точки зрения соответствия заказу и выплачивает остаток договорной суммы. После чего вся эта многотысячная продукция, одетая в рамы и водруженная на подставки, представляется на выставках суждению публики, критики и — главное — Государственной закупочной комиссии Министерства культуры СССР. Последней предоставлено, по сути, монопольное право на закупки произведений искусства для всех музеев страны и для собственных фондов. Обычно все работы, заказанные выставочными комитетами Союза и представленные на главных выставках, автоматически приобретаются Государственной закупочной комиссией, и посредством этой нехитрой операции деньги из государственного кармана перекачиваются в кассу Союза, а художественные произведения переходят в собственность государства в лице министерства культуры. Часть купленной продукции передается в фонды различных (главным образом провинциальных) музеев, часть идет на формирование многочисленных передвижных выставок, но основная масса этих погонных километров

холстов, мегатонн бронзы и мрамора, выполнив пропагандистскую функцию, заканчивает свою эфемерную жизнь в хранилищах министерства культуры СССР — в этом, по сути, гигантском могильнике советского искусства. Конечно, нацистская машина за 7—8 лет (война замедлила этот процесс) не достигла такой четкости в работе, да и советской потребовалось много времени для совершенствования.

Однако весь этот механизм отношений уже с самого начала содержался в организации, которую отстраивал Геббельс. Главными событиями в официальной художественной жизни нацистской Германии, как и в Советском Союзе, были тематические и ежегодные выставки, прежде всего «Большие выставки немецкого искусства» в Мюнхене. Гитлер, лично отбиривший работы, был и главным покупателем произведений, представленных в Доме немецкого искусства. Известно, например, что с мюнхенской выставки 1938 года (второй по счету) им было куплено 144 работы из 1158, здесь экспонировавшихся, то есть более 13% общего количества. Купленные вещи хранились в здании Имперской канцелярии фюрера и предназначались для гигантского культурного центра, который Гитлер мечтал построить на своей родине — в Линце. Только один этот факт позволяет сделать вывод, что «правительство было главным покупателем произведений, выставяемых в Доме немецкого искусства, и устанавливало стандарты на их форму и содержание»^{xlvi}. Но Гитлер не был единственным покупателем. Часть продукции, изготовляемой членами Имперской палаты изобразительных искусств, приобреталась геббельсовским министерством народного просвещения и пропаганды, разными отделами «идеологической империи» Розенберга и прочими гражданскими и военными ведомствами. Но главным потребителем искусства в Германии была, очевидно, организация «Сила через радость», входящая в состав учрежденного Робертом Леем в 1933 году Немецкого трудового фронта.

На «Силу через радость» была возложена обязанность организации досуга трудящихся, в первую очередь пролетариата, путем вовлечения людей

в официальную культурную деятельность нацизма. По своим пропагандистским и идеологическим целям она во многом дублировала министерство народного просвещения и пропаганды, и споры между Геббельсом и Леем о разграничении сфер компетенции этих организаций продолжались в течение ряда лет^{xlix}. (Так в 20-х годах дублировали друг друга Наркомпрос, Главполитпросвет, ПУР и некоторые другие блоки отстраиваемой и еще не совершенной машины.) Вдохновленные теориями советского авангарда, в частности Пролеткульта¹, деятели ее несли искусство в массы, а вместе с ним и через него — «великие» идеи национал-социализма, призванные сформировать новый «дух нации». «Сила через радость» занималась устройством разного рода культурных мероприятий: художественных конкурсов под разными девизами (вроде «Искусство и народ составляют одно целое»), лекций, концертов, рабочей самодеятельности и т. д. В области изобразительных искусств ее главной функцией было устройство передвижных выставок национал-социалистского искусства, которые направлялись в разные города и чаще развешивали свои экспозиции в помещениях заводов и фабрик. Первая такая передвижная выставка открылась в Брауншвейге уже через два месяца после установления нового режима — в апреле 1933 года. В этом «Сила через радость» тоже следовала за практикой советского искусства: в послереволюционной России с аналогичными целями передвижные выставки начали устраиваться АХРР с 1922 года.

Эффект деятельности этой организации был, очевидно, весьма значительным. По словам Г. Леман-Хаупта, «абсолютная истина, что перед войной каждый в нацистской Германии был последовательно вовлекаем в одну из форм официально поддерживаемой художественной активности»^{li}. Если это так, то такая тотальная вовлеченность в сферу официальной культуры была идеалом и для советской культурной машины, — впрочем, никогда не достигнутым. Здесь не было таких централизованных организаций, как Имперская палата культуры и «Сила через радость». Разные сферы культуры распределялись между различными творческими союзами, комитетами Совета

народных комиссаров (позднее республиканскими министерствами культуры), а также республиканскими и местными административными организациями. В частности, передвижными выставками советского искусства занималась организация под названием «Дирекция художественных выставок и панорам», входившая в состав сначала Комитета по делам искусств при СНК, а потом в Министерство культуры СССР (Всесоюзное производственно-художественное объединение им. Е. В. Вучетича). Осуществлялась эта задача с наименьшим размахом по всей территории Советского Союза — от Черного моря до Белого и от Карпат до Дальнего Востока.

При этих внешних различиях обе тоталитарные структуры были построены по четко пирамидальному принципу и сцементированы «духом партии», подобным, по выражению Луначарского, «библейскому Духу Господню». В Германии деятельность организаций Геббельса, Лея и Розенберга контролировалась непосредственно фюрером, в Советском Союзе три основных блока его мегамшины культуры — Союз советских художников, министерство культуры и Академия художеств СССР — увенчивались соответствующим отделом при секретариате ЦК ВКП(б)-КПСС, который действовал в тесном контакте с вождем. В кабинеты фюрера или вождя сходились в конечном итоге все нити управления культурой, здесь принимались кардинальные для нее решения — общеобязательные и не подлежащие последующему обсуждению, здесь формулировались принципы соцреализма и «принципы фюрера» и утверждались меры для их проведения в жизнь.

Меры эти диктовались одной и той же «исторической необходимостью»: чтобы открыть дорогу новому искусству, следовало прополоть всю ниву культуры, очистить ее от «сорняков модернизма», от всего того, что на языке тоталитаризма получало название «маразма» и «разложения», искусства «загнивающего» и «дегенеративного», «культурбодышевизма» или «фашистского охвостья». Поэтому рука об руку с интенсивным процессом

культурного строительства и там, и здесь идет и достигает кульминации не менее интенсивный процесс культурного террора.

