**Ханс ГЮНТЕР**

**О красоте, которая не смогла спасти социализм[[1]](#footnote-1)**

***Эстетизация политики***

Отличительной особенностью тоталитарных государств является не только мобилизация и политическое воспитание граждан, но и “трансформация человеческой природы”[[2]](#footnote-2). В конструировании нового человека участвует наравне с политико-идеологическим и эмоционально-психологическим компонентами также компонент эстетический. Оказывая на личность влияние с помощью всех возможных каналов восприятия, тоталитарные движения ставят целью превратить государство в “синтетическое произведение искусства” (Gesamtkunstwerk). Мнение Вальтера Беньямина, согласно которому левые должны ответить на фашистскую эстетизацию политики политизацией искусства, описывает только конкретную историческую ситуацию первой половины 1930-х годов в Европе[[3]](#footnote-3). Принято считать, что в СССР эстетизация политики производилась иными методами и с другими целями, чем в фашистской Италии и национал-социалистической Германии, хотя и не менее интенсивно.

Почему эстетическое начало стало играть в политике такую важную роль? Можно вспомнить структуралистскую теорию Яна Мукаржовского, который доказывал, что эстетическое начало (или, в его терминологии, “эстетическая функция”) первоначально связано не с практической задачей, а с формой предмета или действия. Благодаря эстетической функции предмет освобождается от привычных взаимосвязей и делается объектом целостного восприятия. Не будучи ограниченной лишь сферой искусства, эстетическая функция пронизывает все сферы жизни (политика, повседневность, телесность, потребление, мода) и из-за своей “прозрачности” способна временно замещать или компенсировать иные функции (практические, теоретические, религиозные и т.д.) тогда, когда их доминирование ослабевает[[4]](#footnote-4). В случае тоталитарных обществ можно говорить о настоящей узурпации и присвоении государством эстетической функции, которая, таким образом, превращается в фактор всеобъемлющей гармонизации общества.

Увеличение значения эстетического — это всегда признак существенных изменений в структуре политических и общественных функций. В результате эстетизации публичной жизни в складывавшихся тоталитарных государствах проступала новая политическая антропология, основанная на “потере разумом центральной роли”[[5]](#footnote-5). Гипнотическое воздействие новых политических символов, государственных мифов или культа “вождя” приводило к тому, что ценности рациональности, демократии и гуманизма оказывались отодвинуты на задний план и замещены занявшими господствующее положение мистицизмом или насилием.

Муссолини утверждал, что демократия лишила жизнь живописности, непредсказуемости и мистичности[[6]](#footnote-6). Такая эстетизация политического, приведшая в 1923 году итальянский фашизм к власти, с неизбежностью должна была сделать его примером для всей Европы. В период становления фашизма и национал-социализма эти новые движения благодаря их эстетическому преимуществу ярко выделялись на фоне “скучной” и “пресной” рациональности демократических государств. Французский историк Марк Блок заметил по этому поводу, что демократической системе не удалось создать свои праздники и что пробудить старые традиции к новой жизни было предоставлено Гитлеру[[7]](#footnote-7). Приблизительно то же самое можно сказать и об официальных праздниках сталинской эры. В одном из романов Милана Кундеры есть саркастическое замечание о том, что китчевая “маска красоты”, которую надевал на себя коммунистический мир на праздники — например, на Первое мая, — оказалась хуже его безобразного лица. Празднование Первомая выражало не только политическое согласие с коммунистической доктриной, но и согласие с “бытием как таковым” и “жизнью” самой по себе[[8]](#footnote-8).

Показательно, что сами диктаторы определяли себя как “художников” и “творцов”. Когда Муссолини спросили о его отношении к широким массам, тот ответил, что главное — это “владеть массами, как владеет ими художник”[[9]](#footnote-9). Он добавил, что иногда ведь и скульптор разбивает кусок мрамора, который не отвечает его требованиям. Муссолини определял фашизм как “доктрину силы и красоты”[[10]](#footnote-10). Гитлер, сам будучи неудачливым живописцем, как известно, искал себе оправдание в творчестве Рихарда Вагнера и понимал себя самого как “великого демиурга всемирной Германии — того произведения искусства, в котором элементы старых видов искусства превратились в составляющие всеобъемлющей тотальности”[[11]](#footnote-11). Также и Сталин создавал “по своему личному замыслу целый мир, в котором политика, архитектура, живопись и литературa органично дополняли друг друга”[[12]](#footnote-12). Вожди воспринимали себя как архитекторов своих государств и в метафорическом, и в буквальном смысле, поэтому-то они и играли главную роль при установлении в этих странах “тирании красоты”[[13]](#footnote-13).

В дискуссиях об эстетизации политики до сих пор почти не обращали внимания на тот факт, что тоталитарное “синтетическое произведение”, предвестием которого стали великие образцы, созданные Рихардом Вагнером, с необходимостью могло быть только незавершенным. Дело не только в том, что перенос этого понятия из области искусства в область политики приводит к смысловому обеднению. Еще важнее то, что временная подмена элементарных функций эстетическими влечет за собой весьма тяжелые последствия: ведь и “вытесненные” функции рано или поздно заявят о своих правах. Например, неработающую экономику невозможно до бесконечности поддерживать только лозунгами, обещаниями лучшего будущего и героическим энтузиазмом; равно и замена настоящей науки необыкновенно гармонически сконструированными псевдонаучными теориями со временем должна потерпеть катастрофу. Тоталитарное “синтетическое произведение” оказывается при ближайшем рассмотрении грубо сшитым лоскутным одеялом, дыры в котором со временем прорываются все больше и больше. Поэтому и “красота” не может в тоталитарных государствах надолго восполнить недостатки экономической, социальной и политической реальности. Эмилио Джентиле утверждал, что “массовые зрелища становились компенсацией за те лишения, которые претерпевали низшие классы общества”; эти зрелища “скрывали трудности, которые испытывал режим, за фасадом, изображавшим порядок и эффективность”[[14]](#footnote-14). Можно вывести правило: чем более заметными становятся эти недостатки, тем дороже обходится их компенсация.

В Италии и Германии диктатуры возникли в ситуации кризиса демократического общества: они сулили все возрастающее обновление жизненных сил и создание гармонически завершенной “нации” вместо открытого общества. В России предпосылки тоталитаризма были другие — Октябрьская революция породила собственные формы эстетизации политики. С начала 1930-х годов диктатуры в значительной мере начинают учиться друг у друга, подражать друг другу и становятся все более похожими. Однако следует не упускать из виду, что специфические формы, которые принимает эстетизация политики, зависят всегда от конкретных исторических обстоятельств и национальных традиций и поэтому эти формы явно отличаются друг от друга. Основная сложность при сравнительном рассмотрении тоталитарных культур состоит в том, чтобы найти правильное соотношение между структурно обусловленным сходством и культурно-исторически обусловленными различиями.

Характерный для диктатур “культ красоты”[[15]](#footnote-15) проявлялся в различных формах, таких как театрализация, сакрализация, мифологизация, производство визуальной сверхреальности, и, наконец, в самом проекте создания “нового человека”. Во всех этих случаях речь шла об изготовлении общедоступных образов и сцен, которые отвечали бы чувственным потребностям широких масс. *Театрализация* нашла выражение в парадах, демонстрациях, массовых мероприятиях, празднествах и т.д., которые занимают в тоталитарном обществе очень важное место. Речь идет о театре, в котором вождь и массы являются в равной степени актерами и зрителями. Рольф Мальте говорил даже о “диктатурах инсценировки”, в которых всенародные праздники становятся “лабораториями по созданию нового человека”[[16]](#footnote-16). Сценарий праздника как “метафоры власти” создает впечатление космической смысловой связи — “иносказательного представления политического строя, к которому всем необходимо стремиться”[[17]](#footnote-17).

