

**Александр Морозов**

**ВЛАСТЬ И ИСКУССТВО. ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВА 1930-х  
ГОДОВ [1995]<sup>i</sup>**

На исходе нашего века советское искусство 30-х годов стало неожиданно популярным. «Соцреализм» теперь предмет повышенного внимания собирателей, галеристов разных стран Запада и Востока, что-то вроде экзотического ископаемого, открытого в культурном слое новейшей истории человечества вслед за авангардом 1920–1920-х годов. Заклучая свое исследование проблемы «тоталитарного искусства», Игорь Голомшток ставит вопрос — не является ли последнее вторым (наряду с модернизмом) большим интернациональным стилем современной культуры?<sup>ii</sup> И для автора, как следует из контекста, положительный ответ вовсе не исключается. Что касается многих людей в бывшем СССР, то для них пресловутый соцреализм еще остается кровно близкой эстетической и психологической данностью, с которой связаны мечты молодости, воспоминания о любимых фильмах, книгах, картинах...

В оправдание толерантного отношения к официальным художественным панегиристам партии Ленина — Сталина интеллектуалы нередко спрашивают: но ведь не возмущают же вас изображения Наполеона у Давида и Гро, испанских Габсбургов — у Веласкеса и т. п.? Так к чему теперь рецидивы благородного негодования, с каким было принято в либеральной критике Хрущева и Брежнева отзываться о всяческих «выступлениях Ленина (или Сталина) на очередном съезде партии (или комсомола)? И как бы следуя этому аргументу, московская публика сходится на вернисаж Дмитрия Налбандяна. Напомним: его портреты вождей продолжают изобразительную хрестоматию сталинского СССР непосредственно за творениями Александра Герасимова, первого президента возрожденной после войны Академии художеств — академии социалистического реализма; деятеля, что является главным борцом с формализмом, а заодно и с импрессионизмом в 30–50-е

годы, рьяным гонителем всего живого в тогдашнем советском искусстве. Шоу Д. А. Налбандяна в знаменитом «Манеже» были видным событием недавних выставочных сезонов. Постсоветская Россия переживала его почти синхронно с акцией поднимающего голову национал-коммунизма, что устремился на штурм Останкина, центра демократического телевидения. И как известно, то была не последняя акция из попыток реставрации большевистского прошлого.

Возможно ли в подобном контексте размышлять о реалиях отечественного социализма, среди которых искусство 30-х годов выступает одной из ярчайших, с нейтральных, эстетических отстраненных позиций, как ныне воспринимают классические декорации великих империй далекого прошлого? Время для подобного «отпущения грехов» вряд ли уже настало. Здесь трудно пока претендовать на независимое «суждение вкуса». И тем больше потребность в конкретном, аргументированном раскрытии драмы художественного сознания советского общества. Однако именно в этой сфере исторические оценки оказываются на удивление зыбкими.

Ученым и просто любителем искусства старшего поколения знакомо резкое противопоставление двух послеоктябрьских десятилетий. Эпоха свободных дерзаний революционного авангарда в 20-е годы обычно как бы имеет своим негативным полюсом годы 30-е, когда искусство видится полностью задавленным диктатурой режима. Это противопоставление уходит корнями в пору послесталинской «оттепели», молодежных движений 60-х годов в Европе и США, чей бунтующий нонконформизм апеллировал к прецеденту художественного бунтарства начала века. Весьма характерный факт: сегодня такая идеализация «свободных» 20-х годов, скорее, есть дело прошлое. Современные тексты нередко содержат попытку своего рода «суда» над революционным искусством. Именно в авангарде склонны теперь усматривать зерна насилия, буйно расцветшего при режимах фашистов и коммунистов<sup>iii</sup>. С течением времени открывается все более широкий спектр исторических свидетельств эпохи между российской революцией 1917 года и началом второй мировой войны. Как показывают такие свидетельства, дух

жестокое принуждения наличествует в художественной атмосфере каждого из двух тогдашних десятилетий. Однако каналы и формы социально-политического давления, которому подвергается искусство в 20-е и 30-е годы, специфичны. <...>

\*\*\*

Разумеется, в обоих случаях насилие над творческой личностью имело свою высшую санкцию в социальной телеологии революции, а зачастую и прямой воле революционной власти. Но этот «высший императив» доводится до художника с разной энергией, разной степенью всеохватности и различными средствами «при Ленине» и «при Сталине». Скорее всего, дело здесь не в индивидуальных особенностях каждой из этих двух фигур. Великие Вожди Революции в принципе никогда не жаловали интеллигенцию, в том числе и художественную. Высылка Лениным цвета российской мысли на «философском пароходе» в 1922 году; последовавшие в июле того же года фактическое введение цензуры со стороны ВЦИКа и СНК над всеми художественными мероприятиями; иные подобные акции и, разумеется, многочисленные высказывания Ильича свидетельствуют об этом столь же красноречиво, как и сталинские репрессии. Политическая установка одного и другого по отношению к деятелям литературы и искусства преемственна. Но условия ее реализации в 20-е и 30-е годы объективно складывались по-разному.