3. Террор: тоталитаризм против модернизма

Нет такого закона, что все отвергнутое Гитлером по тем или другим политическим соображениям (например, гомосексуализм) само по себе хорошо... Гитлер преследовал модернизм. Ну и что?..

*Лифшиц М. Искусство и современный мир.
М., 1978*

В марте 1933 года немецкие газеты опубликовали своего рода художественный манифест под заголовком «Что немецкие художники ожидают от правительства». В числе прочего здесь говорилось: «Они ожидают, что отныне в искусстве будет проводиться единая магистральная линия... Священным долгом является выдвижение на передовую линию фронта тех солдат, которые уже проявили свою доблесть в битве за культуру. В области изобразительных искусств это означает: 1. Что вся космополитическая или большевистская по характеру художественная продукция будет изъята из германских музеев и коллекций. Сначала ее следует собрать воедино и показать публике, чтобы проинформировать ее, во сколько обошлись эти работы и кто именно из руководителей культуры и художественных центров ответствен за их покупку. Затем за этими произведениями анти-искусства должна быть сохранена лишь одна полезная функция. Они могут послужить топливом для обогрева общественных зданий... 5. Что скульптуры, которые оскорбляют национальные чувства и все еще оскверняют общественные площади и парки, исчезнут как можно скорее, независимо от того, что они созданы такими “гениями” как Лембрук или Барлах. Они должны освободить место тем художникам, которые сохраняют верность немецкой традиции»^{lii}.

В истории культуры тоталитарных режимов этот документ отнюдь не уникален. Еще в 1922 году с подобными манифестами обращались к советскому правительству деятели АХРР. Правда, обвиняя модернизм в «дискредитации» новой действительности, они тогда еще не требовали его физического уничтожения. Однако один из них — Александр Герасимов, став с середины 30-х годов полновластным диктатором в советском искусстве, высказывался по этому поводу куда более определенно: «Мне всегда казалось, что... плохих картин такое множество, что просто обидно, зачем под них заняты специальные хранилища. К примеру, в запасах Третьяковской галереи штабелями лежат “картины” футуристов, кубистов и пр. Спрашивается: во сколько обходится народу хранение этих “шедевров”? Сколько бумаги исписывается по их поводу? Сколько людей охраняет эту дрянь при научно разработанной температуре? Поневоле скажешь: “Страшно за человека”»^{liii}. В устах дорвавшихся до власти хранителей священных национальных, народных, реалистических и прочих традиций это были не пустые слова: культурный террор в обеих странах разворачивался в точном соответствии с пожеланиями, зафиксированными в этих и других подобного рода документах. Ибо Герасимов и Кандинский, Циглер и Пикассо обитали как бы в разных исторических эпохах, в несовместимых эстетических измерениях, и чтобы могли существовать первые, они должны были уничтожить вторых.

Ожидания немецких художников начали оправдываться сразу же после их изъятия. В том же 1933 году в городском музее Карлсруэ открывается выставка под названием «Официальное искусство с 1918 по 1933 год». Работы импрессионистов и экспрессионистов сопровождались здесь издевательскими надписями и астрономическими ценами их закупок, указанными в инфляционных марках, что звучало как прямое обвинение предыдущего правительства в разбазаривании народных денег. За ней последовала целая серия подобных выставок: «Дух Ноября: искусство на службе дезинформации» в Штутгарте, «Камера художественных ужасов» в Нюрнберге, «Признаки разложения в искусстве» в Хемнице и в Дрездене,

«Вечный жид» в Мюнхене и др. 30 октября 1936 года ликвидируется современный отдел берлинской Национальной галереи — первое и самое полное в Германии собрание современного искусства, а 27 ноября того же года Геббельс издает специальный декрет, который гласит: «В соответствии с волей фюрера я уполномочиваю президента Имперской палаты изобразительных искусств профессора Циглера отобрать для выставки немецкого дегенеративного искусства произведения живописи и скульптуры, начиная от 1910 года, которые находятся в коллекциях Германского рейха, его городов и областей»^{liv}. В эту отборочную комиссию Циглера входили еще 4 человека: «комиссар по делам искусств» Г. Швейцер, выбравший своим псевдонимом старогерманское имя Mjolnir (что можно перевести как «Молотов»), офицер СС граф К. Баудиссин, нацистский критик из «Фолькишер Беобахтер» Ф. Хофман и иллюстратор В. Вилльрих. Функции ее не ограничивались отбором, но включали в себя и конфискацию произведений из немецких музеев. В течение 1937–38 годов комиссия Циглера разъезжает по Германии. В результате ее деятельности из 33 немецких музеев было изъято 15997 произведений как немецких, так и иностранных мастеров. Список изъятого включал в себя, помимо картин всех крупнейших немецких модернистов, работы Ван Гога, Гогена, Матисса, Пикассо, Брака, Дерена, Руо, Кандинского, Шагала, Де Кирико, Вламинка, Энсора, Лисицкого, ван Дусбурга и многих других. 4 августа 1937 года Геринг издает указ «об удалении всех предметов, не соответствующих эстетике национал-социализма, из всех собраний, как государственных, так и частных»^{lv}, а 31 мая 1938 года выходит закон о безвозмездной конфискации всех произведений «дегенеративного» искусства из всех немецких коллекций. Тогда же создается специальная комиссия по использованию конфискованных произведений. Большая часть из них была продана за границу, лучшие вещи присвоил себе Геринг, а остальное (около 5 тысяч картин, акварелей и рисунков) 20 марта 1939 года было сожжено берлинской пожарной командой. В результате этого культурного террора музеи в Германии понесли большие

потери, чем в какой-либо другой стране. «Выставка дегенеративного искусства» открылась в июле 1937 года одновременно с первой «Большой выставкой немецкого искусства». Отобранные Гитлером произведения нацистских художников экспонировались в парадных залах мюнхенского Дома немецкого искусства; в его задних помещениях, используемых обычно для хранения археологических слепков и никак не приспособленных для экспозиции, размещались работы немецких модернистов. Картины, повешенные штабелями с пола до потолка, вкривь и вкось, иногда без рам, скульптуры без постаментов прямо на полу — все это, освещаемое тусклым светом и снабженное поясняющими глумливыми этикетками, должно было продемонстрировать убогость современной художественной культуры рядом со светлым и радостным искусством пробуждающейся для новой жизни Германии. Каталог выставки подразделял работы на девять отдельных групп:

Группа 1 представляла «общий обзор с технической точки зрения варварских методов изображения» и «прогрессивного разрушения форм и цвета». Здесь висели работы Отто Дикса, Эрнста Людвиг Кирхнера, Оскара Шлеммера и др.