Сакрализация[[18]](#footnote-18) означает, что тоталитарные государства включают в репертуар пропаганды религиозные символы и до известной степени представляют собой новую религию. Их политическая “литургия масс”[[19]](#footnote-19) вбирает в себя переосмысленные церковные ритуалы; аналог церковного календаря со свойственным ему годовым циклом праздников встраивается в годичный цикл государственной жизни, а религиозные прообразы проецируются на мирские персоны. Здесь речь идет о такой наглядности, которая направлена на сформированную христианством основу массового сознания.

Мифологизация политики нужна для того, чтобы свести образы известных лиц и событий к легко запоминающимся архетипам, основы которых заложены в коллективном сознании или в бессознательном того или иного народа. Тут оказываются очень эффективными такие всеобщие мифологические оппозиции, как Свет и Тьма, Добро и Зло, Герой и Враг. Муссолини вполне осознавал эффективность такого обращения к бессознательному, когда говорил: “Любая революция создает новые формы, новые мифы и ритуалы: для этого нужно использовать и переосмыслять старые традиции. Требуется создать новые праздники, жесты и формы, которые сами могли бы образовать традицию”[[20]](#footnote-20). Вождь, овладевший массой, “словно художник своим материалом”, должен понимать, по словам Муссолини, что “мистическое и политическое” обусловливают друг друга[[21]](#footnote-21).

Визуальная сверхреальность[[22]](#footnote-22) формируется все возрастающим потоком образов: картин, фотографий, плакатов, но прежде всего — медиумом кинематографа. Эти образы переполняют сознание людей, создавая для них вторую реальность. Власть образов была особенно оценена в СССР: в советской культуре были не только “иконы”, которые в любой диктатуре документируют присутствие вождя во всех сферах жизни, но и требуемое принципами социалистического реализма типическое “отражение реальности”, на самом деле имевшее совершенно другую цель — симуляцию еще не присутствующего в современности идеального положения вещей. Из-за отсталости России эстетическое здесь должно было в первую очередь позволить явиться образу еще не достигнутого будущего как уже “наличного”.

В пространстве “сверхреального” мира особое значение приобретает *эстетизация* тела, создание образов и текстов, изображающих “нового человека”. Параллельно этому процессу предпринимались усилия, которые должны были сделать прекрасные человеческие тела реальностью. М. Фуко обратил внимание на то, что человеческие тела еще с XIX века превратились в объект политического дисциплинирования и обработки со стороны власти. Вследствие контроля над телами со стороны власти и науки стала возможной планомерная биополитика[[23]](#footnote-23). Формирование и изображение тел стало всякий раз подчиняться требованиям определенной идеологии. Так, национал-социализм создал образ расово здорового “арийского” тела, близкий ему в некоторых отношениях итальянский фашизм — тела агрессивно-маскулинного, а сталинизм — тела, закаленного трудом, спортом или борьбой[[24]](#footnote-24). Общим для всех трех диктатур был культ молодого тела.

***Красота будущего и критика прекрасной видимости настоящего***

Утверждение Бориса Гройса о том, что авангардное искусство сыграло решающую роль в возникновении сталинского “синтетического произведения”[[25]](#footnote-25), вызвало оживленную дискуссию, в ходе которой была подчеркнута принципиальная разница между художественным авангардом и тоталитарной эстетизацией жизни. Для модернистского искусства были характерны две тенденции: деэстетизация самого искусства и эстетизация реальности. Из-за этого понятие красоты резко потеряло самостоятельное значение — собственно, эта утрата значения была предвосхищена уже в замечании Гегеля о том, что искусство уже миновало высшую точку своего развития. Сама категория прекрасного почти исчезла из эстетического дискурса авангарда первого десятилетия ХХ века: авангардистское искусство осознавало себя в противостоянии и борьбе против устаревшего идеала красоты, заявляя об этом в таких негативных понятиях, как “деканонизация”, “деформация”, “дезавтоматизация” (ср. также английский термин “defamiliarization” = остранение).

В. В. Маяковский использовал слово “красота” обычно иронически, соотнося его (особенно в произведениях конца 1920-х годов) одновременно с буржуазными устаревшими взглядами и вкусами складывавшегося нового советского мещанства. В комедии “Клоп” один из героев патетически восклицает: “Красота — это двигатель прогресса!” Но на следующей реплике: “Красота — это мать…” — другой персонаж прерывает его словами: “Мать! Кто сказал “мать”? Прошу не выражаться при новобрачных”[[26]](#footnote-26), — тем самым сближая рассуждения о красоте с матерной бранью. Всем запомнилась цитата из комедии Маяковского “Баня”, издевательство над консервативной эстетикой Большого театра: “Сделайте нам красиво! В Большом театре нам постоянно делают красиво. Вы были на “Красном маке”? Ах, я был на “Kрасном маке”. Удивительно интересно! Везде с цветами порхают, поют, танцуют разные эльфы и… сифилиды”[[27]](#footnote-27). И здесь представление о красоте становится смешным благодаря помещению в компрометирующий контекст.

В концепции “производственного искусства” (прозискусства), созданной Борисом Арватовым, слово “красота” почти всегда используется в негативном контексте и часто берется в кавычки. Арватов нападает на эстетический фетишизм и на “пресловутую “красоту”»[[28]](#footnote-28) буржуазного искусства, которая служит только созданию “красивой иллюзии”, призванной “приукрасить” и “прикрыть” отвратительную действительность[[29]](#footnote-29). Искусство как “восполнение действительности” — главная мишень для критики со стороны Арватова.

Этому пониманию искусства Арватов противопоставляет свое представление о строительстве жизни, которому не нужны “иллюзорные фантомы красоты”[[30]](#footnote-30), так как пролетарское строительство “ищет красоту в себе самом”[[31]](#footnote-31). Очевидно, что критика Арватова не только направлена против отжившего свой век буржуазного искусства, но связана с текущими дискуссиями об искусстве 1920-х годов, точнее, с выпадами против художников группы АХРР (Ассоциация художников революционной России) и предостерегает от неправильного, на взгляд автора, развития советского искусства. Арватов противопоставил “затушевыванию” функции искусства формалистский принцип “обнажения приема”: “Вмеcто того чтобы затушевать восполняющую функцию искусства, надо ее откровенно обнаружить, — в противном случае получится иллюзорный увод из действительности, вредный самообман. Псевдожизнь, нужная буржуазии, но опасная классу реальных строителей”[[32]](#footnote-32). Хотя принцип социалистического реализма еще не был сформулирован, Арватов уже понимал, каким путем пойдет развитие советского искусства. То, чего он боялся, оказалось в 1930-е годы реальностью: искусство стало “восполнением действительности” и “миражом, долженствующим скрыть уродства жизни”[[33]](#footnote-33). Следовательно, здесь речь идет не о том, чтобы обсудить выдвинутую Арватовым позитивную программу “прозискусства”, но о том, чтобы подчеркнуть прозорливость его предостережений об искусстве иллюзии.

В своей аргументации Арватов соединяет две разные линии развития русской эстетической мысли, восходящие к XIX веку: “апологию действительности сравнительно с фантазией”[[34]](#footnote-34) Н. Г. Чернышевского и понимание Вл. С. Соловьевым искусства как предвестия грядущей красоты. Исходя из утверждения, что “прекрасное есть жизнь”, Чернышевский, как известно, пришел к пониманию искусства как “замены” и “суррогата” того, чего не хватает в действительности. Сторонники производственного искусства, которые после революции видели шанс осуществить в реальной жизни синтез красоты и пользы, считали, что искусство должно отныне заниматься производством реальных вещей. В этом пункте утилитаристская эстетика согласуется с императивом Вл. Соловьева, согласно которому прекрасное “должно вести к реальному улучшению действительности”[[35]](#footnote-35) (курсив авт. — *Х. Г*.). Конечно, мечтания религиозного философа разворачивались в иных координатах, в которых искусство должно было стать “предварениями” и “проблесками” красоты будущей жизни. Исходя из религиозных представлений о воплощении и преображении, Соловьев предполагал, что осуществление совершенной красоты произойдет лишь в финале мирового развития.

