

Алексей Бобриков

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ИСКУССТВЕ СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ¹

I. Эпоха культурной революции: тело-агрегат

Официальное советское искусство редко становилось предметом научного изучения и вообще интеллектуальной рефлексии. В официальной прессе СССР оно было объектом прославления, в интеллигентском фольклоре — объектом насмешек. Западные авторы (например, Ханс Гюнтер) чаще всего рассматривали его как единое «мифологическое» целое. Однако уже самый простой и наиболее традиционный анализ иконографии и стилистики советского искусства показывает, что эта целостность не исключает сложного внутреннего развития.

Рассмотрение проблемы этого развития имеет смысл начать именно со сталинской эпохи — поскольку более ранняя традиция не является собственной советской. Изобразительное искусство нэпа (в рамках которого имело бы смысл говорить о женском образе) — это продолжение и завершение дореволюционного русского искусства. АХРР продолжает традиции передвижников, «Четыре искусства» — традиции символистов. Конструктивизм (в известном смысле также продолжающий традиции дореволюционного авангарда) до второй половины 20-х годов существует за пределами собственно изобразительного искусства — в сфере архитектуры и дизайна.

Причина того, что в качестве объекта исследования сталинской эпохи выбраны именно женщины и женские образы в живописи, заключена в предполагаемой «маскулинности» рассматриваемой культуры (по крайней мере на ее ранних этапах). Мужчины в ней изначально существуют в области социальной риторики «большого стиля», регулируемой цензурой, в то время как женщины — в области внутренних (часто скрытых) социальных процессов, «социальной пластики». Здесь изображения не так регламентированы и существует возможность некоторой свободы

изображения и, таким образом, проявления скрытых тенденций внутреннего развития.

Временные границы сталинской эпохи здесь обозначены более или менее условно. Политическим началом сталинской эпохи можно считать 1925 год (год победы над Троцким), социальным — 1928-й (начало выдвижения и «великого перелома»), культурным — 1932-й (начало создания нового большого стиля).

Эпоха культурной революции 1928–1931 годов представляет собой парадоксальное переходное явление. В политическом (завоевание полной власти в ЦК, кадровая революция) и социальном (выдвижение молодежи, всеобщая тотальная мобилизация) смысле она является началом сталинской эпохи. Однако в культурном отношении она представляет собой продолжение, завершение и исчерпание радикальной конструктивистской парадигмы предыдущей эпохи. Поэтому ее мифология, ее стиль, ее женские типы принадлежат обществу 1918–1928 годов; это эстетика «конца времен», эстетика чистой «цивилизации», лишенной всяких культурных иллюзий.

В контексте сталинской эпохи логику культурной революции можно рассматривать как уничтожение одной культурной традиции 20-х годов (либеральной нэпманской) с помощью другой (радикальной конструктивистской) — временно использованной и впоследствии тоже уничтоженной. Новая власть приходит, используя левую фразеологию как инструмент идеологического уничтожения; затем она отбрасывает ее, чтобы создавать собственный вариант культуры.

Главной целью культурной революции 1928 года можно считать уничтожение традиционной культуры русского аграрного общества (в марксистском понимании — аристократической, церковной, крестьянской), в известном смысле даже «культуры» вообще — замену ее на «цивилизацию»; создание массового общества (социально однородной, лишенной горизонтальных связей пролетаризированной массы), нового индустриального человека. Самые радикальные идеи предполагают

разрушение не только собственно аграрного, но и вообще доиндустриального общества, всех основополагающих топосов буржуазной культуры Европы нового времени — «города», «дома» и «семьи».

Один из наиболее популярных лозунгов эпохи культурной революции в женском вопросе — это лозунг эмансипации, освобождения. В первую очередь это освобождение женщины от домашних обязанностей для ее работы в промышленности. Превращение «домашней рабыни», привязанной к семье, кухне и детям, в «фабричную работницу», привязанную к машине, то есть рабыню индустриальную, а не домашнюю, вполне логично с точки зрения индустриальной идеологии, для которой «домашнее рабство» женщины было одним из проявлений буржуазной частной собственности, роскоши и расточительства — нерационального использования человеческого материала. Созданные специально для этого ясли, детские сады, столовые и фабрики-кухни воплощают, впрочем, не только освобождение женщины, но и вообще обобществление быта, его научную организацию и коллективизацию.