Группа 2 обозначалась как «бесстыдное издевательство над религиозными представлениями», и здесь доминировали работы Эмиля Нольде.

Группа 3 охватывала работы с политическим содержанием и обвиняла художников (главным образом экспрессионистов) в «художественной анархии» с целью разжигания «анархии политической».

Группа 4 показывала искусство как пример марксистской пропаганды, направленной против армии: картины, «изображающие немецких солдат как идиотов, сексуальных дегенератов и пьяниц». Оно было представлено работами Георга Гроса и Отто Дикса.

Группа 5 представляла искусство, которое показывало «всю действительность в виде огромного публичного дома».

Группы 6 и 7 иллюстрировали «систематический подрыв расового сознания» и подмену его расовым идеалом, заимствованным из искусства - негров. Здесь вместе с работами экспрессионистов стояли скульптуры Эрнста Барлаха.

Группа 8 показывала «отбор из бесконечного запаса еврейского мусора».

Наконец, группа 9 обозначалась как «общее безумие» и «высшая степень дегенерации» и включала в себя работы конструктивистов и абстрактных художников.

Едва ли в основе этой композиции лежал строго продуманный план: идеологические ярлыки и иллюстрирующие их работы повторялись в разных разделах, ибо цель этой выставки была одна — смешать с грязью все современное искусство. — Гитлер в своей речи на открытии Дома немецкого искусства лишь подвел итог отношению тоталитаризма к модернизму: «Любители в искусстве, современном сегодня и забытом завтра; кубизм, дадаизм, футуризм, импрессионизм, экспрессионизм — все это не представляет ни малейшей ценности для немецкого народа... Ни крупинки таланта; дилетанты, которых вместе с их каракулями следовало бы отправить обратно в пещеры их предков»^{lvi}. И дальше фюрер изъяснялся еще более определенно: «И что фабрикуют эти художники? Деформированных калек и кретинов, женщин, которые не вызывают никаких чувств, кроме отвращения, человеческие существа, более похожие на животных, чем на людей, детей, которые, если бы выглядели так, то боже избави нас от них! И эти кошмарнейшие из дилетантов осмеливаются показывать все это современному миру как искусство нашего времени, как выражение того, что создало наше время и что наложило на него свой отпечаток. Пускай никто не говорит, что эти художники изображают то, что видят. Среди картин, представленных на этой выставке, есть много таких, которые действительно заставляют нас поверить, что имеются люди, кто видит вещи не такими, какими они являются, что действительно есть еще такие, кто видит в

сегодняшних представителях нашего народа только дегенеративных кретинов, — люди, которые...воспринимают поля голубыми, небо зеленым, а облака серно-желтыми. Я не намерен обсуждать, видят или воспринимают эти личности действительно таким образом. Но во имя немецкого народа я намерен запретить этим жалким неудачникам, явно страдающим дефектами зрения, всякие попытки навязывать соотечественникам результаты своего порочного видения и, конечно, представлять все это как “искусство”»^{lvii}.

В пестрой многоголосице этих обвинений, как в речах Гитлера, так и в мюнхенской экспозиции, четко звучали три лейтмотива: 1. Обвинение модернизма с точки зрения эстетики в искажении реальной действительности и, следовательно, в распаде и дегенерации. 2. Политическое обвинение в «культурбольшевизме» и 3. Расово-националистическая тема. Первые два из них после 1932 года набирают силу и в советской критике, только «варварские методы изображения» обретают тут устойчивый ярлык «формализма», а «культурбольшевизм» меняет свое политическое содержание на противоположное. Националистическая тема пышно расцветает в советском искусстве позже— уже после войны. Мюнхенская Выставка дегенеративного искусства вошла в историю как ярчайший символ варварства и озверения нацизма в его отношении к культуре. Помимо этого ее закономерно рассматривать еще и как кульминацию процесса экспансии тоталитарной идеологии, общей для Германии и СССР: в Советском Союзе аналогичные мероприятия относятся к более раннему времени, хотя на первых порах они проводились без излишней помпы и носили не столько открыто пропагандистский, сколько внутренне-организационный характер.

В конце 1932 года (через несколько месяцев после постановления ЦК о ликвидации художественных группировок) в Ленинграде в Русском музее открылась выставка «Художники РСФСР за 15 лет». На ней была показана объективная картина развития разных тенденций в советском искусстве за этот период и большой раздел был посвящен революционному авангарду, где работы его мастеров с блеском и размахом представлялись после

десятилетнего перерыва. Творческая интеллигенция восприняла эту выставку с энтузиазмом и большими надеждами. Казалось, что, ликвидировав художественные группировки и объединив всех художников под одной крышей творческого союза, ЦК партии не на словах, а на деле будет придерживаться политики «равного благоприятствования» для художников разных направлений. Но устроители ее преследовали, очевидно, иные цели. В июне 1933 года та же самая выставка открылась в Москве. Однако состав ее был иным: все «формалистические» направления на ней либо отсутствовали вовсе, либо были сведены к минимуму. Что происходило за кулисами политической борьбы между этими двумя выставками, можно только предполагать. Подводя итоги обеим, журнал «Искусство» строго осуждал первую за либерализм, а о второй писал следующее: «Московская юбилейная выставка — это нечто необычное, нечто почти беспрецедентное в практике организации больших выставок. Прошлое здесь подается только для того, чтобы критически переработать его и стать твердой ногой на следующую высшую ступень развития... Установка на бывшие художественные организации была отброшена. Организации эти были, но теперь их нет и незачем воскрешать их на выставке... Московская выставка смотрит на формализм как на тяжелое прошлое, еще пребывающее, но уже как бы не живущее в настоящем и вовсе нежизнеспособное у нас в будущем. Подобного рода выставки... войдут в обиход нашей художественной жизни не только на правах, но и преимущественно перед выставками других типов, поскольку в подобного рода эксперименте оказывается больше устремления вперед к созданию нового советского стиля и к соответствующей перестройке прежних методов художественно-изобразительного творчества»^{lviii}.