В “жизнетворчестве” русского символизма и “жизнестроении” русского авангарда соловьевское представление об участии искусства в воплощении красоты было секуляризовано[[36]](#footnote-36). Несомненно, эстетика Соловьева сыграла решающую роль в том, что понятие искусства было в России расширено характерным для модернистской эпохи образом — это расширение видно хотя бы из формулировки философа: “Всякое ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение”[[37]](#footnote-37) (курсив авт. — *Х. Г*.). Итак, Арватов, полагая искусство творцом будущего мира, пытается примирить утилитаризм Чернышевского со свойственным Соловьеву утверждением грядущей цели искусства и расширением сферы эстетического — для того, чтобы получить в таком синтезе доводы против искусства, основанного на иллюзорном отображении.

Отсутствие понятия красоты в авангарде, разумеется, следует связывать не с отсутствием положительных эстетических ценностей как таковых, а с тем, что красота воспринималась как имеющая слишком традиционалистские коннотации и именно поэтому отвергалась. Понятно, что в контексте авангарда “конструкция” Родченко, “проун” Лисицкого или “Черный квадрат” Малевича оценивались положительно именно с эстетической точки зрения. Конструкция ценилась как нечто намного превосходящее классическую композицию саму по себе. Однако термин “красота” был табуирован. Положительные эстетические ценности располагались между двумя полюсами: утилитарной “вещи” (в понимании Чернышевского) и “модели для завтрашнего дня” (в продолжение теории Вл. Соловьева). Такую установку авангардистов можно было бы свести к простому предложению: “Красота — это наше будущее”. В противоположность этому представлению красота в традиционном смысле отвергалась как буржуазный эстетический фетишизм, эскапизм, эрзац настоящей жизни, китч и украшательство.

***Возвращение прекрасной иллюзии и запрет на безобразное***

“Дискурс красоты”, который был для авангардистов давно устаревшим, вновь с силой вырвался на поверхность в первой половине 1930-х годов. Слово “прекрасное” вновь вошло в употребление и вновь подверглось инфляции. Красота больше не отождествлялась ни с пользой, ни с утопией, но указывала на экзистенциально значимые, современные, чувственные формы. В сущности, такое изменение развития советского искусства свидетельствовало о последовательной утрате утопического измерения. Красота требовалась “здесь и теперь”, а не в неопределенном будущем. При этом можно различить два аспекта: с одной стороны, народ, уставший от революции и призывов создавать счастливое будущее, хотел, чтобы его жизнь была “уже” устроена, а с другой — власть представляла народу прекрасную видимость словно бы почти достигнутого будущего. Поэтому совершенно закономерно место понимания красоты как модели будущего заступил лозунг “Прекрасное — это наша жизнь”.

Евгений Добренко в своей новой работе “Политэкономия соцреализма” указал, что в советской культуре решающую роль играла эстетизация действительности, и предложил для этого формулу: “Эстетика здесь не украшение, но самая суть”[[38]](#footnote-38). Согласно Добренко, с самого начала речь идет не о пропаганде, но о “производстве реальности через ее эстетизацию”[[39]](#footnote-39). Повседневная жизнь дереализуется и замещается визуальными и словесными символами. Социализм теперь — это не явление реальности, но результат трансформации реальности посредством социалистического реализма. Говоря кратко, “социализм есть зрелище социализма”[[40]](#footnote-40) — то есть подлинный, сбывшийся социализм, по сути, оказывается продуктом медиасферы.

Методология Добренко, без сомнения, ведет к очень интересным результатам, однако тут возникает одна проблема. Применив теорию симулякров Бодрийяра к определению функций социалистического реализма, исследователь открыто присоединяется к утверждению французского философа, что реальность в результате действия “двойного оператора”[[41]](#footnote-41) полностью заменяется сверхреальностью, которая не соответствует больше никакой реальности и представляет собой “чистый симулякр самой себя”[[42]](#footnote-42). Несомненно, возрастающая сила симулякров приобретает новое качество благодаря медиа, однако констатировать полную утрату реальности, как это делает Бодрийяр, было бы все же сильным преувеличением. Советские медиа, конечно, могли в определенных границах совершенно подменять или дополнять реальность, но в целом, как мне кажется, было бы осмысленным признать, что реальность и медийная сверхреальность конкурировали.

В сознании не только современных наблюдателей, но и современников соцреализма друг с другом спорили знакомая по опыту реальность и симулякры. Тут уместно вспомнить известную поговорку о двух сторонах одной медали. “Прекрасные” образы, производившиеся в СССР, были неотделимы от “безобразных” соответствий в реальной жизни. Здоровые юные тела “нового человека” отсылали к изможденным голодом и болезнями телам заключенных в концлагерях, смех кинокомедий — к суровости действительной жизни, праздники и торжества — к напряжению советских будней, полные энтузиазма картины и романы, посвященные “социалистическому строительству”, — к эксплуатации рабочей силы государством, монументальная архитектура — к жизни в коммунальных квартирах, а изобилие Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года — к нищете деревни. Прекрасная видимость оставалась всегда незавершенной, неполной и стала распадаться, когда ее не могло уже больше поддерживать исходящее от диктатуры насилие. По мере того, как гипноз и власть образов были дезавуированы реальными проблемами, соцреализм все больше представал как ложь и лакировка действительности.

Власти СССР отдавали себе отчет в том, что сохранять прекрасную пелену иллюзии, наброшенную на реальность, они могут, только используя все имеющиеся в их распоряжении средства самоцензуры, цензуры и прямого террора, чтобы невозможно было увидеть теневые стороны и предельные злоупотребления государственной системы. Всякое уклонение расценивалось как угроза, в том числе и беспредметное искусство, которое уклонялось от общей задачи, поставленной перед советскими художниками, — совместно ткать прекрасную пелену иллюзии. С конца 1920-х годов, после того как понятие красоты было надолго отправлено авангардистами “на свалку истории”, в Советском Союзе можно наблюдать последовательное возвращение к этому понятию — разумеется, к традиционным “классическим” типам красоты, доступным и знакомым широким массам. Элитарные формы “негативной красоты”, которые были после 1917 года объявлены революционным искусством, теперь оценивались как нечто обременительное и постепенно вытеснялись на обочину. Важным этапом этого процесса стала борьба с “искусством вырождения” в 1930-е годы.

Решающим ударом по “безобразию” модернистского искусства стала кампания против “формализма” и “натурализма”, организованная в СССР в 1936 году. Словарь этой кампании во многом сформировался под влиянием очень популярной в свое время в России и неоднократно переводившейся книги Макса Нордау “Вырождение” (1892)[[43]](#footnote-43), из которой и нацисты заимствовали хлесткие фразы, клеймившие искусство модернизма. Приведем две цитаты, демонстрирующие особенности этого обличительного языка. В знаменитой статье газеты “Правда” “Сумбур вместо музыки”, клеймившей оперу Д. Д. Шостаковича “Леди Макбет Мценского уезда”, говорится: “Эта музыка умышленно сделана “шиворот навыворот”, — так, чтобы ничего не напомнило классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой общедоступной музыкальной речью. <…> Это левацкий сумбур вместо естественной, человеческой музыки”[[44]](#footnote-44). И еще несколько строк из статьи “Xудожники-пачкуны”: “Вот книга, которую перелистываешь с отвращением, как патологo-анатомический атлас <…> Даже вещи, обыкновенные вещи — столы, стулья, чемоданы, лампы, — они все исковерканы, сломаны, испачканы, приведены умышленно в такой вид, чтобы противно было смотреть на них и невозможно ими пользоваться”[[45]](#footnote-45).