Основной женский тип 1928 года — пролетарская женщина, потомственная городская работница в третьем поколении, дисциплинированная, беспрекословно подчиненная заданному ритму движений, обладающая нерассуждающим, инстинктивным автоматизмом, являющаяся частью машины производства. Это чаще всего текстильщица (наиболее распространенный тип работницы) — почти женщина-насекомое, женщина-паук из мифа об Арахне.

Точно так же выступает эта женщина-работница и в ситуации войны («Оборона Петрограда» Дейнеки) — понимаемой также в механических терминах «организации», «внешнего управления», «подчинения ритму». С точки зрения более поздних телесных практик героини «Обороны Петрограда» — заводные фигурки в тире, механические муравьи.

Другой распространенный тип — пролетарская женщина-агитатор (нечто в духе 1918 года), женщина-выдвиженец, дисциплинированный партийный или комсомольский функционер, некий механизм для

беспрекословного исполнения приказов — «приводной ремень», часть огромной машины власти. Это эмансипированная женщина-товарищ с подчеркнутым отсутствием вторичных половых признаков; с короткими волосами, одетая в кожаную куртку и красную косынку.

Искусство 1928 года в своем радикальном конструктивистском варианте предлагает новый тип индустриального человека — человека-машины, наделенного телом как инструментом, телом как функцией, как набором деталей (рук, ног). Тело, понимаемое как опорно-двигательный аппарат, смонтированный из стандартных функциональных модулей, лишено собственной ценности. Здесь нет места эротическому или эстетическому переживанию. Искусство стремится к его аскетическому и дисциплинарному преодолению (и даже устранению — превращению его в функциональный скелет) как цели эволюции. Наиболее радикальный тип преодоления телесности у Дейнеки и Пименова предполагает полную включенность человека в машину. Монотонность механических движений — главное выражение этого подчинения и включения (лозунг «будем работать как хронометр»).

Тело полагается не только абсолютно управляемым, но и вообще как бы лишенным двигательной автономности, приводимым в движение извне. Оно — тело «нового стандартного человека» — и создается извне. Знаменитая метафора художника как «инженера человеческих душ» показывает, что конструированию или дисциплинарному перевоспитанию здесь подвергается не только тело, но и душа. Она тоже собирается из стандартных деталей на идеологическом, пропагандистском, агитационном конвейере.

Тело как агрегат предполагает неразличие пола — поскольку перед конвейером равны мужчины и женщины. Те различия в обозначении полов, которые присутствуют в искусстве 1928 года, носят явно вынужденный и временный характер. Окончательная цель — «уничтожить общественное разделение труда между мужчиной и женщиной», то есть функциональные, а, следовательно, и телесные различия. Эротика в пространстве этого

неразличения существовать в принципе не может; поэтому идеи сексуальной революции здесь означают лишь максимально упрощенное — точнее, построенное на научных принципах продолжение рода (количественного увеличения пролетариата).

Точно так же предполагается в идеале неразличение индивидуального и вообще отдельного тела, представление его как промежуточной суммы стандартных деталей, как части более сложной фабричной машины — или коллектива (организованной социальной машины). Коллективный характер индустриального труда переносится на все остальные сферы жизни — коллективный быт, коллективный отдых, коллективное анонимное творчество. Существенно различие в теле только социального — «пролетарского» в марксистской терминологии, то есть собственно индустриального, трудового, дисциплинарного.

Это понимание телесности происходит не только из собственно индустриальной логики, но и из логики авангарда, который, впрочем, можно считать одним из феноменов эпохи индустриальной революции. Анализ формы, поиск пластических и цветовых праэлементов, неких абсолютных протоформ, позволяющих затем собирать, монтировать любую более сложную форму — это логика Малевича и Филонова.

II. Спортсменка

Собственно сталинская культура («культура-два» в типологии Паперного) и сталинское искусство начинаются по всеобщему признанию с 1932 года. Типологически это именно культура «начала», «пробуждения» — понимаемого уже принципиально органически, а не механически.

