

СОЦРЕАЛИЗМ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Игорь Голомшток

В определении социалистического реализма на Первом Съезде советских писателей А. Жданов в двух фразах своей речи четыре раза употребил слово «изображение» и «изображать», применимое, казалось бы, не столько к литературе, сколько к изобразительному искусству. Не «описать», что, согласно логике его определения, выглядело бы «мертво» и «схоластично», не «выразить», что отдавало бы субъективизмом чуждого советским людям модернизма, а «*изобразить* действительность в ее революционном развитии». Это не было оговоркой со стороны секретаря ЦК ВКП(б): эстетика соцреализма с самого начала не проводила тут грани между литературой и изобразительным искусством. Не случайно и то, что догма соцреализма была предписана всей советской культуре с трибуны съезда писателей, а не художников. На первых этапах тоталитарных революций их вожди главное внимание уделяют прямому агитационному воздействию на массы, и тут живопись, скульптура, графика (особенно плакат) обладают определенным преимуществом перед литературой. С упорядочивания изобразительных искусств начал Ленин, сделавший свой план монументальной пропаганды главным стержнем всей советской культурной политики (с этого же начал и Гитлер буквально в первые дни после прихода к власти).

Из контекста многих предшествующих Съезду писателей (и всех последующих) дискуссий для мастеров советской культуры должно было быть совершенно ясно, что «изобразить» действительность, причем изобразить «не просто как объективную реальность», означало по сути создать образ. «Миф — это вымысел», — поучал отец социалистического реализма Максим Горький. «Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, — так мы получим реализм»¹.

Образ вождя в советском изобразительном искусстве (литературе, кино, театре), образ советского народа, воина, матери, колхозницы, тракториста... Понятие художественного образа стало главной категорией эстетики соцреализма и главным критерием оценки художественного произведения для советской критики. Недаром картина А. Герасимова «Ленин на трибуне», родившаяся в один год с соцреализмом, была впоследствии оценена советской теорией как кардинальный поворот в развитии советского искусства именно потому, что тут «был совершен переход от документальной фиксации к образу»² (насколько уже здесь велика дистанция между «объективной реальностью» и образом видно, если сравнить оригинальную фотографию Ленина, с которой писалась картина, с окончательным результатом).

Итак, уже на Первом съезде писателей перед советской художественной культурой в целом Ждановым и Горьким была поставлена задача создания мифа о счастливой советской действительности, в которой, по словам того же Горького, уже содержались зримые черты этого мифа. Позже, в годы уже зрелого сталинизма, такая несколько романтическая горьковская терминология будет вытеснена свинцовым детерминизмом единственно истинного научного подхода к истории. В фундамент эстетики соцреализма ляжет теория тождества прекрасного в ис-

кусстве и в действительности, идущая от столетней давности доморощенных концепций Чернышевского: «Впервые за многие столетия художественный идеал и действительность оказались не в противоречии друг с другом... ибо никогда прежде не было эпохи, когда бы историческая действительность в своей *основе* была бы прекрасной»³. Следовало лишь разглядеть в основе этой действительности черты (счастливого мифа в их революционном развитии и запечатлеть их в самых разных формах, видах и материалах.

Однако догма соцреализма не содержала в себе прямых указаний, как надо писать картины или романы. Тов. Сталин привел писателей в крайнее недоумение, когда на вопрос «Как писать?», ответил предельно лаконично: «Пишите правду». Действительно, вопрос был обращен не по адресу, ибо ответ на него следовало искать не в прямых указаниях вождей, а в коллективной работе гигантской мегамашины культуры, создание которой началось еще при Ленине. Горький, закрывая Первый съезд писателей, призвал «немедленно приступить к практической работе — организации литературы как целого»⁴. Результатом таких призывов стал Союз советских писателей. Об учреждении Московского областного Союза советских художников было объявлено еще раньше — 25 июня 1932 года; аналогичные союзы возникают и в других городах страны. В 1939 году все они сливаются в единый Союз художников СССР.