Болезненность и антинормативность модернизма требовалось заменить натуралистично понятыми “здоровьем” и “нормой” социалистического искусства. Болезненно искаженное, согласно новым пропагандистским установкам, не имело идеологических или мировоззренческих оснований, но противоречило человеческой природе как таковой. Напротив, в качестве антропологической нормы принималось, например, классическое искусство. Требование Сталина создать “советскую классику” неслучайно было выдвинуто именно в этот момент[[46]](#footnote-46). Значимость критических текстов, созданных во время кампании 1936 года, состояла в том, что они были направлены на принципиальный запрет безобразного, которое было заклеймлено как формалистическое и натуралистическое. Борьба с “формализмом” и негативной эстетикой модернизма привела к тому, что запрет на “натурализм” фактически означал табу на изображение неприглядных сторон советской действительности. Был создан инструментарий для того, чтобы — в преддверии террора 1937 года — жестоко карать за любое отклонение от прекрасного “синтетического произведения”.

***Уродливые тела искажают облик социализма***

Москва Честнова, героиня незавершенного романа А. Платонова “Счастливая Москва”, потерявшая ногу на шахтных работах по сооружению московского метро, чувствует себя инвалидом, отторгнутым от прекрасного мира социализма, и высказывает свои размышления об этом — они изложены в отвергнутом автором черновом фрагменте, в котором, однако, четко выражено существо дела: “[Москва oтветила, что ей совестно стало жить среди всех — в авиации, на подземной работе, в городе Москве / *и в общем городе*, где много красивых / *все красивые и здоровые*, а она хромая, больная / *и больная психичка*; она решила / *не хочет* *портить собою вида социализма и решила*]”[[47]](#footnote-47) (курсив публикатора. — *Х. Г*.). В этом романе, как и в рассказе “Мусорный ветер”, где действие происходит в Третьем рейхе, на первом плане оказывается противопоставление “целостных” и увечных тел. Благодаря введению такого соматического кода в обоих произведениях выстраивается аллегорическая картина состояния двух обществ — соответственно сталинского и нацистского. Порча индивидуального тела выражает деформацию коллективного тела общества. Во всяком случае именно в этом смысле можно понимать высказывание Альберта Лихтенберга, главного героя рассказа “Мусорный ветер”, что “прошло время теплого, любимого, цельного тела человека: каждому необходимо быть увечным инвалидом”[[48]](#footnote-48). И, разумеется, оба произведения, в высшей степени оспоривающие телесный канон сталинского времени, могли быть впервые опубликованы только много лет спустя[[49]](#footnote-49).

Понятно, что проблема инвалидности и ее репрезентации в советской культуре была в известной степени взрывоопасной: ведь мы сталкиваемся со значимым отклонением от идеала целостного, неповрежденного тела тоталитарного человека. Мечта о сильной и прекрасной мужественности вступает в конфликт с образом израненного и страдающего тела[[50]](#footnote-50). Большая советская энциклопедия заявляет: “В социалистических условиях И[нвалидность] не представляет собой постоянного (статического) явления”[[51]](#footnote-51). Несмотря на обещания, что при социализме инвалиды будут интегрированы в общество благодаря труду и развитию компенсаторных механизмов, мы знаем, что в реальной советской жизни инвалидам приходилось сталкиваться с большими трудностями. Они не только были плохо обеспечены протезами — их самих последовательно скрывали от общества, поскольку их внешний вид никак не мог быть воплощением позитивной идеологической установки. Совершенной противоположностью этому были торжественные речи о жизни инвалидов: “Многие солдаты и матросы, получившие тяжелые ранения, многие офицеры, генералы и адмиралы, покинувшие Советскую Армию и Флот по ранениям, болезни или возрасту, не хотят пользоваться заслуженным отдыхом, а продолжают участвовать в мирном труде и строительстве коммунизма. В зале присутствует прославленный летчик, герой Советского Союза тов. Маресьев, который защитил диссертацию и сейчас является кандидатом исторических наук. Здесь же находится инвалид войны подполковник Орловский, работающий сейчас председателем одного из передовых колхозов Белоруссии”[[52]](#footnote-52).

Одно дело — жизнь, другое — искусство. Хотя в советской литературе герои-инвалиды занимали одно из центральных мест, те, кто наделялся статусом героев, всегда были значимыми исключениями: Павка Корчагин из романа Н. Островского “Как закалялась сталь”, Алексей Мересьев, герой “Повести о настоящем человеке” Б. Полевого, Александр Воропаев из романа Петра Павленко “Счастье”. Для создания героического ореола были пригодны не “нормальные” инвалиды, но лишь те, кто мог стать примером для всех благодаря своим исключительным поступкам. Этим инвалидам, которые своей железной волей превозмогли границы, назначенные им природой, было предопределено стать “настоящими людьми”. Этим они принципиально отличались от “обычных” инвалидов войны, которые — почти как в изображениях Георга Гросса или Отто Дикса — были воплощенным обвинением войне, ставшей причиной их увечий. “Если “классическая” литература об инвалидах — всегда субверсивная, то соцреалистическая — в высшей степени утверждающая”[[53]](#footnote-53).

За изображением раненых социалистических героев стоит очень своеобразная эстетика — они представлены как подвижники, прообразы которых следует искать прежде всего в религиозной житийной литературе. Они укоренены в контексте тех тенденций к сакрализации, о которых шла речь в начале этой статьи, и отличаются особой “одухотворенной”, почти “сакральной” красотой — что особенно отчетливо видно в описаниях прикованного к постели, слепого и парализованного Николая Островского[[54]](#footnote-54). Способ изображения героев-инвалидов при этом в очень большой степени зависит от того вида искусства, который для этого избирается. О такой зависимости можно говорить уже на материале средневековой культуры, в которой страдания подвижников в житиях *описываются* более “натуралистически”, чем они *изображаются* в иконологии. Но все же есть существенное различие между изображением средневековых аскетов и советских героев-страдальцев. Аскет или мученик демонстрирует свое тело верующим как полный скрытых знаков ансамбль, демонстрирующий обращенность носителя этих знаков к Богу. Почитатели святых обозначали этот религиозный статус тела так: “Одежда может обмануть, а тело обычно не лжет”[[55]](#footnote-55).

Напротив, представления страдающих советских героев скрывают знаки их подвижничества. Герой должен выглядеть почти так же, как все советские люди, а в эту норму входит и телесная целостность. Поэтому в советском визуальном искусстве, то есть на плакатах и станковых картинах, практически никогда не появляются образы изуродованных тел. В советских фильмах, где есть персонажи-инвалиды, вид их ранений крайне преуменьшен. Например, в фильме И. Пырьева “В шесть часов вечера после войны” (1944) Вася Кудряшов, потерявший на войне ногу, не хочет мириться со своей судьбой. В конце фильма, когда счастливый герой встречает свою возлюбленную Варю с букетом цветов, практически не заметно, что у него а мпутирована нога. Аналогичным образом, в популярном фильме А. Столпера “Повесть о настоящем человеке” (1948) военный летчик Мересьев, переживший ампутацию ног, побеждает свою первоначальную депрессию, и изумленные зрители видят своими глазами, как он исполняет народный танец, а после возвращается на фронт как военный летчик[[56]](#footnote-56).

В социалистическом реализме была табуирована не только инвалидность, но и многие другие отклонения от гармоничной целостности тела. Например, почти невозможно было изобразить страдающее или больное, равно как и умирающее или исполненное откровенной сексуальности тело. Напротив, допустимым и желательным было изображение — в определенных пределах — страданий и умирания, когда речь шла о героических жертвах, павших за “святое дело”. Созданная М. М. Бахтиным концепция гротескного реализма, несомненно, есть реакция на советский культ “классического” тела с его гладкой и прекрасной внешней изобразительностью — такое тело и вошло в эстетический канон сталинской эры.

***Заимствованная женская красота***

По мере идеологической и политической переориентации на построение социализма в одной отдельно взятой стране и на традиции изображения Родины как женского персонажа сложился новый образ женственности, который не имел идеологических обоснований в марксизме-ленинизме. Новая женственность, которая должна была свидетельствовать о красоте социализма, была создана на основе других источников — крестьянской культуры и фольклора, религиозной традиции, предреволюционного искусства, западной массовой культуры и т.д.