Основной женский тип эпохи 1932 года — тип, который может быть условно обозначен как «спортсменка»: универсальный тип телесно совершенного человека. Организованный военизированный спорт (чисто командный по характеру) существовал и в эпоху культурной революции, однако его смыслом был тот же функционализм муравейника. Он был не

столько телесной, сколько механической (производственной) практикой, связанной с техникой, с оружием, со средствами химической защиты. «Спортсменка» 1932 года — это нечто принципиально иное: это новая тоталитарная Ева.

Женские торсы Дейнеки 1932 года обозначают начальную точку — предельную и нерастраченную полноту телесности, существующую лишь в момент творения. Сила, молодость, невинность (незнание стыда) свидетельствуют о своего рода метафизических качествах: как о первоначальной тотальной полноте присутствия, так и о первоначальной тотальной нерасчлененности, невыраженности, недифференцированности. Здесь, в этой слепой плоти, явно присутствует и андрогинность (неразличение мужского и женского), и бесклассовость (неразличение социального, то есть отсутствие собственно «пролетарских» — телесных признаков, столь важных в искусстве того же Дейнеки 1928 года), и вообще гуманистическая тотальность (неразличение «культурно высокого» и «низкого», «аристократического» и «простонародного»). Точно так же здесь подразумевается абсолютная анонимность (стертость индивидуальных различий). Это — «только торсы». Античность, ассоциативно присутствующая в любом культе телесности Нового времени, здесь трактуется антиинтеллектуально: это Спарта, а не Афины.

Однако разрушение тотальной коллективности у Дейнеки уже начинается: пока это физическая разделенность тел нейтральными пространственными интервалами — без личностной выраженности; однако здесь уже осуществляется шаг к будущему индивидуальному героизму.

Важно также то, что это тело автономно еще и в смысле независимости от внешних источников движения — оно движимо некой внутренней силой, а не приводным ремнем (это уже живое тело, а не механизм). Женское тело автономно также и от мужчины — поскольку не ориентировано на него, не «соблазнительно», не «эротично» в этом взрослом смысле.

Здесь все существует лишь потенциально. Атлетическая сила движений героинь Дейнеки — это ни на что не направленная физическая активность, которая может быть актуализирована по-разному — направлена на спорт, на труд и на войну. Это сила, не имеющая цели и переживаемая как полнота бытия, полнота телесности, полная своеобразного младенческого аутоэротизма. Вещь Дейнеки очень точно называется «Игра с мячом»: это именно игра — а не институциональный спорт (поэтому применение термина «спортсменка» по отношению к героине Дейнеки весьма условно).

«Девушка в футболке» Самохвалова показывает следующую стадию развития — начало социализации чистой телесности. Его героиня 1932 года уже спортсменка в полном смысле слова и, возможно, комсомолка (хотя еще не красавица в значении 1934 года и не отличница в значении 1946).

Дальнейшая специализация — как социализация, так и сексуализация — телесности означает продолжение распада тоталитарной целостности. Раздевающаяся девушка Пахомова (1934) и снимающая трусики в душе девушка-спортсменка Самохвалова (1934) открывают новый вид спорта — «охоту на мужчин», — принадлежащий новой эпохе, поскольку сама по себе практика «соблазнения» предполагает как разделение половых ролей, так и социальное неравенство. Это любопытный момент перехода от детской эротики к взрослой: так, девушка Самохвалова еще по-детски наивно-бесстыдна — однако уже не аутична; не замкнута в себе, а ориентирована внешне (на зрителя); любопытна и склонна к невинным экспериментам.

Таким образом, эволюция чистой телесности в 1932 — 1934 годах от спорта к сексу показывает развитие женской идентичности в рамках ранней советской культуры.

Культура общества 1932 года построена на идее дисциплины, но дисциплины, носящей принципиально иной — не производственный, а этатистский — характер. Он означает конец эпохи культурной революции и начало эпохи порядка; конец тоталитарного энтузиазма и начало авторитарной власти формальных институтов.

Собственно завершение культурной революции произошло еще в 1931 году: именно тогда была возвращена обратно на производство большая часть «выдвиженцев», а также продемонстрирован отказ от основных лозунгов эпохи «выдвижения» и осуждение радикальных идей (например, идеи разрушения городов). Те из «выдвиженцев», кто остается в системе власти, становятся основой сталинского режима.