Московская выставка «Художники РСФСР за XV лет» стала образцом для всех последующих: история советского искусства подается теперь только и исключительно как становление и развитие социалистического реализма. Но что не менее важно: те авангардистские и левые течения, которые были представлены в ее ленинградском варианте, послужили конкретным

материалом для начавшегося разгрома формализма в государственном масштабе. В области изобразительного искусства главным рупором этой борьбы становится журнал «Искусство», заменивший собой с 1933 года все прежние, ликвидированные вместе с группировками, периодические издания по искусству. В передовой статье его первого же (сдвоенного) номера говорилось, что становлению социалистического реализма «должна сопутствовать беспощадная борьба с формализмом»^{lix}, а его третий номер открывался передовой под названием «Формализм в живописи», в которой под это явление подводилась идеологическая база: «Формализм в любой из областей искусства... является сейчас главной формой буржуазного влияния... борьба против формализма, как вреднейшего течения в нашей живописи, является одновременно борьбой за тех художников-формалистов, которые не безнадежны с точки зрения возможности перестройки»^{lx}.

Нетрудно догадаться, что цель у организаторов выставки «Художники РСФСР за XV лет» была той же, которой спустя четыре года руководствовался и Гитлер: показать, до какого маразма и разложения докатилась художественная культура XX века. Новый этап этой борьбы начался после Первого съезда писателей, выдвинувшего соцреализм в качестве основного и обязательного для всех советских мастеров культуры творческого метода. В начале 1936 года газета «Правда» публикует серию статей против формализма в разных областях советского искусства: «Сумбур вместо музыки» (28 января), «Какофония в архитектуре» (20 февраля), «О художниках-пачкунах» (1 марта) и др. Формализм (или модернизм) обретает теперь обличье главного противника социалистического реализма и классового врага, стоящего на пути художественного и социального прогресса. Первый же вышедший после писательского съезда номер журнала «Искусство» в передовой статье под названием «Больше бдительности» конкретизировал эту идею: «Всякая недоговоренность, туманность, истерика и формалистические выкрутасы, не оправданные содержанием и не нужные для его выражения, или являются средствами маскировки классового врага, или, допуская разное толкование,

разное чтение, могут и помимо желания автора служить классовому врагу... Мы должны усилить борьбу за подлинно реалистическое искусство... Мы должны до конца разоблачить остатки классовых врагов в искусстве. И мы это выполним»^{lxi}.

Логика тоталитарного мышления выявляет себя с удивительной последовательностью при «правых» или «левых» режимах вплоть до терминологии и словесных определений. В Советском Союзе под формализмом — искусством «маразма и разложения» — понимался абсолютно тот же круг художественных явлений, что под «дегенеративным искусством» в Германии — «кубизм, дадаизм, футуризм, импрессионизм, экспрессионизм», и к нему предъявлялся тот же ассортимент обвинений в «разрушении цвета и формы», в «варварских методах изображения» и т. п. «Намеренная деформация предметов, нарочитая неточность рисунка, резкие колористические сочетания, часто совсем далекие от природы, и сама изощренная манера письма с помощью каких-то болезненно-нервных червякообразных мазков делали его искусство малодоступным широким массам зрителей»^{lxii}. Это уже в 1962 году писал о Ван Гоге А. К. Лебедев — многолетний директор Института истории и теории искусств Академии художеств СССР. У русских художников подобного рода деформации имели целью показать советских людей в виде уродов и кретинов, исказить светлый образ социалистической действительности и тем самым внушить массам враждебное отношение к советскому строю. Так, передовая третьего номера журнала «Искусство» за 1936 год задавала риторический вопрос совершенно в духе мюнхенской речи Гитлера: «Представим себе теоретически, что было бы, если бы будущий историк захотел составить представление о нашем времени по работам Штеренберга, Фаворского, Тышлера, Фонвизина, Фрих-Хара, Сандомирской и т. д.?» И сама же отвечала на этот вопрос: «Ведь историк прежде всего написал бы, что это были люди, одержимые какими-то кошмарами. Правда, он отметил бы, что напряжение этих кошмаров было неодинаково. У некоторых они как бы мерцали медузой и превращали весь

мир в какую-то игру красок, на некоторых кошмар сваливался тяжелыми, давящими формами»^{lxiii}. Главный удар всей этой кампании сосредоточивался на крупнейших художниках-фигуративистах (помимо вышеперечисленных, на Филонове, Древние, Кончаловском и др.), которые еще недавно блистали на внутренних и зарубежных выставках как представители нового реализма. Что же касается футуристов, конструктивистов, абстракционистов, то они и тут рассматривались как «высшая форма дегенерации», однако к этому времени с ними было уже покончено.

Культурный террор в Советском Союзе набирал силу вместе со сталинским политическим террором и достиг своей кульминации вместе с ним. Его пик приходится на 1937 год — год самых массовых арестов и самых страшных политических процессов в СССР и год выставки «дегенеративного искусства» в Германии. Произведения современных мастеров не успели еще перекочевать из Дома немецкого искусства во владение гитлеровской комиссии по их использованию, когда советский журнал «Искусство» разразился передовой, посвященной, по сути, тем же самым художникам: «Эти “Петрушки”, погрязшие в разных формах защиты доктрины „искусства для искусства“, не столь невинны. Эти “забавники” на Западе в фашистских странах — Германии и Италии — очень быстро нашли путь к фашистским “культурным” сердцам. Их якобы безыдейность очень хорошо и „идейно“ служит фашизму. У нас же эти “левые” Петрушки, некогда претендовавшие на монополию художественного руководства, и сейчас еще путаются под ногами»^{lxiv}. Таким образом, на все современное искусство, отличающееся от стандартов соцреализма, был наклеен самый страшный из всех возможных тогда политических ярлыков: то, что в Германии уже давно выступало в качестве «культурбольшевизма», теперь в большевистской России получило наименование фашистского искусства.