Организация художественной жизни «как целого» была — вместе с идеологией и культурным террором — частью той зловещей триады, на основе которой произрос соцреализм как национальный вариант общего для XX века феномена искусства тоталитарного государства. «В условиях социалистического строительства искусство за всю его многовековую историю стало объектом государственного строительства и государственной политики»⁵, — с гордостью отмечал в 1938 году председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР А. И. Назаров. Творческие союзы (художников, писателей, архитекторов, кинематографистов, журналистов, композиторов) сделали наиболее эффективным инструментом, посредством которого тоталитарное государство организовывало идеологическое единство своей культуры.

Как говорилось в типовом уставе, обязательном для всех творческих союзов, членом любого из них могут стать только те мастера, которые разделяют принципы соцреализма и придерживаются их в своем творчестве с целью «способствовать идейной переработке и воспитанию трудящихся в духе социализма». Фактически это означало, что только став членом Союза, художник обретал не только право на профессиональную деятельность, но и саму возможность работать. Ибо в условиях государственной монополии все необходимые для деятельности художника, графика, скульптора материалы и инструменты оказались в руках государства и распределялись только внутри Союза и только между его членами. Вступая в такие союзы, мастера культуры ставили себя на службу государству не в переносном, а в прямом смысле слова. Единственным средством существования и стимулом для работы художника стали государственные заказы, связанные обычно с политическими событиями в жизни страны: с юбилеями, историческими датами, великими достижениями в области народного хозяйства или победами на фронтах войны. Из созданных на данные темы работ устраивались тематические выставки, которые затем разъезжали по разным городам. Лучшие произведения отбирались на ежегодные Всесоюзные художественные выставки, устраивавшиеся в Москве (сначала в Третьяковской галерее, потом в здании бывшего Манежа) и представлявшие собой «смотри наивысших художественных достижений страны». Наконец, вся эта продукция подвергалась последнему оценочному отбору: «лучшие из лучших» удостоивались Сталинских премий, учрежденных в 1940 году. Такие произведения входили в «золотой фонд», они размножались миллионными тиражами копий и репродукций. Их авторы-лауреаты составляли высший эшелон советского худо-

жественного истеблишмента и занимали ключевые позиции в художественной жизни страны. В 1957 году механизм управления этой жизнью был дополнен Академией художеств СССР.

Ликвидированная в 1919 году как учреждение царское и, следовательно, реакционное, она в условиях советской империи вновь обрела статус, который получила еще при Екатерине: «высшего органа, руководящего всеми сторонами образования и художественной культуры страны». В уставе ее говорилось, что создание Академии «призвано содействовать творческому развитию принципов социалистического реализма в практике и теории советской многонациональной художественной культуры». Членами ее избирались наиболее последовательные соцреалисты, а на посту ее президента последовательно сменяли друг друга многократные сталинские лауреаты — А. Герасимов, Б. Иогансон, В. Серов, Н. Томский (до 1982 года).

С появлением таких лауреатов и академиков отпала по сути необходимость каких-либо дискуссий, теоретических определений природы или стиля соцреализма: его эстетическими эталонами стало то, что производилось этими носителями высших титулов и наград и на них ориентировалась вся масса работающих членов ССХ. Произведения лауреатов выпадали из сферы компетенции критики, которая, став частью ССХ (в виде секции критики), могла лишь описывать эти эталоны, находя в них все новые и новые достоинства (в Германии после учреждения в 1937 году аналогичных Государственных премий Геббельс вообще отменил критику простым министерским указом).

Эта мегамашина — в совокупности всех ее взаимодействующих частей — по существу представляла собой гигантский фильтр, сквозь который процеживалась вся создаваемая в стране художественная продукция, и только то, что выпадало в осадок в виде своего рода иконографических схем, рассматривалось тогда (и должно рассматриваться сейчас) как чистейшая субстанция искусства соцреализма. В силу этих причин соцреализм как целое правомерно рассматривать не столько как продукт индивидуальных мастеров, сколько как продукт мегамшины тоталитарной культуры.