Едва ли не самое сильное впечатление, которое вызывает в ретроспективе художественная жизнь страны «первых лет Октября», это ее агрессивнейшая политизация. Именем пролетарской революции произносят свои инвективы в адрес инакомыслящих члены всевозможных групп и объединений. Одним из полюсов здесь была, как известно, позиция ЛЕФа, чья риторика, впрочем, восходит к предреволюционным кампаниям русских кубофутуристов. В манифесте ЛЕФа 1923 года истинные «большевики искусства» громогласно отмежёвываются от своих недавних собратьев,

третируя как «примкнувших эстетствующим» не только «бубнововалетчиков», на, например, и самого Кандинского<sup>iv</sup>. Теперь, когда, «постепенно разочаровываясь в двухнедельности существования советской власти, академики стали в одиночку и кучками стучаться в двери Наркоматов» ЛЕФ призывает «осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое. ЛЕФ должен объединить фронт для взрыва старья, для драки за охват новой культуры»<sup>v</sup>. Сугубо воинственный дух и в чуть более поздних высказываниях такого видного левовца, как Б. Арватов. Говоря о живописи Общества станковистов, он вполне в стиле времени ведет свой творческий спор с последними в жесткой политической констатации: «здесь особенно хорошо видно, как безнадежны попытки станковой живописи выбиться на дорогу самостоятельного развития. Даже хватаясь за то, с чем они борются, — за машину, за плакат, — станковисты терпят поражение. И лишь в одном отношении их выступления крайне опасны: они создают иллюзию торжества когда-то низринутых форм искусства. С этим надо беспощадно бороться. — Враг, пользуясь передышкой, лезет на пьедестал. Надо его сбросить. Надо бить в набат, поднимать тревогу и мобилизовать действительных революционеров искусства»<sup>vi</sup>. Подобные уроки непримиримой борьбы с «художественной реакцией» без промедления усваиваются «правыми», а затем возводятся ими до уровня изощренного политического доноса, в течение десятилетий практиковавшегося среди «творческих работников СССР». Рупор ахрровского реализма «Искусство в массы», к примеру, так отзывается о пейзажах Донбасса кисти А. В. Куприна». При слове завод вам, конечно приходит на ум соцсоревнование, ударничество, встречный промфинплан, рабочее изобретательство, грандиозное строительство, порывы, борьба с вредительством. Здесь этого нет... Его (Куприна — А. М.) интересует как вечерний сумеречный свет поглощает «практические» очертания заводских строений... Еще несколько минут, и мрак покроет завод, от этого становится... грустно, и художнику нравится эта грусть... Напрашивается определенный

вывод: так же как непонятны и чужды ему заводы, так же непонятны и чужды ему пятилетка, а за ней и все наше соцстроительство»<sup>vii</sup>.

Речей столь специфического свойства в интересующую нас пору звучало великое множество. Поистине, 20-е годы не ведают недостатка в провокационных призывах к революционному принуждению творческой личности. Однако по большей части этот пафос отличает именно риторику самих художественных группировок. Он еще не определяет в широком объеме художественную политику государства или, как предпочитали тогда выражаться, политику партии.

Так в пору введения НЭПа некая старая большевичка, функционер губернских органов Наркомпроса пишет Ленину с настойчивым требованием четкого оформления партийной линии в области культуры и искусства. До сих пор еще, заявляет она, «нет пунктов непререкаемого писаного закона, нет конституции искусства и просвещения. Этим злорадно пользуются враги...»<sup>viii</sup>. Непререкаемый закон как раз и появится в 30-е годы. Возможно, и Ленин был бы не прочь ввести его при своей жизни. Однако официальным ответом на все громогласные требования этого рода, звучавшие как «слева», так и «справа» (а равно и от части самой партийной элиты), стали все же известные резолюции по вопросам печати, литературы, искусства, выносившиеся от имени XIII съезда РКП(б), специального совещания, собранного Отделом ЦК партии, а затем и всего ЦК (май 1924 и июнь 1925 годов).

Суть этой политики недвусмысленно резюмирует А. В. Луначарский, в частности, защищаясь от выпадов АХРР в связи с распределением государственных заказов к выставке 10-летия Октября. Сходным образом он высказывался неоднократно. Мы приведем, пожалуй, самый известный фрагмент 1928 года, где основные позиции определены наиболее четко. Ссылаясь на порядок, «незыблемо установленный резолюциями ЦК партии относительно художественной политики», нарком просвещения пишет: «Государство не имеет права в настоящее время становиться на точку зрения

того или другого стиля, той или другой школы и покровительствовать им как государственным; оно обязано впредь, до окончательного уяснения стиля новой эпохи поддерживать все формальные устремления современного искусства»<sup>ix</sup>.

Еще до этого, резко споря с заведующим художественного отделом Главполитпросвета Р. Пельше, Луначарский подчеркивал: «Я являюсь решительным врагом такого рода твердой политики, которая являлась бы своего рода коммунистической аракчеевщиной... Вводить командование искусством из Наркомпроса я не намерен и всегда буду против этого»<sup>x</sup>. Несомненно, подобных признаний не забыли ни Сталин, ни сталинское окружение. Луначарского отстраняют с поста наркома в 1929 году, очень скоро после очередной его отповеди конъюнктурщицы от реализма, претендовавшим на монопольное выражение воли победившего пролетариата в советском искусстве (хотя, конечно, причиной отставки было не только это).