Такого рода политические маскарады были не только данью времени. Утверждение связи модернизма с фашизмом, большевизмом, империализмом, еврейством, сионизмом, реваншизмом и т. д. и т. п. является устойчивой

доминантой в тоталитарной идеологии. Благодатной почвой и необходимой атмосферой для ее произрастания служит всегда ощущение своей классовой или расовой избранности, исключительности и, следовательно, своего одиночества на островке прогресса среди враждебного мира. У этого мира нет иной цели, чем встать на пути прогресса, помешать освобождению человечества и задавить ростки нового. Для этого он прибегает к самым тонким и хитрым методам, способам и формам борьбы, и одной из самых коварных в этом ассортименте является художественная культура. Научившись манипулировать созданным им искусством, приписав ему функцию могучего оружия в политической борьбе, тоталитаризм распространил эту функцию и на искусство в целом. Гитлер, очевидно, искренне верил в существование некоего глобального еврейско-империалистического заговора, имеющего целью подорвать национальные основы германской жизни. Просматривая списки конфискованного еврейского имущества, Гитлер часто находил в них работы близких его сердцу немецких мастеров XIX века. Их бывшими владельцами были главным образом средней руки дельцы, врачи, адвокаты, чьи буржуазные вкусы мало отличались от вкусов самого Гитлера, однако из этого факта фюрер выводил параноическую теорию: поддерживая всеми способами модернизм, вздувая на него цены, евреи тем самым, с одной стороны, сбивали цены на старых мастеров и приобретали их для себя и, с другой, вливали яды дегенерации в здоровое тело немецкой культуры^{lxv}. Но за этими «еврейскими махинациями» Гитлеру мерещился куда более широкий заговор, планируемый всеми врагами Германии, и в своих публичных выступлениях он давал ему не столько расовую, сколько политическую оценку: «Изо всей продукции так называемого модернизма мы нашли бы не более пяти процентов в собственности немецких коллекций, если бы политически и философски ориентированная пропаганда, не связанная с искусством *per se*, не управляла бы общественным мнением и, конечно, не навязывала бы эти работы публике путем политических махинаций»^{lxvi}.

Параллельно с гитлеровскими выступлениями идея тотального заговора против советской культуры обретает кошмарную реальность и на страницах российской прессы. Начиная с 1934 года все истеричнее становится тон передовиц журнала «Искусство», все гуще тексты публикуемых там статей насыщаются такими выражениями, как «антиленинская политика бывшего Наркомпроса», «вредительская деятельность левых группировок», «чуждые нам идеи и настроения, насаждаемые художниками-формалистами», «террористически-контрреволюционная по содержанию и форме картина Михайлова... связь которой с троцкистско-зиновьевскими убийцами выступает со всей очевидностью», «проповедь вражеской идеологии» и т. д. Все это относилось к началу «культурного заговора» к самым истокам революции и разоблачало его участников в каждый данный момент. Борясь со злом, тоталитаризм всегда борется с его воплощением, принимающим в каждый исторический период облик его главного врага, как внутреннего, так и внешнего. В Советском Союзе до сталинско-гитлеровского пакта таковым был национал-социализм, упорно именуемый здесь фашизмом. С лета 1939 года такие слова, как «нацизм», «фашизм», «гитлеризм», утратили здесь свой оскорбительный смысл и в силу этого перестали применяться к модернизму, точно так же как в это же время из лексикона нацистских эстетиков исчезает понятие «культурбольшевизма». И там, и здесь истоки и характер модернизма начали выводиться из идеологии западных демократий и мирового империализма. Однако во время и особенно после войны аналогии модернизма с фашизмом возникают снова и до недавнего окрашивали в зловещие оттенки советскую критику современного искусства^{lxvii}. «Модернистский распад искусства выступает как аналог распада социальной жизни, олицетворенного фашизма... Что же касается преследований художников (при нацистском режиме. — *И. Г.*), то они вызывались в гораздо большей мере их общественно-политическими позициями или национальной принадлежностью, нежели эстетическими взглядами»^{lxviii}. Автору этих строк (им является глава сектора эстетики Института истории и теории искусств

Академии художеств СССР В. Ванслов) удобнее следовать за аргументами нацистской пропаганды, чем за истиной. Ведь именно под этим соусом и преподносился культурный террор официальной нацистской прессой. Так, в 1933 году «Deutsche Kulturwache» писала, что все современное искусство берлинского Кронпринцпалас (вскоре ликвидированного) создано исключительно евреями, хотя в действительности, как считает немецкий историк Франц Рое, вклад евреев составлял здесь не более 2%^{lxi}. В лексиконе нацистских культуристов эпитет «еврейское» был таким же жупелом, как «большевистское» или «буржуазное», и не содержал в себе никакого иного значения, кроме оскорбительного. Этот эпитет наклеивался на многих неугодных режиму художников независимо от их расового происхождения. Лионель Фейнингер — один из участников выставки «дегенеративного искусства» — жаловался в частном письме от 3.8.1935: «И как фон... необходимость доказывать мое “арийское происхождение”. Этого потребовала от меня своим обычным официальным языком Палата культуры. Так вот, мы, Фейнингеры — с незапамятных времен “чистые арийцы” и верующие католики из Швабии, и предложи мне хоть миллион, я не смог бы указать в прошлом нашего рода ни одного “неарийца”... Они обзывали евреями также Барлаха, Пехштейна (по доносу Нольде!) и др.»^{lxx}. Но и самого Нольде ни его арийское происхождение, ни антисемитизм, ни доносы, ни членский билет национал-социалистской партии с одним из первых порядковых номеров, который он носил в кармане, не спасли от печальной участи представлять «дегенеративное» искусство на той же выставке рядом с Фейнингером, Барлахом и Пехштейном. Операции, вроде проделанной В. Вансловым, можно производить только под общим идеологическим наркозом, в коем пребывала большая часть населения при тоталитаризме: в Советском Союзе еще недавно всякая объективная информация о том, что реально происходило в культуре Третьего рейха, находилась под строгим запретом в силу недвусмысленных ассоциаций, которые она могла бы вызвать у советского человека с его собственной культурной жизнью^{lxxi}.

В отождествлении модернизма с фашизмом или большевизмом просвечивает один из самых страшных обликов тоталитаризма: эстетика отождествляется здесь с политической идеологией, чуждая или неправильная идеология становится государственным преступлением и подпадает под действие уголовного кодекса. Если же речь идет о большевизме или фашизме, то никакие меры пресечения не кажутся слишком жестокими. Беря начало в глобальных, единственно верных «научных» теориях и набирая силу из сиюминутных политических лозунгов, такая идеология всегда приводит к культурному террору. Террор этот может принимать разные формы при разных тоталитарных системах, не меняя при этом своей зловещей сущности.