С 1934 года и до конца сталинской эпохи стилистическая окраска соцреализма не оставалась неизменной. Она проходила постепенную эволюцию от описательного реализма передвижников, окрашенного на первых порах налетом революционного романтизма, до застыло академической помпезности. Однако эти изменения шли не от творческих прозрений отдельных мастеров, а отражали лишь идеологические перемещения на вершинах власти. Имя автора становилось здесь символом коллективного творчества, ибо за ним стоял не талант, а работа гигантского культурного механизма. Не случайно в конце сталинского периода стал поощряться и получил большое распространение так называемый «бригадный метод», когда большое полотно или многофигурная скульптурная композиция создавалась бригадой художников под руководством заслуженного сталинского лауреата (так картину Б. Иогансона «Выступление Ленина на III съезде комсомола» создавала бригада из пяти человек, рельефы Н. Томского «Ленин и Сталин — руководители советского государства» были результатом коллективного творчества восьми скульпторов, горельеф Е. Вучетича «Клянемся тебе, товарищ Ленин» — четырех и т. п.).

Работа тоталитарной мегамшины культуры не только превращала изопroduкцию соцреализма в продукт коллективного творчества, но и структурировала этот продукт, выстраивая его составные части в строгую ценностную иерархию, на ступенях которой каждому жанру и каждой теме отводилось установленное место. Такая структура была отражением ценностной иерархии самой советской действительности.

«Прекрасная в своей основе действительность» страны победившего социализма не рассматривалась советской эстетикой как однородно прекрасная: в разных

ее пластах заключались неодинаковые по своей ценности пласты художественного материала. Она формировалась мудрой и непреклонной волей вождей — и это самое прекрасное, что в ней было. «Среди всего богатства жизни, всего материала жизни первое место занимают образы наших вождей Ленина и Сталина»⁶. Александр Герасимов требует от мастеров соцреализма: «Задача создания образов гениальных творцов социализма Ленина и Сталина и их ближайших соратников является одной из наиболее ответственных идейно-творческих задач, которые когда-либо стояли перед искусством»⁷. В соответствии с этим монументы и парадные портреты Ленина, Сталина и их соратников занимали место идеологического центра и эстетического ядра искусства соцреализма. Эта действительность рождалась в героических схватках революционной борьбы народа против врагов прогресса и человечества — после культа вождей самым священным считалась здесь память о революционной истории. Историко-революционная тема составляла второй эшелон в системе эстетических ценностей, причем первое место в ней тоже отводилось воплощению руководящей роли вождей в этой борьбе.

Сталинские премии в СССР были учреждены в честь 60-летия Сталина и впервые присуждены в начале 1941 года за работы, созданные с 1934 (официальная дата рождения соцреализма) по 1939 год. Всего было присуждено 13 премий. Из них 6 — за монументы и парадные портреты вождей (Ленина и Сталина) и их соратников, 2 — за картины на историко-революционную тему, 1 — за тему труда; остальные 3 пришлось на долю книжной иллюстрации и театральной декорации. В 1946 году (во время войны премии не присуждались) из такого же количества премий 2 были присуждены за портреты Сталина, 8 за военную тему, приравненную тогда к историко-революционной. В 1947 году 17 советских мастеров стали сталинскими лауреатами, из них 10 за изображения вождей (6 за Сталина, 4 за Ленина).