Низложение первого руководителя Наркомпроса знаменовало радикальный поворот в художественной политике государства. Ближайшим ее ориентиром стала именно «коммунистическая аракчеевщина, неукоснительно проводимая повсюду и сверху донизу. Речь сейчас не о личности и роли А. В. Луначарского, которые были и остаются предметом горячей полемики. По понятиям тоталитарной идеологии он рисовался отступником от ленинско-сталинской твердокаменности в защите «классовых интересов» на фронте культуры. Свободомыслие нынешней посттоталитарной эпохи склонно воспринимать Луначарского всего лишь курьезным коммунистическим барином-графоманом. Исторически важно иное. Каков бы этот человек ни был, он оставался олицетворением и активным проводником определенной политики, при всей ее уязвимости, отрицавшей выбор, сделанный режимом Сталина.

В сфере мысли и творчества сталинизм означал тотальный террор со стороны всех органов государства. В 20-е годы стержневым вектором насилия над художником выступает «горизонталь» его отношений с соперниками,

коллегами, с партийными функционерами на местах. Политическая квалификация творческого инакомыслия неуклонно привносится таковыми в пространство художественно-общественной жизни. Но при всем том разным течениям и индивидуальностям еще удается сохранять свои «экологические ниши», иногда даже находить некую государственную поддержку, пусть в скромных пределах. В 30-е годы любое творческое инакомыслие уже дает повод для репрессивной гражданской дискриминации носителей такового «сверху».

\*\*\*

Сталинская власть играет с искусством, как кошка с мышью. При этом сверхзадачи художественной политики определяются непосредственно на рубеже двадцатых-тридцатых годов. Многозначительные свидетельства этого — одобрительная запись Сталина в книге отзывов выставки к X-летия РККА (где, как известно, преобладала «тематическая картина» ахрровского извода) или приближение к высшему руководству страны таких «борцов за реализм», как А. Герасимов, И. Бродский, Е. Кацман. Однако новая официальная ориентация будет утверждаться в художественной жизни постепенно, шаг за шагом и отнюдь не без уклончивых маневров. Власть определенно берет на вооружение разного рода полезные для себя идеи, возникшие ранее, и иногда — много ранее 30-х годов, но поначалу применяет их не без некоторой тактической тонкости; поэтому отдельные шаги в художественной политике могут восприниматься неискушенными наблюдателями как откровения эпохи окончательно побеждающего социализма.

В течение 1929–1932 годов проводится реорганизация, пока еще достаточно мягкая, всей системы прежних художественных объединений. В 1932–1934 годах «партия» ведет теоретическую работу по выяснению концепции унифицированного менталитета социалистического художника. В тот же период завершается перестройка художественной школы, которая призвана гарантировать единое направление воспитания новых творческих

кадров по всей стране. Сущностные цели каждой из этих кампаний обнаруживаются лишь в их взаимосцеплении, а главные — в сочетании с тем политико-идеологическим террором, что окончательно демаскирует себя по отношению к любому и каждому художнику только в 1935–1936 годах. Он проводит резкую границу в жизни советского искусства первой и второй половины предвоенного десятилетия (а далее вплоть до смерти Сталина). Совершившиеся здесь изменения, со своей стороны, подтверждают глубокий вывод Р. Конквеста, на первый взгляд могущий выглядеть парадоксальным. В «Большом терроре» читаем: «На протяжении четырех лет после убийства Кирова Сталин провел революцию, которая полностью преобразила партию и общество. Этот период в гораздо большей степени, чем сама Октябрьская революция, определил отрыв России от ее прошлого»<sup>xi</sup>.

Некоторые сюжеты художественно-политической ситуации тридцатых годов с достаточной полнотой освещены в литературе, и потому здесь будет уместно только напомнить их принципиальнейшие ключевые моменты; иные, в частности, связанные с механизмом того самого идеологического террора 1935–1936 годов, предстоит рассмотреть подробнее.

Неотъемлемой чертой сталинской модели тоталитарной художественной политики было именно присущее ей лицемерие, ковано вуалирующее действительные намерения власти. В этом, кстати, некоторое отличие ее от нацистской. Справедливо замечено: если вожди Третьего рейха не сразу, только около 1937 году сформулировали «идеальные» стилистические очертания «нового» искусства фашистской Германии, то они очень рано и очень четко высказались, какое искусство для них приемлемо, чтобы начать широкую, последовательную деятельность по его ликвидации<sup>xii</sup>. Вехи данной политики — выступления Фрика 1929–1930-х годов, одиозная речь Геббельса 1933 года в «Кроль опере», немедленное за этим создание Имперской палаты культуры и Палаты изобразительного искусства. Враждебное себе видения гитлеровский режим отождествляет фактически со всей совокупностью течений европейского модернизма и авангарда (хотя и не

только с ними); здесь он находит проявление «варварской деградации», «саботажа», «культур-большевизма», «еврейский хлам» и т. п. Такая установка привела, как известно, к массовому изъятию соответствующих произведений из германских собраний, закрытию в 1936 году отдела современного искусства в Национальной галерее и далее — к грандиозной пропагандистской акции — мюнхенской выставке 1937 года «Дегенеративное искусство». Но и на этом борьба с чуждым искусством не затихает. В марте 1939 года несколько тысяч его образцов были демонстративно сожжены во дворе пожарного управления немецкой столицы. Одновременно сотни работ таких мастеров, как Ван Гог, Гоген, Пикассо, Энсор, Шагал, Кокошка, Барлах, продаются на международном рынке. Тактика Сталина отнюдь не выглядела столь непреклонной и фанатичной. Заявив в конце двадцатых годов о своей склонности к ахрровскому реализму, он находил нужным еще не менее пяти лет носить маску благожелательного арбитра перед сторонниками иных творческих ориентаций, параллельно создавая политические и организационные условия для их подавления.