В сталинской России 30-х годов не было необходимости изымать произведения модернистов из музеев и частных собраний, выставлять их на поругание публики и публично сжигать на кострах. Частные художественные собрания здесь были национализированы сразу же после революции, а со стен государственных музеев произведения модернистов исчезали без помощи государственного законодательства. Работы современных западных мастеров не были разбросаны по разным музеям страны. Их великолепная коллекция — единственная в России, собранная еще до революции Щукиным и Морозовым, была после национализации преобразована в два самостоятельных музея, а потом сосредоточена в одном месте — в московском Государственном музее нового западного искусства. Она охватывала период от импрессионизма до 1914 года и после этого момента практически не пополнялась. Это и помогло Государственному музею нового западного искусства просуществовать до 1948 года, после чего он был ликвидирован, а его экспонаты включены в список на продажу за границу (к счастью, этот план успел реализоваться лишь частично)^{lxxii}. Что же касается работ отечественных модернистов, то к описываемому периоду они уже давно, по выражению А. Герасимова, «штабелями лежали в запасах Третьяковской галереи» и других советских музеев. Здесь действовал фактор времени: процесс, который в Германии был

спрессован в пределы 3—4 лет, в СССР имел длительную предысторию и растянулся на два десятилетия.

Хуже пришлось монументальной скульптуре, которая «оскверняла общественные площади и парки». В Германии веймарского периода было не до скульптуры, и современных общественных монументов здесь было возведено не так уж много. О судьбе созданных, в том числе и работ Барлаха и Лембрука, нетрудно догадаться. В письмах Э. Барлаха 30-х годов постоянно звучит тема глухого отчаяния мастера, созерцающего гибель своих творений: «Без лишнего шума в день рождения Гитлера в Киле сломали моего “Борца за победу духа”. Он принадлежит к тем работам, форма которых определялась условиями занимаемого ими места... так же как и Магдебургский памятник (24.5.1937)... Между тем в Гамбурге принято решение убрать мою работу из мемориального ансамбля. Если это произойдет, все мои наиболее значительные работы будут изъяты и уничтожены, как будто они и не существовали в наше время. В Магдебурге, Киле, Любеке, Гюстове и Гамбурге (9.2.38)»^{lxxiii}.

В России сразу после революции монументальная скульптура насаждалась декретным порядком. Установка памятников «людям великим в области революционной и общественной деятельности» была главной частью общего ленинского плана монументальной пропаганды. Только в одной Москве специальным постановлением СНК от июля 1918 года предусматривалось воздвижение 50 таких памятников. В Ленинграде только за октябрь и ноябрь 1918 года было торжественно открыто семь памятников: Радищеву, Лассалю, Добролюбову, Марксу, Чернышевскому, Гейне и Шевченко. Количество таких проектов, реализованных в первое послереволюционное десятилетие по всей стране, исчислялось десятками, если не сотнями монументов. Среди них были и такие, как Памятник Третьему Интернационалу Татлина, осуществленный в грандиозном макете, или статуя Свободы Н. Андреева, установленная на Советской площади в Москве. Однако план монументальной пропаганды требовал не только воздвижения

монументов великим людям. В первой части названия ленинского декрета говорилось: «О снятии памятников царям и их слугам...». По сути, именно этот декрет развязал те разрушительные силы революции, которыми в 30-х годах будет сметено многое из созданного в 20-х годах. После сталинских культурных чисток 30—40-х годов число сохранившихся можно было пересчитать по пальцам одной руки. (В конце 50-х годов та же разрушительная волна сотрет с лица земли и главные монументы сталинской эпохи.)

Паровой каток культурного террора прошелся не только по произведениям современного искусства, но и по их создателям. Его ход в Германии подробно описан, проанализирован и документирован: опубликованы списки конфискованных, проданных, уничтоженных работ, циркуляры имперских министерств и ведомств, биографии художников. Судьба их хорошо известна. Большинство наиболее крупных мастеров эмигрировали на Запад. Застрелился Людвиг Кирхнер, написавший незадолго до смерти: «События в Германии меня глубоко потрясают, но все же я горд, что иконоборцы-коричневорубашечники нападают и на меня и уничтожают мои картины. Я бы оскорбился, если бы они отнесли ко мне терпимо»^{lxxiv}. Но горечь унижений и гибель работ, очевидно, оказались сильнее. Ганс Грундиг, Отто Дике, Отто Фрейндлих были брошены за колючую проволоку. Часть тех, кто пытался найти убежище в Советском Союзе, закончили свою жизнь в сталинских концлагерях: из известных нам наиболее крупных фигур это были основатель и вдохновитель движения «Штурм» Гервард Вальден и художник-коммунист Генрих Фогелер.

Мартиролог жертв сталинского террора пока еще никем не составлен. Факты, начавшие в конце 50-х годов просачиваться в печать, подпали под строгий цензурный запрет уже к середине 60-х. Но очевидно, что по своей свирепости этот террор не уступал гитлеровскому, если не превосходил его. Призывы покончить с «классовым врагом на изофронте» не были только риторическими фигурами газетных передовиц. В 1938 году в отчетном докладе на сессии подведомственного ему Союза советских художников