Таков был идеологический и одновременно эстетический центр искусства соцреализма. От него к периферии последовательно располагались и другие тематические жанры: бытовой жанр, пейзаж и натюрморт. Но и эти, казалось бы, традиционные изображения жизни людей и уголков природы не были идеологически нейтральными. Сама повседневная жизнь, хотя и отодвинутая на периферию художественного процесса, в свете революционных преобразований обретала новые краски: быт, природа и даже обычные вещи — объекты традиционных натюрмортов, — отражая в себе черты новой жизни, должны были, согласно советской теории, наполняться иным и более глубоким смыслом. Эстетика соцреализма требовала от каждого художника прежде всего четкой политической позиции, а это означало, что что бы ни писал художник — портрет вождя или огурец, что бы ни строил архитектор — Дворец культуры или общественный туалет, он должен был отдавать себе отчет в причастности любого изображенного или созданного объекта к общему идеологическому целому: такой объект обретал свое значение, смысл и красоту лишь через свою причастность к высшим ценностям социальной доктрины или философии жизни и истории. Концепция «чистого искусства» представлялась соцреализму врагом номер один. Поэтому, скажем, веселое оживление стайки мальчишек на московской улице получало идеологическое обоснование в названии картины — «Они видели Сталина» (Д. Мочальский). Пейзаж существовал здесь либо как символ Родины, либо как пространство, где «Советский транспорт налаживается» (Б. Яковлев), отстраивается советская промышленность, цветут колхозные поля; портреты конкретных людей превращались в обобщенные образы «Делегатки», «Комсомолки», воина и т. д. Даже натюрморт мог стать иллюстрацией к цитате из речи Сталина о счастливой колхозной жизни («Плоды колхозного изобилия» Яковлева).

Увиденная такими глазами реальность предстает перед нами не как динамическая эмпирия, меняющая день ото дня свои очертания, а как стройная ценностная система, которая, отражаясь в зеркале искусства, готова застыть на вечные времена

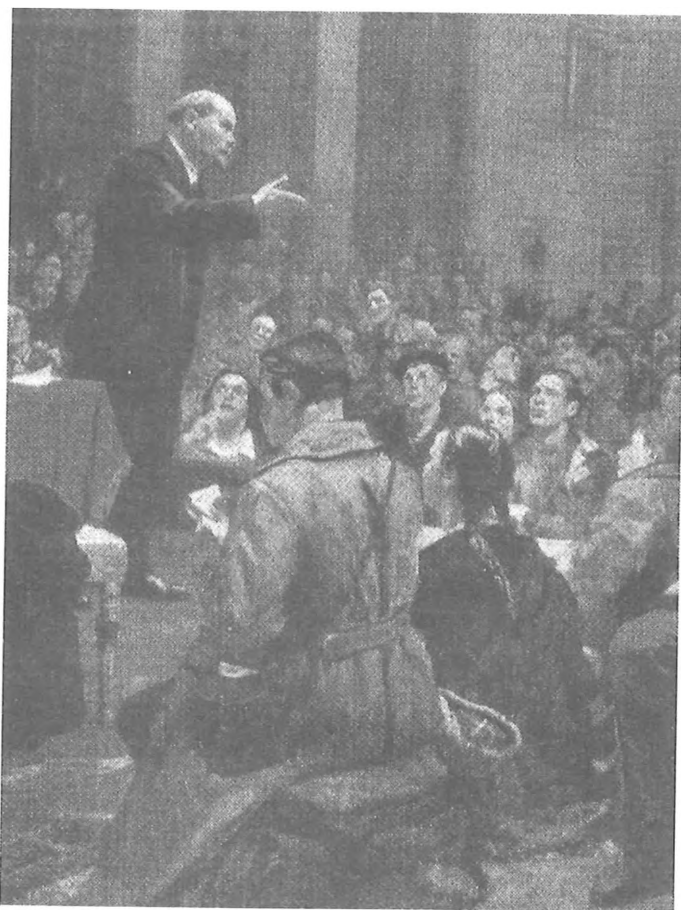
в жестко иерархизированной пирамиде художественных жанров и запечатлеть на вечные времена миф о счастливой советской жизни на всех ее ценностных уровнях.