Так называемую «перестройку литературно-художественных организаций» большинство современников склонно было считать актом либерализации художественной жизни по воле руководителей партии. Пробным шагом в этом направлении было создание в 1930 году Федерации объединений советских художников [ФОСХ — ред.], где, однако, преобладали рапховские позиции. Решающим виделось известное постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года, согласно которому на месте противоборствующих группировок создавались единые союзы писателей, композиторов, художников. Тем самым как бы клался предел левацкому экстремизму объединений типа РАППа [Российская ассоциация пролетарских писателей — ред.] и РАПХа [Российская ассоциация пролетарских художников — ред.], что сулило в равной мере благоприятные условия для творческой деятельности многих мастеров, кого еще вчера жестоко третировали за «попутнические» позиции. Благие упования поддерживались

некоторыми символическими жестами власти. Одним из самых ярких примеров была ситуация вокруг драматургии М. А. Булгакова и театральной эстетикой МХАТ. «Вся Москва» осаждала писателя: что же должно означать возвращение на первую сцену страны в феврале 1932 года «Дней Турбиных», изгнанных оттуда в 1929 году под грубым нажимом РАПП?<sup>xiii</sup> Естественно, такого рода события вселяли оптимистические надежды в писателей и художников, которые чувствовали себя отринутыми революционной идеологией, да едва ли не вообще отечественной действительностью.

Итак, на первых порах явление новых творческих союзов воспринималось в творческой среде позитивно. Постановление от 23 апреля прямо критиковало практику так называемых «пролетарских», наиболее агрессивных, — занятых шельмованием всех и вся с помощью социологической фразеологии, — группировок. В этой связи было заявлено: их рамки «становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций (типа РАПП — *А. М.*) из средства наибольшей мобилизации советских писателей в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству»<sup>xiv</sup>.

Следовательно, консолидация предполагалась именно с привлечением «попутчиков». «Объединить всех писателей, поддерживающих платформу советской власти (подчеркнуто мною — *А. М.*) и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз» — гласила партийная директива. Но приглашаемые к такому объединению и готовые к нему деятели искусства, затравленные «пролетарскими» группировками, в 1932 году еще мало задумывались, чем же оно чревато. В перспективе власти было существенно важно, чтобы на месте многочисленных художественных организаций двадцатых годов возник один и соответственно более управляемый «творческий союз». Об этой стратегической задаче в партийном

постановлении не говорится ни слова. Пафос его выглядел вполне конструктивным: художники-писатели перессорились, зашли в тупик — дадим им возможность сбросить груз прошлого... Но уже вскоре свобода от дискредитировавшей себя групповщины начала принимать некое специфическое содержание.

На самом деле режим, конечно, совсем не стремился к плюрализму в искусстве. Он готовил новую глобальную селекцию творческих кадров, пока еще исподволь. Необходимые ему эстетические приоритеты постепенно выяснялись в процессе реорганизации системы художественного образования, который набирал силу параллельно с перестройкой литературно-художественных организаций.

В 1930 году был закрыт Вхутемас-Вхутеин<sup>xv</sup>. Очевидным поводом к этому служил внутренний кризис, поразивший учебное заведение, где якобы никак не могли договориться друг с другом разные кланы «революционеров искусства. По сути же такой акт означал вытеснение из советской художественной педагогики открытой новаторской школы XX века. Уже со второй половины двадцатых годов ведущая роль в художественной жизни страны все более явственно переходит к станковым видам творчества. С закрытием Вхутеина в Москве прекращается до конца тридцатых годов подготовка и живописцев, и скульпторов высшей квалификации. Тем самым резко сужалась возможность влияния установок модернизма и авангарда на практику «выставочного» искусства. Соответствующие мастера-педагоги оказались вынуждены уйти в вузы прикладного профиля, появившиеся на руинах Вхутемаса: архитектурный, полиграфический, текстильный. В высшей степени показательно, что основным центром подготовки художников-станковистов становится возрождаемая Академия художеств. Бывшая Императорская академия в 1930 году именуется Институтом пролетарских изобразительных искусств; в 1932 году ее преобразуют в Ленинградский институт живописи, архитектуры и скульптуры (ЛИНЖАС), возглавляемый Исааком Бродским. В таком качестве Академия художеств самым активным