А. Герасимов подвел итоги периода самых кровавых репрессий: «Враги народа, троцкистско-бухаринское охвостье, агенты фашизма, орудовавшие на изофронте, пытавшиеся всячески затормозить и помешать развитию советского искусства, разоблачены и обезврежены нашей советской разведкой, руководимой сталинским наркомом тов. Ежовым. Это оздоровило творческую атмосферу и открыло пути к новому подъему энтузиазма среди всей массы художников»^{lxxv}. Кого именно «обезвредила» тогда ежовская разведка, официальные источники не сообщают. Во всяком случае, за решеткой оказались ученики и соратники Малевича — Густав Клуцис, В. Стерлигов, В. Ермолаева (Малевич успел умереть перед самым началом террора), Александр Древин, Константин Истомина; погибли в лагерях два самых блестящих теоретика авангарда — Николай Лунин и Сергей Третьяков; кровавая мясорубка перемолола и П. Киселиса, которого Ленин в 1921 году пытался продвинуть в руководство ИЗО Наркомпроса... Те же из авангардистов, кто пережил годы травли, арестов, гонений, сами потеряли веру в ценность своих собственных открытий и не представляли себе, что кто-то может еще интересоваться их работой. Легендарный Татлин в последние годы жизни замкнулся в себе, отошел от друзей и в разговорах все время возвращался к своей старой вражде с уже покойным Малевичем^{lxxvi}. Ничто не интересовало его, и никто не интересовался им в СССР. Аналогичным было положение и внутреннее состояние и других сохранившихся русских родоначальников нового искусства. Известный собиратель русского авангарда Г. Д. Костаки в своих воспоминаниях описывает, как в 40-х годах он рыскал по подвалам и чердакам московских домов, где вместе со старой рухлядью, как ненужный хлам, были свалены произведения авангардистов. Хранить эти работы казалось их владельцам не только бессмысленным, но и небезопасным. Родственники и друзья арестованных художников часто сразу же уничтожали не только архивы, но и произведения (так погибла большая часть художественного наследия А. Древина). Не столь опасный материал шел на более утилитарные цели: с холстов соскребалась краска, чтобы употребить их

для новых работ, досками забивались окна, деревянными конструкциями топились печи, из железок и бумажек дети мастерили игрушки^{lxxvii}.

Кто знает, сколько произведений искусства и их создателей погибло в годы сталинщины безо всяких законодательных постановлений, утвержденных списков и публичных перформансов? И на каких весах Иова взвешивается груз преступлений тоталитаризма разных окрасок? Вдова замученного в лагерях великого поэта Осипа Манделштама Н. Я. Манделштам, сама прошедшая через многие круги советского ада, подытожила свой богатый опыт в следующих словах: «Надо прожить нашу жизнь, чтобы узнать одну истину: пока трупы валяются на улицах и на больших дорогах, еще можно жить. Самое страшное наступает, когда уже не видишь трупов»^{lxxviii}. Очень возможно, что жители Германии, пережившие нацизм, не согласились бы с этим русским афоризмом.

ⁱ Публикуется по изданию: *Голомшток И.* Тоталитарное искусство (Глава 3. От слова к делу. С. 82–120). М.: Галарт, 1994. 296 с., ил. Голомшток Игорь Наумович (1929–2017) — российский и британский историк мирового искусства, переводчик. В 1965 году за отказ от дачи показаний по резонансному делу Даниэля-Синявского, был приговорён к 6 месяцам принудительных работ и лишился возможности официально преподавать и печататься в СССР. С 1972 года — в эмиграции в Великобритании. Публиковал свои труды в СССР под псевдонимами (в том числе книги «Иероним Босх» и «Поль Сезанн»). Был ответственным секретарем журнала «Континент», преподавал в Сент-Эндрусском, Эссекском, Оксфордском университетах, переводил на русский труды британских историков. Первое издание книги «Тоталитарное искусство» вышло на английском в Лондоне в 1990 г.

ⁱⁱ Цит. по: *Hinz B.* Art in the Third Reich. Oxford, 1979. P. 2.

ⁱⁱⁱ Советское искусство за 15 лет, с. 644— 645.

^{iv} *Speeches of Adolf Hitler.* Ed. N. H. Baynes. New York, 1969. P. 569.

^v Там же. P. 576.

^{vi} Там же. P. 572.

^{vii} Цит. по: *Guide through the Exhibition of Degenerate Art.* Redding (Conn.), 1972, p. 24—26.

^{viii} *Speeches of Adolf Hitler*, p. 591—592.

^{ix} Там же. Р. 586.

^x Там же. Р. 574.

^{xi} Там же. Р. 579.

^{xii} Guide through the Exhibition of Degenerate Art, p. 28—30.

^{xiii} Speeches of Adolf Hitler. Р. 606—607.

^{xiv} Guide. Р. 26.

^{xv} Атмосферу этой встречи воссоздает А. Синявский со слов М. Колосова — когда-то боевого комсомольского журналиста и друга Эдуарда Багрицкого: «Они жили с Багрицким на одной лестничной площадке и находились в добром приятельстве. Но-вот однажды вечером Багрицкому позвонил телефон, и неизвестный голос агента госбезопасности предложил к двенадцати часам ночи явиться по указанному адресу, сохранив этот вызов в тайне даже от членов семьи, — так вот, Багрицкий тогда, несмотря на старое приятельство, ничего-не раскрыл своему сожителю и выполнил в точности спущенную по телефону инструкцию. Сожитель же, как лицо партийное и доверенное, кейфовал, заранее зная, что здесь кроется, и заскочив нарочно в тот вечерок к Эдуарду — посмотреть, как тот станет вертеться около полуночи. К одиннадцати примерно Багрицкий начал нервничать, поглядывать на часы и, видя, что гость не уходит, мрачно объявил наконец, что намерен прогуляться. Колосов, посмеиваясь, предложил проводить, тем более что аналогичный маршрут сам получил накануне и просто испытывал бдительность своего знаменитого друга. Что тут поднялось... Багрицкий накричал, чтобы его оставили в покое, одного... А через час они столкнулись носом к носу в доме Горького, куда таким же звонком были созваны многие литераторы из наиболее достойных — для дружеской встречи со Сталиным. В ту ночь и были выданы советской словесности новый устав и паспорт — «социалистического реализма»... Представьте и вы, читатель, ночную Москву начала 30-х годов, по которой, хоронясь друг от друга, как воры, со всех концов столицы, вызванные полицейским звонком и не ведающие еще, зачем их по секрету затребовали, — сползаются писатели, „инженеры человеческих душ"» (*Терц Абрам. Литературный процесс в России.* — Континент, 1974. № 1. С. 180—181).

^{xvi} Первый Всесоюзный съезд советских писателей. (стенографический отчет). М., 1934. С. 4.

^{xvii} Там же. С. 19.

^{xviii} Там же. С. 1.

^{xix} Там же. С. 12.

^{xx} Hitler's Table Talk. 1941—1944. London, 1953, p. 370—371.

^{xxi} Первый Всесоюзный съезд советских писателей. С. 498.