Контуры этого мифа намечались в партийных документах, официальных речах и выступлениях вождей, но в его материализации решающая роль принадлежала художественной культуре. Литература и искусство соцреализма работали тут в тесном взаимодействии: литература трансформировала бюрократический язык сухих цифр и предписаний в ситуации бытовых, социальных, моральных и прочих отношений между «реальными» людьми; живопись, графика, скульптура визуализировали эти отношения; литература создавала некий семантический контекст, живопись, графика, скульптура погружали в него изображение. Такого рода изображение всегда как бы окутано здесь незримой оболочкой литературных ассоциаций, идеологических штампов, словесных определений и именно из их соотношений рождается тот самый «художественный образ», который в эстетике соцреализма стал конечным критерием оценки произведения.

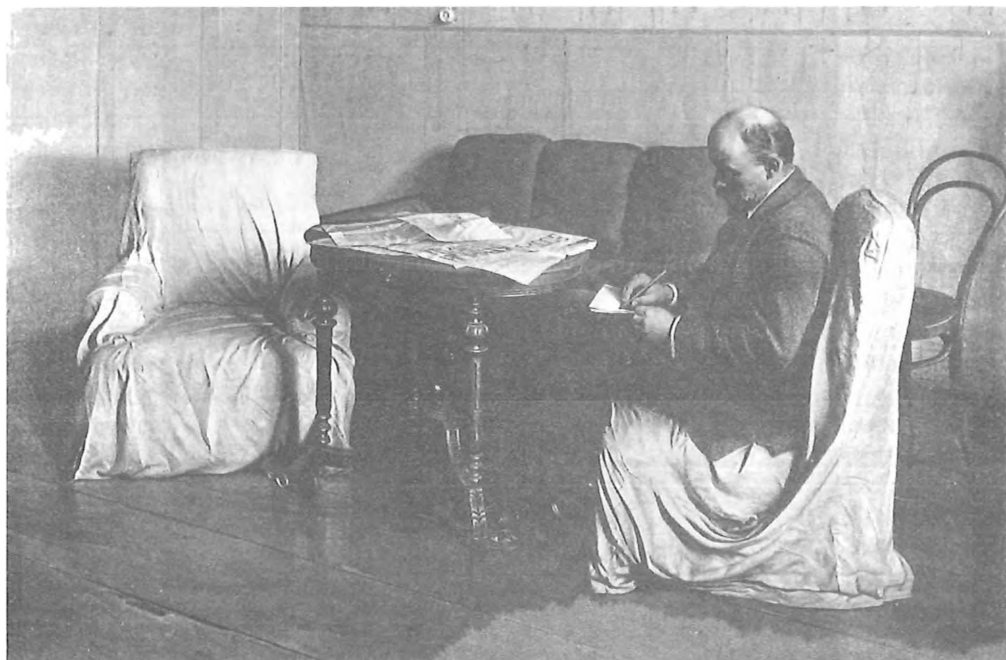
Описательно-иллюстративный язык доминировал в историко-революционных сценах, в сценах труда, в бытовом жанре, портрете, пейзаже. Литература тут иллюстрировала идеологический миф, изобразительные искусства иллюстрировали литературу. Показательно, что в XX веке книжная иллюстрация нигде не получила такого распространения и не завоевала столь почетного места, как в искусстве соцреализма. Иллюстрации классиков и советских писателей удостоивались Сталинских премий, а их авторы (Д. Шмаринов, Е. Кибрик, Кукрыниксы и др.) занимали в художественном истеблишменте первые места рядом с мастерами парадных портретов вождей и революционных сцен.