Становление мифа о женственности совпало по времени с восхождением Сталина и поэтому оказалось связано с формированием в советской культуре архетипа Отца[[57]](#footnote-57). Прекрасная женственность в ее различных проявлениях стала новым “фирменным знаком” социализма. Наиболее отчетливо это переосмысление можно заметить по изменениям в репрезентации крестьянки[[58]](#footnote-58). Если в 1920-е годы “баба” олицетворяла отсталые элементы в русском крестьянстве, то на этапе коллективизации ей на смену приходит сознательная колхозница, в красной косынке управляющая трактором[[59]](#footnote-59). Вместо прежде андрогинных черт “товарища-женщины”, “соратницы в труде” в эти годы в изобразительном искусстве появляются округлые женственные формы[[60]](#footnote-60). Одновременно расширяется круг ассоциаций, связанных с образом женщины: женщина делается воплощением не только крестьянского населения, но и всего “народа” в целом. Это повышение символического статуса женщины можно заметить в знаменитой аллегорической скульптуре Веры Мухиной “Рабочий и колхозница”. С образом крестьянки связываются теперь ассоциации, отсылающие к земле, природе, плодородию[[61]](#footnote-61) (ср. “мать сыра земля”), а главное — к понятию Родины, которое неслучайно было актуализировано именно в 1934 году[[62]](#footnote-62). Такое прославление женственности, однако, скрывало факт подчинения реальной женщины власти “отца”-Сталина: “Выдавая женские типы за образ всего народа как целого, живопись и скульптура вносили в конвенциональные гендерные коды иерархию, чтобы натурализовать подчинение общества сталинскому государству и необходимость для женщин принести свои потребности в жертву нуждам индустриализации”[[63]](#footnote-63).

Переоценка женских образов сказалась и в возрождении мотива материнства, что ознаменовало отход от семейной политики 1920-х годов и переориентацию на создание общества, одной из задач которого является рождение потомства[[64]](#footnote-64). Картины, подобные работе А. Дейнеки “Мать” (1932), вновь сделали привлекательным здоровое материнство. Другие картины, демонстрирующие отношения матери и ребенка, свидетельствуют о реабилитации образа Богородицы, который всегда был глубоко укоренен в русском народном сознании. Заметно резкое увеличение количества изображений, демонстрирующих единение с природой и обнаженные женские тела, которые еще с рубежа XIX–XX веков характерным образом представлялись в виде нагих купальщиц.

В предшествующее десятилетие форсированной индустриализации и коллективизации деревни изображение природных красот отошло на задний план, будучи оттеснено мотивами “борьбы с природой”. В 1930-е годы в советском искусстве реабилитируется не только красота женщины, но и красота природы, обращение к которой больше не влечет за собой обвинений в эскапизме.

Фальшивое приукрашивание жизни проявлялось не только в изящном искусстве, но и в повседневной жизни. Здесь открылось широкое поле для деятельности нового общественного движения — “общественниц”; в своем печатном органе “Общественница” [издавался с 1936 года] они пропагандировали ценности порядка, чистоты, красоты, культуры и т.д. Ассоциативная связь женщины и цветов особенно ярко выразилась в картине В. Ефанова “Незабываемая встреча” (1937): на ней изображено, как в окружении многочисленных букетов представительницы женских организаций встречаются в Кремле с советским руководством.

По мере того, как в Советском Союзе сформировалась привилегированная “новая буржуазия”, возникала потребность в репрезентации внеполитичной, модной и даже роскошной женской красоты, которая была бы отделена и от семантики пролетарского, и от семантики крестьянского. Именно таковы женщины на картинах А. Дейнеки “Женский портрет (в красном)” (1935) или “Mодель” (1935) — на последней обнаженная дама возлежит на красной софе перед видом на центр Москвы. Отождествление модной красоты и нового благосостояния с “лучшим городом на земле” сказалось в мотиве “красавицы-Москвы”, который получил наиболее полное выражение в известной картине Ю. Пименова “Новая Москва” (1937).

Советские комедии могут рассматриваться как откровенно “женское” искусство, много позаимствовавшее из современных ему американских музыкальных фильмов. Такие актрисы, как Любовь Орлова и Марина Ладынина, стали благодаря исполнению ролей в комедиях Александрова и Пырьева любимицами советской публики, хотя их образы отличались от облика звезд голливудской индустрии развлечений: “Определение “советской красавицы” начинается с подчеркивания ее “натуральности”, физической силы (в противоположность хрупкой слабости), классовой принадлежности и национальности”[[65]](#footnote-65). Красавицы советских музыкальных комедий были окружены ореолом песен, смеха и счастья. В одной из критических статей, обсуждавших хеппи-энд в комедии “Цирк”, утверждалось: “У нас нет причин для развития аскетических вкусов. Мы не собираемся предоставить буржуазному искусству монополию на блеск и красоту”[[66]](#footnote-66). Именно в такой атмосфере прозвучало известное изречение Сталина (1935): “Жить стало лучше, жить стало веселее”. Но нужно отметить и то, что происходило за кулисами: все участники дискуссии о “жизненной правде” в фильме “Волга-Волга”, включая оператора Владимира Нильсена и начальника Главного управления кинопромышленности Бориса Шумяцкого, были расстреляны[[67]](#footnote-67).

Неслучайно местом действия комедий “Светлый путь” (1940) и “Свинарка и пастух” (1941) стала открытая в 1939 году Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (ВСХВ): это позволило связать принципиальный для этих кинокартин элемент женственности с символическим пространством утопического — или, лучше сказать, мифического — плодородия. В советской архитектуре можно найти два противоположных по смыслу выражения идеала красоты: “вертикальный”, монументальный, нашедший свое выражение в так и не осуществленных проектах Дворца Советов и в послевоенных московских высотных зданиях, и захватывающий обширную площадь “горизонтальный”, — почвенно-органический — именно он был определяющим для уже упомянутой ВСХВ. Первый из этих эстетических типов репрезентировал “мужской” государственно-имперский принцип, а горизонталь представляет “женский” принцип — красоту, простор и плодородие советской родины. В первом архитектурном решении Выставки, открытой в 1937 году, простота и временный характер павильонов (частично они были деревянными) не отвечали требованию помпезной красоты, и поэтому некоторые из первоначальных павильонов были снесены, а архитектор В. Олтаржевский вместе со своими сотрудниками арестован по обвинению во вредительстве[[68]](#footnote-68).

После того как в 1939 году достроенная выставка была открыта, она производила на современников грандиозное впечатление: “Как только не называют ее! И садом чудес, и всенародной академией, и воплощенным изобилием, и демонстрацией несравненных, потрясающих побед. И вот выходишь из этого волшебного города через белую арку, словно увитую прекраснейшими плодами земли, на деловые, живущие своей бурной жизнью московские улицы…”[[69]](#footnote-69) Будучи, по замыслу, моделью, выставка отражала разнообразие советской земли: “Неохватимая воображением, прекрасная изобильная страна, развернувшаяся перед нами сегодня, — наша родина. Мы благодарно произносим имя того, кто сделал ее такой цветущей, могучей, счастливой”[[70]](#footnote-70). Выставка прославлялась тогдашними комментаторами как “чудо” и “сказка”, но из постсоветской перспективы она воспринимается как иллюзионистский советский Диснейленд, тотальная инсталляция[[71]](#footnote-71) или же, в контексте музейной концепции Н. Ф. Федорова, как “Mавзолей Плодородия” и “пир смерти”[[72]](#footnote-72).

Так позаимствованный из различных источников миф о женственности, окутавший страну сетью символов красоты, оказался синкретическим продуктом, необходимым для того, чтобы придать новую чувственно-эстетическую основу идентификации граждан с советской Родиной после того, как ценности революции и классовой борьбы потеряли свою силу. Этот миф оказался действенным, потому что в равной степени отвечал запросам и населения, и консолидировавшейся советской элиты.