1932 год — это начало создания системы полицейского государства (именно в этом году возникают основные институты социального контроля и надзора — трудовые книжки, паспорта, прописка).

Место марксистской классовой — «пролетарской» — идеологии начинает занимать универсальное гегельянство (в трактовке Лукача и Лифшица), заменяющее категории «классового» категориями «общечеловеческого».

Если идеология 1928 года была принципиально дегуманизированной и трактовала человека как часть машины, в идеологии 1932 года гуманизм становится основной категорией. Само гегельянство выступает под видом «классической эстетики» — не противопоставляя себе марксизм, а, наоборот, включая его в европейскую гуманистическую традицию, начинающуюся с Возрождения. Идеологом этой переходной эпохи может считаться Михаил Лифшиц с его компромиссной теорией «пролетарского гуманизма» (в которой предполагается преодоление всего «буржуазного» как частного, бытового и выход в «пролетарское» как «общечеловеческое», универсальное, тотальное) и «большого реализма» (где аналогичным образом преодолеваются буржуазные «натурализм», «эклектика», и провозглашается возвращение к некой изначальной архаической простоте).

У Лифшица реабилитируется понятие «красоты» как целостности и вообще формулируется эстетика как философская дисциплина, занимающая место господствовавшей в конце 20-х и начале 30-х марксистской социологии искусства.

Параллельно начинает возрождаться и классический гуманизм с его культом античности, ордерной архитектурой (школа Жолтовского), изданием теоретических трактатов неоклассицизма издательством «Академия» (издание Винкельмана, а также архитектурных теоретиков — Витрувия, Виньолы, Палладио).

Стилистику искусства 1932 года можно рассматривать как часть общемирового процесса художественной «реакции», отказ от крайностей радикального иконоборчества модернизма, от эстетики техницизма и «возвращение назад» — к домодернистскому искусству и вообще к классике. В искусстве Дейнеки и Самохвалова идет поиск новых форм, склоняющийся к «неоклассицизму» с его культом совершенного тела.

Место механического универсализма занимает телесный — еще пока достаточно абстрактный, но уже вполне героический по пафосу. Атлетизм 1932 года — это именно потенциальный, а не актуальный героизм, демонстрация возможностей, а не свершений. Дейнека и его обнаженные торсы в пустом пространстве представляют как бы «первый день творения»: рождение героев, но еще не их деяния.

Этот абстрактный монументализм, построенный на пластике большой формы, впоследствии станет композиционной и пластической основой будущего большого стиля 1936 года.

III. Балерина и колхозница

Главные женские типы 1934 года — это «актриса» и «растолстевшая работница», представляющие две главные культурные традиции эпохи: светскую и простонародную, «салонную» и «барочную», искусство благородства новой знати и народное искусство изобилия.

Тип «актрисы» воплощен в светской, «салонной» традиции, представленной главным образом портретистами разных поколений — от Нестерова и Корина до Александра Герасимова и Ефанова. Нестеров и Корин представляют в буквальном смысле женщин «старого режима» — элегантных

старух с папиросами в тонких пальцах (нестеровский портрет Кругликовой) и благородных сумрачных актрис в темных платьях — в стиле *la femme fatale* (коринский портрет Пешковой). Ни поэтический Нестеров, ни тем более трагический Корин — представители, в сущности, скорее церковной, чем светской живописи — сами по себе никак не могут быть названы салонными художниками. Салонный характер носят именно их женские типы («дамы»); но даже и они могут быть поняты более романтично, как типы «Руси уходящей» (не только уходящей подлинной религиозной веры, но и уходящего подлинного аристократизма). В любом случае это шаг к компромиссу, к секуляризации религиозного искусства, к созданию единого большого стиля.