образом укрепляет в стране престиж и методы дореволюционной школы. Ее основная задача — развитие мастерства крупной станковой композиции и других форм официального государственного искусства на базе традиций академизма XIX столетия; последнее в решающей мере определяет собой понимание реалистической нормы видения, складывающееся в СССР в тридцатые годы. Ленинградская академия превращается в методический центр, вершатся судьбы художественной школы во всех советских республиках. С ее установками тесно связана деятельность соответствующих вузов Киева и Харькова, Тбилисской академии художеств, художественных училищ, открывающихся в Белоруссии и Азербайджане, Узбекистане и Киргизии. Бродский привлекает к преподаванию таких известных мастеров-традиционалистов, близких эстетике передвижничества и заветам старой академии, как В. Н. Мешков и В. Яковлев, Е. Чепцов и Б. Иогансон. С конца тридцатых годов эта линия найдет воплощение в педагогической деятельности А. Лактионова, В. Орешникова, Влад. Серова. Скульптурную мастерскую в ЛИНЖАСе ведет М. Манисер. Академические традиции находят продолжение в уроках профессора-графика П. Шиллинговского. Разумеется, были в Ленинградской академии и педагоги иного плана. Например, до 1933 года здесь остается К. Петров-Водкин. До конца сороковых годов сохраняют свои мастерские А. Матвеев, А. Осмеркин. Популярностью у молодежи пользуется графическая школа В. Конашевича, Н. Тырсы. И в их собственном творчестве, и в педагогической практике живут отголоски русского «серебряного века» — поры, когда в нашем искусстве идет становление классического модернизма. (Так послевоенное европейское искусствознание определяет новаторские и авангардные течения первой четверти века, с которым связаны и только что упомянутые имена). Но отнюдь не такие художники олицетворяют «генеральную линию» советской школы 1930–1940-х годов. Они, можно сказать, лишь выживают и доживают в ее стенах, становясь мишенью заново набирающей силу догматической критики.

В 1937 году воссоздается Московский художественный институт, чьим директором назначают И. Грабаря. Тем самым возобновляется подготовка высокопрофессиональных живописцев, скульпторов, графиков-станковистов в столице. Среди сотрудников Грабаря в институте — С. Герасимов, В. Фаворский, Н. Чернышев, В. Домогацкий и еще некоторые крупные педагоги, также связанные с отечественной модернистской традицией. Однако уже вскоре после войны большинство из них было отлучено от преподавания. В МХИ также упрочивается академически-реалистическая линия Б. Иогансона, Г. Ряжского, Г. Шегаля, Ф. Богородского, П. Соколова-Скаля, Ф. Модорова. В основе это все та же ахрровская эстетика. Именно ей к концу тридцатых годов безоговорочно оказались вверены командные позиции в системе советского художественного образования, что вытекало из внутренней логики действия режима, которая словесно отнюдь не была явлена партийным постановлением от 23 апреля 1932 года.

Перестраивая школу, власти исподволь формируют модель официального искусства страны на будущее. А уже осенью 1932 и в 1933 году разворачивается широковещательная кампания идеологической обработки всех действующих художественных кадров. Ее непосредственной задачей явилось структурирование творческого метода социалистического реализма<sup>xvi</sup>. В данном контексте имеет смысл выделить ряд ключевых моментов. Во-первых, то был замысел некой философии творчества, долженствующей превратиться в норму обязательную для всех советских художников. Причем позитивная репрезентация таковой сопровождалась конкретными указаниями негатива, то есть форм и путей искусства, неприемлемых в советских условиях. Во-вторых, в тогдашнем конструкте соцреализма (а теория метода претерпела изменения в послесталинскую эпоху) таилась глубокая двусмысленность, осложнявшая понимание его существа.

С этого и начнем. Описанная система педагогики, как мы видели, на деле культивировала академизма, хотя девизом ее было требование реализма. Отсюда и предпочтение петербургской школы перед московской, где все же

сильнее были слышны отголоски передвижничества и русского импрессионизма. Точно также и социалистический реализм, утверждаемый якобы в качестве реалистической антитезы модернизму и формализму любого толка, на самом деле меньше всего был реализмом и, кстати, питал весьма ограниченный пиетет к историческим традициям реалистического творчества.

Коренное противоречие содержала и сама каноническая формулировка, провозглашенная Ждановым на I съезде писателей: социалистический реализм есть изображение действительности, но отнюдь не любой и всякой, а лишь «в ее революционном развитии». Соцреализму надлежало средствами жизнеподобной изобразительности воссоздавать черты социалистического проекта идеального бытия. Теоретики тридцатых годов прямо заявляют об этом: «Социализм это уже не отдаленное будущее, он становится действительностью, создается новый тип человека, развиваются новые формы труда, быта, семьи, нравственности /.../ Правдивое отражение этих новых социалистических явлений в нашей действительности — главная задача социалистического реализма. Но разрешение этой задачи далеко не простое дело. Трудность состоит в том, что художники не имеют перед своими глазами социалистической жизни в ее сложившемся оформленном виде... Художник должен в известном смысле опережать жизнь /.../, должен уметь разглядывать в нашей сегодняшней действительности вырисовывающиеся очертания социалистического будущего и показывать их как осязательную цель. Социалистический реализм требует от художника известной идеализации действительности, в хорошем, материалистическом понимании этого слова, понимая под идеалом цель, вытекающую из самой действительности»; потребность же выразить «бьющий через край избыток нашей жизни, творческое кипение и пафос победы» ведут социалистического художника к «великим образцам искусства Греции и Возрождения, где художники достигали большой эстетической выразительности, не жертвуя ни на йоту жизненной правдивостью и идейной глубиной»<sup>xvii</sup>. Такого рода суждения звучат в абсолютном согласии с высшим для того времени авторитетом

Горького. Более чем характерно его отношение к отечественной реалистической традиции и следующие его выводы: «Отнюдь не отрицая широкой огромной работы критического реализма /.../, мы должны понять, что этот реализм необходим нам только для освещения пережитков прошлого, для борьбы с ними, для вытравливания их. Но эта форма реализма не послужила и не может служить воспитанию социалистической индивидуальности, ибо, все критикуя, она ничего не утверждала или же, в худшем случае, возвращалась к утверждению того, что ею отрицалось»<sup>xviii</sup>.