Общность семантики и языка литературных и живописных (графических, скульптурных) «текстов» соцреализма самоочевидна, как очевидна и общность их функции в качестве инструмента пропаганды и перековки сознания масс. Но в системе соцреализма изобразительное искусство выполняло еще по крайней мере две специфические и немаловажные функции. Во-первых, оно придавало отдельным фабульным линиям советского мифа историко-достоверный характер наподобие фото- или кинохроники (тут оно шло рядом с кино). Так, учебники советской истории часто иллюстрировались произведениями сталинских лауреатов, «запечатлевшими» события, никогда не происходившие, как например, личное присутствие Сталина на фронте Отечественной войны (получившие широкое распространение «зарисовки» К. Финогенова). Во-вторых, оно визуализировало и сакрализовало этот миф путем создания артефактов, неотличимых по их общественной функции (а часто и по образу) от объектов культового и религиозного поклонения (прежде всего парадные портреты и монументы вождей).

Изобразить действительность «не просто как объективную реальность», но «в ее революционном развитии» означало (как трактовались эти слова многими теоретиками и практиками соцреализма) показать действительность не как она есть, а какой она должна быть, как «она освещается учением Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина» (Максим Горький). Речь шла о создании новой мифологии. На картине И. Бродского «Ленин в Смольном» (классической для соцреализма) вождь притулился у столика и что-то пишет на бумажке; но (как заметили Л. Клеберг и С. Рингбом) именно так еще в Византии изображали евангелистов⁸. При всей провозглашаемой атеистичности культуры соцреализма (как части общесоветской идеологии) в ней всегда существовала подспудная связь с культово-религиозной традицией. Так, знаменитые миниатюры палехских мастеров с их обратной перспективой и иконными горками отличались от икон только тем, что место святых заняли тут крестьяне, вяжущие снопы; рабочие, кующие железо; вожди, ведущие за собой народ. В послевоенный период такая стилистика нашла свое выражение в монументальной живописи, получив ярчайшее воплощение в творчестве П. Корина.



Иогансон Б. Речь Ленина на 3-м Съезде Комсомола. (1950)
(фрагмент)



Бродский И. Ленин в Смольном. (1930)



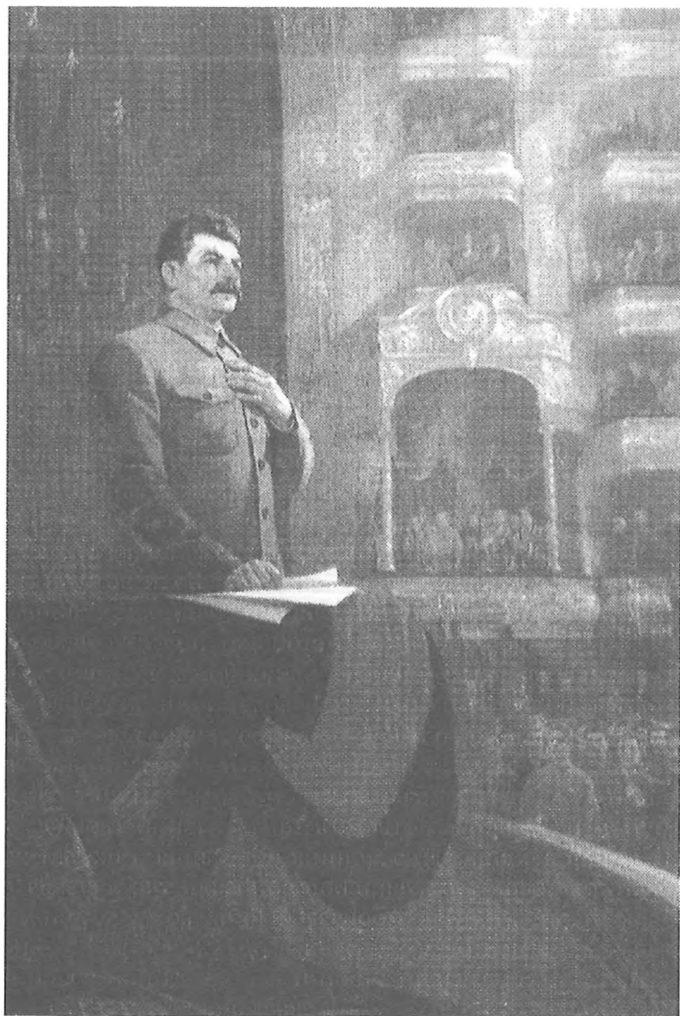
Шурпин Ф. Утро нашей Родины. (1948)