Героини Нестерова и особенно Корина сохраняют главное качество — внутреннее «благородство». Сама этимология этого слова предполагает аристократический характер; «благородство» может быть только врожденным. Пешкова с портрета Корина — это женщина, повелевающая не столько по праву сильной воли, сколько именно по праву рождения. «При первом взгляде на портрет Пешковой ее лицо кажется образцом уравновешенной и даже холодной красоты» — почтительно признается автор книги о Корине (пишущий о портрете и вообще о художнике в категориях классической эстетики — таких, как «прекрасное» и «возвышенное»). «Благородство» здесь — достояние не только изображенного типа женщины, но и самой стилистики портрета («благородство цветовой гаммы», «прекрасное лицо благородно-мраморного тона»).

Более светски — как тип «красивой женщины» — чаще всего трактуется тип актрисы у Александра Герасимова и Ефанова. Их героини — не столько собственно актрисы и балерины, сколько подражающие им, то есть стремящиеся к театральному «благородству» женщины «нового режима» (настоящие или будущие жены ответственных работников). Они решены в светлой гамме и общей стилистике светского портрета Второй империи (например, Франц Винтерхальтера). Подлинный гений салонной живописи Ефанов, даже изображая встречу реальных актрис МХАТа со слушателями

военно-воздушной академии имени Жуковского, трактует ее вполне светски — как раут анонимных дам бомонда с гвардейскими офицерами.

Еще более светски изображает жизнь новой Москвы Пименов — изображая мир не столько МХАТа, сколько варьете и ресторанов, кинотеатров и кафе. Это скорее буржуазный, чем аристократический салон, «парижский» стиль демимонда. Его героиня — не столько «актриса», сколько «актриска», не столько «дама», сколько «барышня» (девушка в шляпке с завитыми волосами). Стилистически он ближе к салонному импрессионизму некоторых поздних вещей Мане и особенно Ренуара.

К этому «парижскому» стилю вполне можно отнести не только репрезентативные вещи, но и этюды, акварели, наброски таких художников, как Лебедев и Фонвизин — как правило, также посвященные актрисам и балеринам. В 1934 году, в эпоху относительного либерализма, возможен не только шик моделей, но и шик европейской художественной техники (впоследствии, в 1936 году, он будет осужден как формализм).

«Растолстевшая работница» — это деревенская женщина или девушка (колхозница или городская фабричная работница, а также прислуга), достигшая индивидуального благополучия, воплощенного в барочной телесной избыточности. Ее телесность довольства и сытости (толстые румяные щеки) ничем не напоминает героическую спортивную телесность 1932 года — отсылая скорее в Беотию, чем в Спарту.

Этот тип можно описать как пролетарский тип работницы в третьем поколении, отъевшейся и приобретшей сельскохозяйственную тучность. Но в принципе это другой — изначально деревенский (и потому более национальный, русский) — антропологический тип. Он предполагает широкое лицо с крупными чертами, короткую шею, коренастую фигуру. Он ближе к купеческому женскому типу Кустодиева, чем к шахтерскому женскому типу Касаткина. К этому «барокко» (почти официально сформулированному Иваном Гронским в лозунге «Рубенс на службе рабочего класса») могут быть

отнесены разные традиции и разные художники. Как правило, это бывшие представители АХРР или «Бубнового валета».

Бывшие бытописатели АХРР Юон и Иогансон представляют (почти этнографически) сами типажи «барочных» — толстых и румяных — женщин. Они не претендуют ни на какой идеологический пафос. Тем не менее — вольно или невольно — они выражают идеалы эпохи достаточно точно. Сокольников, автор большой монографии об Иогансоне (изданной в 1957 году), пишет о его картине «В столовой» 1935 года: «Увлечение художника натюрмортом отвлекло его от изображенных людей. Тарелки с зелеными щами с яйцом, аппетитный бифштекс и особенно яблоки оказались центром всего и подчинили себе человека». Свойственный простонародному «барокко» натюрмортный пафос проявился в картине Иогансона в том, что человек — здоровая широколицая девушка с пухлыми руками — оказался наиболее аппетитным блюдом обеда.