Соответственно, заключал Горький: «Извлечь из суммы реально данного основной смысл и воплотить в образ, — так мы получим реализм. Но если к смыслу извлечения из реально данного добавить, домыслить, по логике гипотезы, желаемое, возможное и этим еще дополнить образ, — получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности»<sup>xix</sup>. В последнем Горький предвосхищает требование, включенное в Устав Союза советских писателей: «Правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачами идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма». Так в интересах наиболее эффективно «переделки и воспитания трудящихся» социалистический реализм по принципу видения оказывается ориентированным на «революционный романтизм» и пластическое мифотворчество классиков Греции и возрождения. От реализма ему остается фактически лишь способ внешнего выражения — форма, освобожденная от ответственности постижения жизни в адекватно масштабе ее полярностей и коллизий. В подобном противоречии «формы и содержания» либо загадочных разных «уровней правды», отражаемой соцреализмом<sup>xx</sup> (низкая «правда зримого» и искомая высшая правда того, что должно быть «по логике нашей социалистической гипотезы»), — ключ ко многим конфликтам, которые будут разыгрываться, а нередко и провоцироваться в художественной действительности тридцатых годов.

Драматизм ее усугублялся еще одним фактором. Это отмеченная выше интенция тоталитарной власти на мифотворческое олицетворение не только своего рая, но и ада — начала враждебного. Поиск врагов в искусстве ведется после 1932 года с еще большей и нарастающей динамичностью, чем конструирование позитивной теории соцреализма. Последнее протекало в атмосфере научных дискуссий или по меньшей мере некоторого возвышенного гуманистического прожектерства, временами не лишеного таланта и яркости. То был процесс, в свою очередь мифологизированный самосознанием тридцатых годов. Распространялись полулегендарные рассказы о том, как рождалась идея соцреализма, чуть ли не сам этот термин и стилевая модель нового социалистического искусства, в дружественных беседах вождей и художников. В мемуарах И. Бродского, переписке Е. Кацмана<sup>xxi</sup> повествуется о такой встрече с участием Сталина и Ворошилова. На ту же тему была написана картина Александра Герасимова, где улыбающиеся вожди и художники (с участием автора, разумеется) изображены за чайным столом посреди цветущего сада. Были такие весьма интригующие разговоры у Горького, когда тов. Сталин якобы и окрестил впервые творческий метод небезызвестным именем. Словом, зарождение соцреализма как бы связывалось с той эйфорией, которую вызвал в кругах деятелей искусства прозвучавший в партийном постановлении 1932 года призыв объединить во имя светлого будущего отечественного искусства всех жрецов такового, «поддерживающих платформу советской власти». На тот момент в СССР, скорее всего, оставалось мало художников, которые советскую власть не признавали. Но вместо прекраснородного объединения их ожидали новые противоборства, разоблачительные кампании и аресты. Причем характерно, что вскоре уже как бы само государство берет на вооружение агрессивную демагогию, которая, казалось, была раз и навсегда осуждена упомянутым постановлением применительно к опыту группировок двадцатых годов.

Отнеся подобную агрессивность на счет левого экстремизма «пролетарских» объединений вкупе с «вульгарными социологами», режим устами своих официальных деятелей начинает не менее жесткую, грубую акцию по борьбе с «формализмом». На страницах уже не рапховского или фосховского, но вполне государственного журнала «Искусство! Ее открывает главный редактор последнего О. Бескин. Обширная статья «Формализм в живописи», помещенная в третьем номере за 1933 год и дополнительно выпущенная отдельным изданием, якобы в новом контексте воспроизводит проскрипционные списки оппонентов ахрровского реализма, памятные по двадцатым годам. Снова и снова заявляется здесь о пороках творчества ведущих мастеров бывших ОСТА, «4 искусства», группы «Тринадцать»<sup>xxii</sup> и т. п.

Примечательный труд был опубликован в № 1–2 за 1933 год, которым вообще началась деятельность нового «Искусства» после одноименного журнала ГАХН<sup>xxiii</sup>, прекратившего выходить за пять лет до этого. Речь — о пространной публикации М. Буш и А. Замошкина под названием «Путь советской живописи». 1917–1932». Впрямую она не посвящена разоблачению формализма, ее задачи более широки. Фактически здесь изложены первоосновы концепции исторического генезиса советского искусства, которая и будет развиваться в сталинское время, а затем вплоть до восьмидесятых годов в трудах Академии художеств СССР (см. заключительные тома «Истории искусства народов СССР»). Суть ее в двух кардинальных пунктах. Во-первых, здесь в негативном плане осмысливаются итоги экспериментов «левого» искусства или, как теперь говорят, авангардных исканий 1910–1920-х годов. Вот одно из суждений такого рода: «Это формальное экспериментаторство, совершенно отвлеченное от борьбы за советскую власть и диктатуру пролетариата, вместе с тем декларативно идущее под претенциозным флагом «революционного пролетарского искусства», было непонятно и чуждо трудящимся массам, видящим в искусстве боевое оружие класса»<sup>xxiv</sup>. Во-вторых, «генеральная линия»