***Красота — это наша жизнь***

Потребность в новом советском идеале красоты, выразившаяся в том числе и в расцвете мифа о женственности, возникала по мере того, как на смену возникшему вследствие реализации первого пятилетнего плана и коллективизации ужасающему дефициту пришла более спокойная и обеспеченная жизнь. Снабжение городов улучшилось как раз после того, как Сталин прекратил классовую борьбу указанием “сверху”, а общая мечта о нормализации, деполитизации и “красоте” повседневной жизни получила отчетливые репрезентации.

Социальные изменения, прежде всего огромный приток в города бывших сельских жителей с характерными для них вкусами, привели к фундаментальным переменам в культурной сфере. На место аскетичных функционализма и конструктивизма, свойственных авангарду, пришла новая эстетика 1930-х годов — эклектичная, классицистская, обращенная в прошлое и «ориентированная на “красоту”»[[73]](#footnote-73) — такая эстетика была гораздо ближе вкусам масс. “Мертвому, механическому и холодному” принципу функционализма было противопоставлено живое, органическое и теплое искусство, а абстрактной целесообразности — принцип “художественности”[[74]](#footnote-74).

Новое восприятие мира и жизни нашло свое концентрированное выражение в статье театрального критика Юзефа Юзовского, который с точностью сейсмографа[[75]](#footnote-75) уловил изменения в социальной атмосфере. Он одобрительно писал о том, что даже левый режиссер Мейерхольд в своей постановке “Дамы с камелиями” вывел на сцену “нового, доселе невиданного на нашей сцене героя”[[76]](#footnote-76) в образе садовника с корзиной цветов на голове. По мнению критика, создавая подобные образы, Мейерхольд шел навстречу стремлению публики “к красоте без кавычек”, несмотря на многолетнее использование слова “красивый” в иронических кавычках и отождествление “красоты” с мещанством[[77]](#footnote-77). В рецензии Юзовского, само название которой — “Цветы на столе”[[78]](#footnote-78) (1934) — могло до известной степени считаться паролем нового восприятия жизни, осуждалась «страшная статья тов. Иезуитова, теоретически доказывающая, что пролетариат не признает “красивого”». Речь идет о вышедшей в 1931 году статье рапповца А. Иезуитова “Конец красоте”[[79]](#footnote-79), еще отражавшей левые пристрастия 1920-х: в 1930-е такая позиция уже оценивалась как образчик эстетического нигилизма.

Эстетическая переоценка затронула все области человеческой жизни, что было обобщено в газетной статье 1933 года: “…Мы должны залить всю страну красотой. Эта красота уже внедряется во все поры нашего быта. Заботы о красоте, об эстетической ценности вещей, создаваемых людьми социализма, проникают во все области нашего строительства. Берега Беломоро-Балтийского канала усыпаны гирляндами клумб, заботливо сделанными цветниками. В цехах многих заводов, как и на улицах городов, растут ценные породы деревьев <…> На улицах Москвы вместо неуклюжих домов-коробок, плодов спешной стройки, в более короткие сроки воздвигаются дома эстетически совершенной конструкции”[[80]](#footnote-80).

Запросу на красоту, идущему “снизу”, отвечал и дискурс “красоты”, транслировавшийся “сверху”: этот дискурс, действовавший как своего рода идеологическая надстройка, подхватил и превратил в инструмент политики мотив “красоты жизни”. Мечты и ожидания “народа” и “власти” находились в подвижных, меняющихся отношениях и не всегда четко отделялись друг от друга. Так, приведенная цитата, несомненно, выражает широко распространенные настроения, однако в ней есть и уступка официальному дискурсу — похвалы красоте клумб, установленных в пресловутом каторжном лагере на Беломорканале.

Официальная риторика была сосредоточена на признаках красоты, уже присутствовавших в повседневной жизни, а обобщающим понятием в ней стали “величие и красота социалистической эпохи”[[81]](#footnote-81). Слово “красота” стало часто использоваться в речах партийных руководителей и в газетной публицистике, при этом тон, в котором говорилось о красоте, стал помпезным и торжествующим: “Нас радует зелень на улицах наших городов, цветы в домах, в парках, на заводских площадках. Мы ценим свежесть, красочность, все здоровое, сильное, цветущее, полнокровное в природе и нашей жизни. Но это все лучи, которые ведут к одному источнику. Это красота, освещенная новым солнцем”[[82]](#footnote-82). Следует заметить, что солнце здесь понималось как распространенное метафорическое обозначение товарища Сталина.

Однако официальный “дискурс красоты” мог быть форсирован еще больше. “Красота” стала центральной категорией эстетики эпохи Жданова и после его смерти — в 1950–1952 годах — оставалась самым употребительным оценочным критерием в критике[[83]](#footnote-83). Легендарным стало высказывание критика В. В. Ермилова: “Прекрасное — это наша жизнь”[[84]](#footnote-84). Н. Г. Чернышевский, к которому восходит эта формула, сделал ограничивающую оговорку: он имел в виду ту жизнь, “какова должна быть она пo нашим понятиям”[[85]](#footnote-85). Ермилов же считает, что прекрасное уже существует в поэзии советской жизни, на пространствах советской родины, в содержании советского патриотизма: “И чем реалистичнее наша литература, тем она романтичнее, — таков закон нашей эстетики”. Государственное и поэтическое, по Ермилову, просто совпадают: “…поэтичен у нас любой производственный “объект””[[86]](#footnote-86). Есть некоторая ирония в том, что осуществление инженерного проекта — строительство нефтепровода на Дальнем Востоке, — которое Ермилов расценил как образец свободного социалистического творчества, на самом деле, как доказал Томас Лахузен[[87]](#footnote-87), было основано на принудительном труде заключенных ГУЛАГа. Принятая тогда на официальном уровне теория “бесконфликтного социалистического общества” наделила ермиловское понимание красоты чертами идиллии. В свете распространившейся в те годы так называемой теории бесконфликтности понятие красоты, в представлении Ермилова, приобретает ярко выраженные идиллические черты. А если советская действительность представляется бесконфликтной идиллией, в которой господствуют “прекрасные отношения между людьми” и “прекрасное ежедневно и eжечасно рождается в самoй жизни советского общества”[[88]](#footnote-88), красота совершенно онтологизируется: искусство представляет собой только отблеск красоты общества.

В поздних редакциях своей “теоремы” Ермилов уточняет, что прекрасна “борьба за светлое будущее человечества”, равно как и борьба за красоту как таковую[[89]](#footnote-89). Как и во время кампании против формализма и натурализма, официальная риторика красоты показала здесь свою агрессивную сторону. Борьба за “политическую красоту” во времена ждановщины вызвала разворачивание целостной демонологии и борьбы с “космополитизмом”, “низкопоклонством перед Западом”, “безыдейностью” и т.п.[[90]](#footnote-90) В этом обнаруживалась необходимость для “тотального государства” (К. Шмитт) всегда находить внешних и внутренних врагов[[91]](#footnote-91). Но, кроме того, если социализм есть сама красота, то его враги олицетворяют политически безобразное. “Врагов народа” уже начиная с 1937 года именовали “паразитами”, “вредителями”, “змеиным (или гадючьим) отродьем”, “бешеными псами”, “презренными гадинами”, “зверями в человеческом облике” и т.п. Существенным признаком тоталитарных культур является стремление изгнать из общества всех тех, кто, по общему мнению, является заслуживающим уничтожения проявлением ужасного. Народ должен видеть красоту власти, а враги могут появляться на общественной сцене только после того, как с них будут сорваны маски их демонических “рож”. В остальное время они влачат жалкое существование в подполье — либо как открыто враждебные народу темные силы, либо как заключенные, уже отправленные в лагеря благодаря бдительности “органов”. Разоблаченные враги исчезнут из памяти народа, их имена исчезнут из публикаций, и портреты будут вырезаны из групповых фотографий[[92]](#footnote-92).