На пафос более всего претендует Василий Яковлев — почти официальный представитель «поэзии изобилия» (чуть позже назначенный главным художником ВСХВ); но он понимает пафос барокко чисто сюжетно — как сцены изобилия (подражающие аллегориям плодородия мастерской Рубенса); как нагромождения рыб или мясных туш, овощей или фруктов. Будучи при этом наследником натуралистической стилистики АХРР, он не обладает необходимым для барокко формальным — композиционным, пластическим — пафосом. Таким образом попытка превращения «малого стиля» в «большой», соединение «барочных» сюжетов со стилистикой бидермайера ведет к некоторому перенапряжению. Критики того времени, впрочем, отмечали это «сочетание документально-точного, реалистического содержания с сознательно привносимой декоративностью» как достоинство.

Можно отметить, что художникам барочной традиции — тому же Яковлеву — не чужда и салонность. Более того, именно дамские портреты Яковлева воплощают идеал салонной дамы с наиболее комической последовательностью. Даже один из современников отмечает (правда, уже

позже, в 1950 году), что эти портреты — особенно портреты актрис — «слишком виртуозны, слишком парадны, слишком красивы». Лишенный всякого внутреннего «благородства» художник простодушно выражает натюрмортный идеал мужчины-нувориша — чтобы женщина была в белом атласном платье и непременно с арфой (портрет Дуловой 1934 года).

Однако сюжетное понимание «барокко» не является исчерпывающим; оно может быть понято и стилистически. Например, в самой технике Кончаловского воплощена барочная brutальная живописность; тот самый формальный пафос, не зависящий от сюжета и типа героя. Если Яковлев трактует барочные сюжеты с сухостью и мелочностью бидермайера, то у Кончаловского можно заметить обратный парадокс — сюжеты и мотивы салона и бидермайера, решенные с барочной избыточностью.

В целом барочной традиции 1934 — 1936 годов присуща не только вполне естественная раблезианская преувеличенность, но и некоторая спонтанность, недостаточная окультуренность, грубоватость. Это касается не только изображенных типов, но и самой стилистики изображения — еще неупорядоченной, лишенной композиционной строгости, нередко пластически неуклюжей, слишком яркой по цвету — с точки зрения будущего «большого стиля». Отчасти это наследие ар деко. Отчасти издержки преобразования АХРРовского популизма и натурализма эпохи нэпа — попытки придать ему новые витальные формы; более (у Иогансона) или менее (у Яковлева) удачные, они тем не менее показывает вектор общего направления развития — в сторону единого «большого стиля».

Таким образом, общей тенденцией живописи 1934 года можно назвать дифференциацию и специализацию телесности — как гендерную, так и социальную. В трактовке тела исчезает универсализм, андрогинность и анонимность. Здесь уже существует предельное различие мужского и женского (актриса — воплощение женственности). Не менее существенно также различие «высокого» и «низкого» (актриса воплощает не женственность вообще, а именно сублимированную женственность); то есть

социальность возникает вновь — но уже лишенная специфически классового, «пролетарского» характера. Место анонимности занимает личностная проявленность, индивидуализация (воплощенная в портретности изображений актрис). Это выражено даже жанрово: в преобладании изображений отдельных фигур над массовыми сценами.

Происходит разделение единого типа «девушки-спортсменки» на типы «колхозницы» и «балерины», предполагающие не общую универсальную телесность, а эстетизированную телесность балета и функциональную телесность труда.

В «народной» культуре тоже возникает культурное различие мужского и женского, скорее функциональное, чем репрезентативное (в полной мере оно проявляется, правда, позже — в большом стиле 1936 года). Женское — это труд на земле и продолжение рода. Мужское — война и спорт (футбол) как подготовка к войне; даже труд (работа на тракторах) здесь существует как подготовка к войне (работе на танках).

Эта специализация не может существовать только на уровне тела. Отказ от массового общества, воплощенного в тотальном единстве как механизма 1928 года, так и обнаженного тела 1932-го, предполагает необходимость одежды, костюма, мундира для маркировки социального разделения (возникающего сословного общества).

В сущности, здесь уже имеет место постепенный отказ от «телесности» как таковой, изначально воплощающей утопическую универсальность и потому не способной показать необходимые оттенки различий, и переход к «социальности» и «социальной дифференцированности» — обозначенных внешними атрибутами статуса. И шелковое платье актрисы, и рабочая одежда колхозницы начинают восприниматься как костюм и даже как мундир, что в итоге приводит к невозможности изображения просто обнаженного тела, никак социально не маркированного.