советского искусства в двадцатые годы усматривается в «стремлении к реализму, к революционной тематике, к картине, которую отрицали “левые”»<sup>xxv</sup>. Соответственно выделяется проблематика творчества живописцев АХРР «как ведущего объединения, выполнявшего особую роль в борьбе за собирание и перевоспитания советских художников, сконцентрировавшего вокруг себя основные массы художников-попутчиков, занимавшего передовое место в развитии художественной практики»<sup>xxvi</sup>. Членам же ОСТА, «Маковца», «4-х искусств», ОМХа и прочих объединений М. Буш и А. Замошкин отводят положение более или менее перестраивающихся в борьбе с еще неизжитыми «рецидивами буржуазного формализма, пассивизма и вульгарного иллюзионизма»<sup>xxvii</sup>.

Описывая современную ситуацию, авторы отмечают достижения выставки «Художники РСФСР за 15 лет». И все-таки завершают свою работу пространной отповедью «немногочисленным художникам», что несут с собою «влияние индивидуалистического пессимизма, пропагандирующего крайний субъективизм, уводящий /.../ из материального мира борьбы и социалистического строительства в мир страшных фантомов и бесплодных цветовых абстракций, созданных художественной фантазией»<sup>xxviii</sup>. К таковым отнесены прежде всего Филонов, Древин и Удальцова, а далее — Перуцкий и Глушкин, «безъязыкие» (не способные говорить с массами) Малевич, Клюн и Суетин... «Эти настроения и творческие концепции — явление глубоко реакционное. И наша задача художественной общественности со все непримиримостью и бдительностью вскрывать идеологические корни этих концепций и этим парализовать их мобилизующее влияние»<sup>xxix</sup>. Как могла подобная «непримиримость» сочетаться с кажущимся либерализмом партийного постановления об объединении прежних художественных сообществ будет оставаться загадкой до 1935 года, когда сталинские идеологи придадут некий новый стимул своей художественной политике.

Предварительно осталось коснуться, пожалуй, только еще одного эпизода, который получит весьма решительные последствия во второй

половине десятилетия. Он подробно описан А. И. Мазаевым<sup>xxx</sup>, рассмотревшим полемику советских философов, эстетиков, теоретиков искусства, происходившую в 1933–1934 годах. Обсуждалось соотношение творческого метода и мировоззрения художника, причем, спор сконцентрировался на двух точках зрения. Первая подразумевала, что значительные творческие результаты в реалистическом искусстве могут достигаться не иначе как *благодаря* философской «верности» авторского мировоззрения. Вторая отстаивала «самодостаточность» реалистического художественного метода, способного обеспечить яркие результаты в творческом воссоздании действительности даже *вопреки* неким порокам мировоззрения мастера. В сущности, за этим спором стояли раздумья об органической природе, творческой мощи художественного реализма, навеянными эпистолярными отзывами Энгельса о Бальзаке и Шиллере, а также — статьями Ленина о Толстом. По своему глубинному смыслу то был и спор о грядущих путях соцреализма. Будет ли он все-таки реализмом, или...? Должен ли советский художник повествовать о жизни «суровыми рембрандтовскими красками» (с «бальзаковской отрешенностью от идеологических рефлексий») или же делать акцент на пресловутой реалистической идеализации — здесь имели ввиду «шиллеровскую» модель, когда авторская тенденциозность властно определяет художественную ткань рождающегося образа. Парадокс краткой «либеральной» фазы нашей художественной истории начала тридцатых годов — тогдашняя победа в споре не «благодаристов», а «вопрекистов» с их недооцененной в 1934 голу склонностью к «объективизму» (конечно же, «буржуазному»). В скором времени методологический инструментарий этой полемики будет использован более продуктивно, имея ввиду интересы упрочения сталинизма.

---

<sup>i</sup> Публикуется по изданию: Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М.: Галарт, 1995. С. 9–30. Морозов Александр Ильич (1941–2010) — доктор

---

искусствоведения, профессор, действительный член РАХ. Заместитель директора по научной части Государственной Третьяковской галереи (с 2001). Главный редактор издательства «Галарт», заведующий кафедрой истории русского искусства исторического факультета МГУ. Примечания автора (за исключением взятых в квадратные скобки).

<sup>ii</sup> *Golomstock I. Totalitarian Art. London, 1990. P. 306.*

<sup>iii</sup> Об «имманентной логике развития метода авангарда», приведшей к соцреализму, «близости исходных позиций победителей и жертв» см.: В. Groys. Gesamtkubstwerk Stalin. Die gespaltene Kunst in der Sowietunion. München — Wien, 1988. S. 13–14. Тот же автор о тяготении творцов авангарда к марксизму: Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» — Вопросы философии. 1990. № 11. С. 69. Там же, с. 71: «...социалистический реализм является вовсе не прямым отрицанием, а скорее дальнейшим развитием авангарда, так же, как и другие западные «реализмы» 30–40-х годов»

<sup>iv</sup> См.: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация / Под ред. И. Маца. М.-Л., 1933. С. 291.