***Заключение***

В тоталитарной культуре красота, особенно же политическая красота, теснейшим образом связана со своей противоположностью — безобразием. Эта красота, подобно тонкому слою лака, необходима для того, чтобы скрывать теневые стороны и провалы в “синтетическом произведении” и компенсировать его недостатки. Знаменитое изречение князя Мышкина из романа Ф. М. Достоевского “Идиот”: “Красота спасет мир”, предпосланное Вл. Соловьевым его эстетике как девиз, не имело силы ни для Советского Союза, ни для фашистской Италии, ни для национал-социалистической Германии, которые эмфатически апеллировали к “красоте”. Ни одну из этих диктатур не спасла узурпация красоты, которая призвана была вызвать к жизни видимость гармонического общества. Сегодня перед нами — руины сталинского “синтетического произведения”. Благодаря соц-арту мы научились примиряющим отношениям с симулякрами социализма, потерявшими свои первоначальное содержание и контексты. Образы сталинской эпохи видятся нам с временн*о*й дистанции как прекраснейший соц-арт, который когда-либо существовал.

1. Опубл.: [НЛО](https://magazines.gorky.media/nlo). 2010. № 1 (авторизованный пер. с нем. А. Маркова). [↑](#footnote-ref-1)
2. *Arendt H*. Elemente und Urspru¨nge totaler Herrschaft. München, 1986. S. 701 [*Арендт Х*. Истоки тоталитаризма / пер. с англ. М.: ЦентрКом, 1996.] [↑](#footnote-ref-2)
3. Ср.: *Benjamin W*. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main, 1963. S. 48. [*Беньямин В*. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.] [↑](#footnote-ref-3)
4. *Mukarˇovskу´J*. Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten // Mukarˇovskу´J. Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt am Main, 1970. S. 33–34. [*Мукаржовский Я*. Эстетическая функция, норма и ценность // Мукаржовский Ян. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994.] [↑](#footnote-ref-4)
5. *Tietz Udo*. Anthropologischer Ansatz politischer Theorien. Die Freund-Feind-Distinktion bei Carl Schmitt und das animal rationale // Schmitt Carl. Begriff des Politischen / Hrsg. Mehring Reinhard. Berlin, 2003. S. 126–127. [↑](#footnote-ref-5)
6. Ср.: *Nolte E.* Der Faschismus in seiner Epoche. München, 1963. S. 326. [*Нольте Э*. Фашизм в его эпохе. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001.] [↑](#footnote-ref-6)
7. Ср.: *Kühberger Ch*. Metaphern der Macht. Ein kultureller Vergleich der politischen Feste im faschistischen Italien und im nationalsozialistischen Deutschland. Berlin, 2006. S. 15. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Kundera M*. Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins. Frankfurt, 1987. S. 238. [*Кундера М*. Невыносимая легкость бытия / Пер. с чешского // Иностранная литература. 1992. № 5, и последующие отдельные изд.] [↑](#footnote-ref-8)
9. *Ludwig E*. Mussolinis Gespräche mit Ernst Ludwig. Berlin; Wien; Leipzig, 1932. S. 129. [↑](#footnote-ref-9)
10. Цит. по: Falasca-Zamponi S. Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini’s Italy. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1977. P. 16. [↑](#footnote-ref-10)
11. Syberberg Hans-Jgarde des 20. Jahrhunderts // Realismus: Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939. Katalog. Mu¨nchen, 1981. S. 385. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Хмельницкий Д*. Архитектор Сталин. Психология и стиль. М., 2007. С. 227. [↑](#footnote-ref-12)
13. Ср.: *Tyrannei des Schönen*. Architektur der Stalin-Zeit. Katalog / Hrsg. Peter Noever. München; N.Y., 1994. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Gentile E*. The Struggle for Modernity. Nationalism, Futurism, and Fascism. Westpoint, Connecticut; London, 2003. P. 123. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Sontag S.* Faszinierender Faschismus // Sontag S. Im Zeichen des Saturn. München, 1980. S. 118. [*Зонтаг С*. Мысль как страсть: Избранные эссе 1960–1970-х годов М.: Русское феноменологическое общество, 1997.] Эссе Зонтаг прежде всего посвящено “жрице красоты” Лени Рифеншталь. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Malte R*. Das sowjetische Massenfest. Hamburg, 2006. S. 299, 323. Русский перевод: *Мальте Р*. Советские массовые праздники. М., 2009. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Kühberger Ch*. Op. cit. S. 509. [↑](#footnote-ref-17)
18. Ср.: *Gentile E.* Die Sakralisierung der Politik // Wege in die Gewalt: Die modernen politischen Religionen / Hrsg. Hans Maier. Frankfurt am Main, 2000. S. 166–182. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Gentile E*. The Struggle for Modernity. P. 110. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Ludwig E*. Op. cit. P. 72. [↑](#footnote-ref-20)
21. Ibid. P. 129–132. [↑](#footnote-ref-21)
22. Ср.: *Baudrillard J*. Simulacres et simulations. Paris, 1981. P. 10. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Foucault M*. Sexualität und Wahrheit. Bd. 1: Der Wille zum Wissen. Frankfurt am Main, 1979. S. 170. [*Фуко М*. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996.] [↑](#footnote-ref-23)
24. О спортивно-милитаристской культуре тела в СССР см.: *Plaggenborg S*. Revolutionskultur. Köln; Weimar; Wien, 1996. S. 62–108. [↑](#footnote-ref-24)
25. Ср.: *Гройс Б*. Gesamtkunstwerk Сталин // Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003. С. 19–139. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Маяковский В*. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1958. Т. 11. С. 239. [↑](#footnote-ref-26)
27. Там же. С. 310. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Арватов Б*. Искусство и производство. М., 1926. С. 90. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Арватов Б*. Об агит- и прозискусстве. М., 1930. С. 8. [↑](#footnote-ref-29)
30. Там же. С. 158. [↑](#footnote-ref-30)
31. Там же. С. 66. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Арватов Б*. Искусство и производство. С. 127. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Арватов Б.*Об агит- и прозискусстве. С. 8. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Чернышевский Н. Г*. Об искусстве. М., 1950. С. 79. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Соловьев Вл. С*. Соч.: в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 351. [↑](#footnote-ref-35)
36. См.: *Günther H*. Жизнестроение // Russian Literature. 1986. Vol. 20. № 1. P. 41–48. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Соловьев Вл. С*. Соч. Т. 2. С. 399. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Добренко Е*. Политэкономия соцреализма. М., 2007. С. 26. [↑](#footnote-ref-38)
39. Там же. С. 27. [↑](#footnote-ref-39)
40. Там же. C. 64. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Baudrillard J.* Op. cit. P. 11. [↑](#footnote-ref-41)
42. Ibid. P. 17. [↑](#footnote-ref-42)
43. Статья М. Горького “Поль Верлен и декаденты” (1896), заимствовавшая идеи М. Нордау, была перепечатана в журнале “Звезда” (1937. № 6) с вступительной заметкой Б. Бялика, указавшего на вредоносность такого антиобщественного явления, как декаданс. [↑](#footnote-ref-43)
44. Против формализма и натурализма в искусстве: сб. статей и материалов / сост. В. Малик. Ташкент, 1936. С. 33. [↑](#footnote-ref-44)
45. Там же. С. 92. [↑](#footnote-ref-45)