Карпов Б., Викторов В. И. В. Сталин. (1949)



Бродский И. Портрет И. В. Сталина. (1937)



Решетников Ф. Великая клятва. (1949)

Иконография Ленина и Сталина по своей разработанности могла поспорить только с иконографией Христа или главных христианских святых и строилась она приблизительно по тем же схемам. Изобразительное бытие вождей начиналось с их детства и заканчивалось загробным существованием в веках. Так, изобразительная сталиниана открывалась детством вождя. На картине Н. Грезелешвили «Тов. Сталин в юные годы» (как и в других на аналогичную тему) Сталин предстает среди сверстников с книгой в руках, и у людей, не забывших еще церковные образы, такая картина могла вызывать ассоциации с каноническим сюжетом: мальчик Христос трактует священные тексты среди изумленной толпы. Композиции бесчисленных полотен, изображающих выступления вождей перед рабочими, крестьянами, солдатами и т. п., легко вписывались в традиционные схемы «явления Христа народу» и «Проповеди Иоанна Крестителя». Картины на тему «вождь в ссылке», изображающие Ленина или Сталина в момент одиноких раздумий над судьбами мира («Ленин в Шушенском» Басова, «Ленин в Разливе» Рылова, «Сталин в Туруханской ссылке» Кукрыниксов) подпадают под схему «Христос в пустыне» и т. д. Все это шло от церковной иконографии XIX века. Но были и более глубокие, хотя и не столь заметные, связи соцреализма с религиозной традицией.

Культовая сторона соцреализма раскрылась наиболее полно в послевоенный период. Живописные портреты Сталина по образу прямо совпадали с его бесчисленными монументами, покрывшими всю страну. Его уже редко изображают на трибунах, на встречах с народом или в обстановке повседневного быта. Сталин отрывается от окружения, которое становится лишь фоном для его символической фигуры. Его величие не измеряется масштабами человеческой личности, ему более пристало торжественное обрамление кремлевских башен (как в портрете А. Герасимова), мудрая тишина его собственного кабинета (в портретах Д. Налбандяна и Ф. Решетникова) или эпическая ширь русского пейзажа («Утро нашей Родины» Ф. Шурпина). Его фигура возвышается на первом плане, увиденная снизу, с «коленипреклоненной» точки зрения, а за его спиной расстилается пейзаж, данный откуда-то сверху. Живописное пространство теряет здесь свою непрерывность и разделяется на две неравноценные части: сакральное пространство обитания Вождя и мирское — человеческой повседневности. В системе такой двойной перспективы создавали свои алтарные образы Рогир Ван Эйк, итальянские кваттрочентисты. Так оброненное Ждановым при рождении соцреализма словечко по мере возмужания «метода» обретало свою первоначальную этимологию: изображение — образ, лик, икона, идол.

После смерти Сталина и его частичного разоблачения в центре соцреалистического официоза образовался вакуум. Жестко иерархизованная структура лишилась своего стержня и того идеологического цемента, который спаивал соцреализм в единый монолит. Его окончательное крушение произошло одновременно с распадом мегамашины тоталитарной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Советская литература. М., 1934. С. 20.

2 Искусство. 1951. № 5. С. 55.

3 Вопросы теории советского изобразительного искусства. М., 1950. С. 93.

4 Первый Всесоюзный съезд советских писателей (Стенографический отчет). М., 1934. С. 680.

5 Искусство. 1938. № 1. С. XIV.

6 Вопросы теории советского изобразительного искусства. С. 62.

7 Герасимов А. За социалистический реализм. М., 1952. С. 116.

8 L. Kleberg, S. Ringbom. Lenin in Smolny and the second coming // Russian History/History Russe. 1984. № 11. P. 306—310.