<sup>v</sup> Там же. С. 292–293.

<sup>vi</sup> *Арватов Б. Революция в живописи // Советское искусство. 1925. № 4–5. С. 74.*

<sup>vii</sup> *Актон Д. Они воздерживаются // Искусство в массы. 1930. № 2. С. 17.*

<sup>viii</sup> Цит. по: *Павлюченков А. Партия, революция, искусство. 1917–1927. М., 1985. С. 86.*

<sup>ix</sup> *Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., 1967. С. 210.*

<sup>x</sup> Литературное наследство. Т. 82. М. 1970. С. 407.

<sup>xi</sup> *Конквест Р. Большой террор // Нева. 1989. № 10. С. 127.*

<sup>xii</sup> *Hinz В. Art in the Third Reich. New York. 1979. P. 23-25.*

<sup>xiii</sup> См.: Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. Гл. 5.

<sup>xiv</sup> Цит. по: Советское искусство за 15 лет.... С. 645.

<sup>xv</sup> [Вхутемас (Высшие художественно-технические мастерские), Вхутеин (Высший художественно-технический институт) — учебные заведения, созданные в Москве и Петрограде на основе прежде бывших художественно-образовательных учреждений.

Петроградский Вхутемас ведет свою историю с 1918 года, когда на основе Академии художеств были созданы Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские (ПГСМ). В марте 1922 года произошло слияние ПГСМ с бывшим Центральным училищем технического рисования барона Штиглица и Рисовальной школой Общества поощрения художеств. С 1923 года это учреждение именовалось: Высший художественно-технический институт (Вхутеин). В ходе реорганизаций 1920-х годов оно именовалось также Высшем художественно-техническом учебном заведении (ВХТУЗ) и Ленинградским высшим художественно-техническим институтом (ЛВХТИ).

---

Московский Вхутемас был образован в 1920 году на основе объединения Первых и Вторых ГСХМ, созданных ранее на основе Строгановского художественно-промышленного училища и Московского училища живописи, ваяния и зодчества соответственно. В 1930 году ленинградский и московский Вхутеины были закрыты, и на их базе возникли другие художественно-образовательные учреждения. На базе ленинградского Вхутеина — ЛВХТИ в апреле 1930 года был организован Институт пролетарских изобразительных искусств (ИНПИИ), в 1932 году преобразованный в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры (ЛИЖСА; с 1944 — имени И. Е. Репина). — *Примечание редакции*].

<sup>xvi</sup> Материалы о формировании теории метода социалистического реализма см.: Из истории советского искусствознания и эстетической мысли 1930-х годов. М., 1977.

<sup>xvii</sup> Гриб В. Учение Винкельмана о красоте // Литературный критик. 1934. № 11. С. 68.

<sup>xviii</sup> Цит. по: *Лейтнеккер Е.* А. М. Горький об искусстве в эпоху социалистической реконструкции // Искусство. 1936. № 6. С. 89.

<sup>xix</sup> Там же.

<sup>xx</sup> См.: *Горький М.* Литературные забавы // Правда. 1935. 18 янв. Также: *Паперный В.* Культура «два». New York. 1985.

<sup>xxi</sup> См. об этом: *Манин В.* История из истории // Творчество. 1989. № 7.

<sup>xxii</sup> Группа «Тринадцать» — объединение московских художников, названное так по числу участников первой выставки, которая прошла в московском Доме печати в 1929 году. Участники: О. Н. Гильдебрандт, Д. Б. Даран, Л. Я. Зевин, Над. В. Кашина, Нина. В. Кашина, Н. В. Кузьмин, Т. А. Маврина (Лебедева), В. А. Милашевский, М. И. Недбайло, С. Н. Расторгуев, Б. Ф. Рыбченков, Ю. И. Юркун, В. М. Юстицкий. Позднее число участников группы увеличилось до 21. Вторая выставка, намеченная на 1930 год, не открылась, третья и последняя состоялась в 1931 году в помещении МГУ. Общая творческая линия группы основывалась на стремлении передать живое впечатление от природы через выразительный легкий этюд или набросок, который должен был рассматриваться как цельное и законченное произведение искусства. Стремление к камерности и подчеркнутая аполитичность группы дала повод для жесткой критики в ее адрес, обвинениям в «буржуазном эстетстве».

<sup>xxiii</sup> [ГАХН (Государственная академия художественных наук; до 1925 года — Российская академия художественных наук, РАХН) — научно-исследовательское заведение, действовавшее в Москве в 1921–1931 годах. Находилась в ведении Наркомпроса. Первым президентом ГАХН стал П. С. Коган, вице-президентом — В. В. Кандинский. ГАХН была

---

распущена в 1931 году после «чисток» и жесткой критики в центральной печати. — *Примеч. ред.*]

<sup>xxiv</sup> Буш М., Замошкин А. Путь советской живописи. 1917–1932. М., 1933. С. 23.

<sup>xxv</sup> Там же. С. 50.

<sup>xxvi</sup> Там же. С. 75.

<sup>xxvii</sup> Там же. С. 120.

<sup>xxviii</sup> Там же. С. 141–142.

<sup>xxix</sup> Там же. С. 135.

<sup>xxx</sup> Мазаев А. О некоторых методологических принципах советского искусствознания 1930-х годов // Методологические проблемы современного искусствознания. М., 1967.