46. Имеются в виду многократно цитировавшиеся впоследствии слова Сталина, произнесенные 25 марта 1936 г., когда после премьеры оперы Ивана Дзержинского “Тихий Дон” в правительственной ложе Большого театра состоялась встреча создателей оперы с присутствовавшим на премьере “вождем” и тот поставил перед советским искусством задачу: “Пора уже иметь и свою советскую классику”. [↑](#footnote-ref-46)
47. Цит. по: “Страна философов” Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. М., 1999. С. 89. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Платонов А*. Взыскание погибших. М., 1995. С. 382. [↑](#footnote-ref-48)
49. Cм.: *Гюнтер Х*. К эстетике тела у Платонова (1930-е гг.) // “Страна философов” Андрея Платонова. Проблемы творчества. Вып. 5. М., 2003. С. 76–84. [↑](#footnote-ref-49)
50. Cм.: *Kaganovsky L*. How the Soviet man was unmade: cultural fantasy and male subjectivity under Stalin. University of Pittsburg Press, 2008. P. 7, 22. [↑](#footnote-ref-50)
51. Большая советская энциклопедия. 2-е изд. 1952. Т. 17. С. 611. [↑](#footnote-ref-51)
52. Протокол учредительного заседания Советского комитета ветеранов войны от 29.09.1956. Цит. по: *Fieseler B*. Arme Sieger. Die Invaliden des Grossen Vaterländischen Krieges in der Sowjetunion. Universität Bochum, 2005. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Lehmann J*. Die Figur des Invaliden in der Sowjetprosa. Teil 1 // Wiener Slawistischer Almanach. 2003. Vol. 51. S. 237. [↑](#footnote-ref-53)
54. См., напр.: *Gide A.* Zurück aus Sowjet-Russland. Zürich, 1937. S. 115. [*Жид А., Фейхтвангер Л.* Возвращение из СССР. Москва 1937. Два взгляда из-за рубежа. М.: Политиздат, 1990.] [↑](#footnote-ref-54)
55. *Ernst U*. Der Körper des Asketen // Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur / Hrsg. Klaus Ridder, Otto Langer. Berlin, 2002. S. 283. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Fieseler B*. Der Kriegsinvalide in ausgewählten sowjetischen Spielfilmen der Kriegs- und Nachkriegszeit (1944 bis 1964) // Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München, 2003. S. 199–220. [↑](#footnote-ref-56)
57. Ср.: *Гюнтер Х*. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб., 2000. C. 743–784. [↑](#footnote-ref-57)
58. Ср.: *Waters E.* The Female Form in Soviet Political Iconography, 1917–1932 // Russia’s Women / еds. B. E. Clements et al. Berkeley; Los Angeles, 1991. P. 241. [↑](#footnote-ref-58)
59. Ср.: *Bonnell V*. Iconography of Power: Soviet Political Posters und Lenin and Stalin. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1997. P. 100–135. [↑](#footnote-ref-59)
60. О типологии репрезентации женственности см.: *Ramm-Weber S*. Mit der Sichel in der Hand. Mythos und Weiblichkeit in der sowjetischen Kunst der 30er Jahre. Köln; Weimar; Wien, 2006. S. 50–71. [↑](#footnote-ref-60)
61. Ср.: *Паперный В*. Культура Два. М., 2006. Глава “Живое — неживое”. [↑](#footnote-ref-61)
62. О разработке женских образов в советской живописи с конца 1920-х годов см.: *Гасснер Х., Гиллен Э*. От создания утопического порядка к идеологии умиротворения в свете эстетической действительности // Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи. Каталог выставки. Дюссельдоpф; Бремен, 1994. С. 34–43. [↑](#footnote-ref-62)
63. *Reid S. E*. All Stalin’s Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s // Slavic Review. 1998. Vol. 57. № 1. P. 133. [↑](#footnote-ref-63)
64. Здесь можно указать на разительные сходства с образом матери в нацистском искусстве. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Булгакова О*. Советские красавицы в сталинском кино // Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино. СПб., 2002. С. 298. [↑](#footnote-ref-65)
66. *Баллаш Б.* Новое решение темы // Искусство кино. 1936. № 7. С. 42. [↑](#footnote-ref-66)
67. Ср.: *Тyровская М.* “Волга-Волга” и ее время // Киноведческие записки. 2000. № 45. С. 126. [↑](#footnote-ref-67)
68. *Паперный В.* Культура Два. С. 194–195. [↑](#footnote-ref-68)
69. *Фарфель С*. Цветущая земля // Звезда. 1939. № 7/8. С. 234. [↑](#footnote-ref-69)
70. *Марни Н*. Счастливая страна (К открытию Всесоюзной сельскохозяйственной выставки) // Общественница. 1939. № 7. С. 23. [↑](#footnote-ref-70)
71. *Рыклин М*. Пространства ликования: Тоталитаризм и различие. М., 2002. С. 102. [↑](#footnote-ref-71)
72. Ср.: *Добренко Е*. Политэкономия соцреализма. С. 426, 444–445. [↑](#footnote-ref-72)
73. *Адаскина Н. Л*. 30-е годы: контрасты и парадоксы советской художественной культуры // Советское искусствознание. 1989. Вып. 25. С. 11. [↑](#footnote-ref-73)
74. Описание этой оппозиции см. в: Паперный В. Культура Два, особенно главы “Живое —неживое” и “Целеобразное — художественное”. Отказ от эстетики авангарда в 1930-е годы происходил во всем мире, но в СССР он был идеологически фундирован и заострен до радикализма. [↑](#footnote-ref-74)
75. См.: *Туровская М*. Бабанова: Легенда и биография. М., 1981. С. 168. [↑](#footnote-ref-75)
76. *Юзовский Ю.* О театре и драме: в 2 т. Т. 1. М., 1982. С. 56. [↑](#footnote-ref-76)
77. Там же. С. 25–26. [↑](#footnote-ref-77)
78. Там же. С. 56–61. Первая публикация: Литературная газета. 1934. 24 мая. [↑](#footnote-ref-78)
79. См.: *Иезуитов А*. Конец красоте // Пролетарская литература. Орган ВОАПП. 1931. № 4. С. 122–159. [↑](#footnote-ref-79)
80. *Селивановский А.* Очерки по истории русской советской поэзии. М., 1936. С. 431. [↑](#footnote-ref-80)
81. *Виноградов И*. О социалистической красоте // Литературный современник. 1935. № 11. С. 172–173. [↑](#footnote-ref-81)
82. Там же. С. 189. [↑](#footnote-ref-82)
83. См.: *Геллер Л*. Эстетические категории и их место в соцреализме ждановской эпохи // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 444. [↑](#footnote-ref-83)
84. *Ермилов В*. За боевую теорию литературы! 4. Прекрасное — это наша жизнь // Литературная газета. 1948. № 92. 17 ноября. [↑](#footnote-ref-84)
85. *Чернышевский Н. Г*. Об искусстве. С. 17. [↑](#footnote-ref-85)
86. *Ермилов В*. За боевую теорию литературы! 4. Прекрасное — это наша жизнь. [↑](#footnote-ref-86)
87. См.: *Lahusen T*. How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin’s Russia. Ithaca; London, 1997. [↑](#footnote-ref-87)
88. *Недошивин Г. А*. О проблеме прекрасного в советском искусстве // Вопросы теории советского изобразительного искусства. М., 1950. С. 89. [↑](#footnote-ref-88)
89. *Ермилов В. В*. Некоторые вопросы теории социалистического реализма // Вопросы литературоведения в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию. М., 1951. С. 148. [↑](#footnote-ref-89)
90. Об амплуа врага в тоталитарной культуре см.: *Günther H*. Der Feind in der totalitären Kultur // Kultur im Stalinismus / Hrsg. von G. Gorzka. Bremen, 1994. S. 89–100; *Гудков Л*. Идеологема врага. Враги как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции // Образ врага. М., 2005. С. 7–79. [↑](#footnote-ref-90)
91. Ср.: *Schmitt C*. Der Begriff des Politischen. München; Leipzig, 1932. [*Шмитт К.* Понятие политического // Вопросы социологии. 1992. № 1.] [↑](#footnote-ref-91)
92. Ср.: *King D*. The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin’s Russia. N.Y., 1997. [↑](#footnote-ref-92)