-
- xxii Цит. по: *Masse G.* Nazi Culture. New York, 1966, p. 142.
- xxiii Первый Всесоюзный съезд советских писателей. С. 4.
- xxiv Цит. по: *Masse G.* Nazi Culture. New York, 1966. P. XXXI.
- xxv Первый Всесоюзный съезд советских писателей. С. 151.
- xxvi Цит. по: *Lehmann-Haupt Hellmut.* Art un-der a Dictatorship. New York, 1954, p. 176.
- xxvii Первый Всесоюзный съезд советских писателей. С. 284.
- xxviii Там же. С. 398.
- xxix См.: *Агурский М.* Идеология национал-большевизма. Париж, 1980. С. 194.
- xxx Первый Всесоюзный съезд советских писателей. С. 302.
- xxxi Там же. С. 304.
- xxxii Там же. С. 680.
- xxxiii Цит. по: *Herzstein R.E.* The War that Hitler Won: the Most Infamous Propaganda Campaign in History. New York, 1978. P. 154.
- xxxiv Искусство. 1952. № 1. С. 3.
- xxxv *Hardy A. G.* Hitler's Secret Weapon. New York, Washington and Hollywood, 1967. P. 28.
- xxxvi Там же. P. 261.
- xxxvii The Goebbels Diaries. 1939—41. Ed. Fred Taylor. London, 1982. P. 255.
- xxxviii Первый Всесоюзный съезд советских писателей. С. 277.
- xxxix Цит. по: *Schrieber K.F.* Das Reich der Reichskulturkammer. Berlin, 1955.
- xl *Hinz B.* P. 32.
- xli Дж. Оруэлл сказал это в передаче Би-Би-Си за три дня до начала войны между Германией и СССР 18 июня 1941 и подкрепил свою мысль воистину пророческим примером: «Вот пример откровенный и грубый: любой немец до сентября 1939 года должен был относиться к русскому большевизму с ужасом и отвращением — с сентября 1939 года он должен проявлять к нему симпатию и восхищение. Если Германия и Россия вступят в войну друг с другом, мы будем присутствовать при столь же внезапном повороте на 180 градусов».
- xliv *Hitler's Table Talk*, p. 603.
- xliii *Hoffmann H.* Hitler Was My Friend. London, 1955. P. 171.
- xliv Цит. по: *Masse G.* P. 162—163.
- xlvi Цит. по: *Hamilton A.* P.164.
- xlvi Цит. по: *Masse G.* P. 154—158.
- xlvii Искусство и идеологическая работа партии. М., 1976. С. 23.
- xlviii *Hinz B.* P.13.
- xliv См.: *The Goebbels Diaries.* 1939—41, 24.11, 26.11, 1.12.1939; 21.05.1940, etc.
- ¹ См.: *Hinz B.* P.12.

-
- ^{li} *Lehmann-Haupt H.* P. 181.
- ^{lii} *Brenner H.* Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Hamburg, 1963, S. 172.
- ^{liii} *Герасимов А.* Моя жизнь. М., 1963. С. 77.
- ^{liv} Цит. по: *Rave P.* Kunstdiktatur im Dritten. 278. Reich. Hamburg, 1949, S. 52.
- ^{lv} Kunst im 3. Reich. — In: Documente der Unterwerfung. Frankfurter Kunstverein, 1974. S. 27.
- ^{lvi} Цит. по: A Guide through the Exhibition of Degenerate Art. P. 26—28.
- ^{lvii} Там же.
- ^{lviii} Искусство. 1933. № 4. С. 60—64.
- ^{lix} Там же. № 1. С. 3.
- ^{lx} Там же. № 3. С. 1.
- ^{lxi} Там же. 1934. № 6. С. 18.
- ^{lxii} *Лебедев А. К.* Искусство в оковах. М., 1962. С. 21.
- ^{lxiii} Искусство. 1936. № 3.
- ^{lxiv} Там же. 1937. № 6. С. 8.
- ^{lxv} См.: Hitler's Table Talk. P. 370.
- ^{lxvi} *Domarus M.* Hitler. Reden und Proklamationen. 1932—1945. Wiesbaden, 1973, S. 718.
- ^{lxvii} Проводником этой идеи до последнего времени был влиятельный советский философ-критик М. Лифшиц — верный последователь и ученик Г. Лукача, который в начале 30-х гг. связал экспрессионизм с фашистской идеологией. В статье «Почему я не модернист?» он умудрился приписать современному искусству все самые мрачные признаки, ассоциируемые с фашизмом. На риторический вопрос, поставленный в заглавии статьи, он отвечал: «Потому что в моих глазах модернизм связан с самыми мрачными факторами нашего времени. К ним относятся — культ силы, радость уничтожения, любовь к жестокости, жажда бездумной жизни, слепого повиновения» (*Лифшиц Мих., Рейнгарт Л.* Кризис безобразия. От кубизма к поп-арту. М., 1968. С. 187). Более подробно эти идеи он развернул в книге «Искусство и современный мир» (М., 1973).
- ^{lxviii} Модернизм [Сборник статей]. М., 1980. С. 20.
- ^{lxix} *Roh F.* German Art in the Twentieth Century. London, 1968. P. 142.
- ^{lxx} Искусство, которое не покорилось. Немецкие художники в период фашизма [Сборник статей]. М., 1972. С. 105.
- ^{lxxi} Именно из-за такой реакции зрителей в начале 60-х гг. был снят с советских экранов фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм», в который были включены кадры нацистской кинохроники, показывающие открытие одной из официальных немецких выставок в период Третьего рейха.

^{lxxii} Лучший Ван Гог из этого собрания — «Красное кафе в Арле» — украшает сейчас стену в Художественном музее Филадельфии.

^{lxxiii} Искусство, которое не покорилось... С. 123, 132.

^{lxxiv} Впервые опубликовано: *Северюхин Д. Я.* Три века художественного рынка Санкт-^{lxxiv}
Цит. по: *Grosshans H.* Hitler and the Art-ists. New York — London, 1981, p. 71.

^{lxxv} Искусство. 1938. № 4. С. 40.

^{lxxvi} См.: *The George Costakis Collection: Rus-sian Avant-Garde Art.* London, 1981, p. 36.

^{lxxvii} Там же. P. 62—65.

^{lxxviii} *Мандельштам Н.* Вторая книга. Париж, 1972. С. 253.