Костюм — в частности, театральный костюм — играет в культуре 1934 года и другую роль. Благодаря ему происходит некая легитимация роскоши и

благородства дореволюционной светской жизни. Театральная условность, благодаря которой происходит некое «удвоение костюма», позволяет «актрисам» — не нарушая демонстративно идеологических запретов — играть роли «роскошных женщин» (сначала на сцене, а затем и за ее пределами) без обвинений в «белогвардейщине». Эта театрализация быта, трактующая все красивое и роскошное как «прекрасное» и «благородное», как «классическое» и «старинное», вводит в советский лексикон спасительную категорию «культурного отдыха» (включающего как театр, так и ресторан).

IV. Новый индивидуализм

Основа новой социальной морали 1934 года — индивидуализм. Лозунг «кадры решают все» означает ставку не на количество, а на качество человеческого материала.

Новая этика предполагает индивидуальные достижения вместо коллективных. На этом построено, в частности, стахановское движение, создающее рабочую элиту. В вузах вводится индивидуальная учеба вместо коллективной сдачи зачетов с целью создания элиты знания — новых специалистов, советской интеллигенции. Во всех областях деятельности индивидуальная карьера занимает место коллективного выдвижения, в результате чего возникает новая аристократия власти. Создаются условия для формирования нового режима, где главными героями являются не революционеры и энтузиасты, а генералы, бюрократы и полицейские, инженеры и врачи, где царит культ профессионалов и специалистов.

Общий смысл этого процесса — усложнение, дифференциация и специализация, распад тоталитарной целостности примитивного коллективного труда. Первым его неизбежным следствием является социальное расслоение, вторым — создание институтов авторитарного общества: иерархии, основанной на табели о рангах (в 1935 — 1936 годах были введены воинские звания и звания «героев»). Наконец, все это находит и чисто материальное выражение в виде роскошных квартир в новых «домах на

набережной», дубовой резной мебели, прислуги, автомобилей с личными шоферами, ресторанов.

Таким образом, возникает новая служилая знать (аристократия в первом поколении): мужчины — из тех «выдвиженцев» эпохи культурной революции, которые сумели показать свою способность управлять и не были возвращены на производство; женщины — из мира искусства.

Мужчины воплощают власть как «силу», даже как «насилие». Это не пламенные революционеры, фанатично убежденные в правоте идеи, а либо партийные и хозяйственные работники (назначенцы) либо технические специалисты (инженеры). И в том и другом случае это чаще люди социального дна, прошедшие ускоренное обучение и обязанные своим возвышением исключительно новому режиму. Они стремятся к власти не как средству утопического переустройства общества, а как способу реального приобщения к «красивой жизни». Это стремление к роскоши вместо высоких идей как мотивация деятельности представляет собой новое культурное явление в сталинской культуре.

Женщины — придворные дамы — это репрезентация власти как «красоты» и «благородства». Они — вместе со своими вечерними платьями, мехами и бриллиантами — представляют часть роскошной обстановки, ее главное украшение.

Поэтому культура новой элиты 1934 года — «красивая жизнь» — возникает как бы вокруг женщин и для женщин. Самый высший уровень ее («высший свет») — это театр, наследующий «благородство» старинной жизни, мир «возвышенных» чувств; здесь царствуют актрисы МХАТа в темных шелковых платьях. Средний уровень («полусвет») — это скорее «ресторан» с его легкомысленными развлечениями и танцами, мир светлых платьев, перчаток, шляпок, открытых автомобилей.

Именно здесь, кстати, впервые в сталинской культуре возникает — пусть скрыто — тема эротики. Индивидуальная красота является главной ценностью в мире этих женщин, поскольку их главной и сугубо эгоистической

целью является «соблазнение» нового мужчины, обладающего властью, привилегиями, богатством. Эротика здесь строго институционализована и сублимирована (вполне в духе культуры Второй империи) — особенно по сравнению с радикальными идеями сексуальной революции 20-х годов.

Эти новые социальные и культурные явления (исключенные из последующей официальной советской историографии), разумеется, не остались незамеченными, хотя отношение к ним всегда было разным. Идеалист-шестидесятник Рой Медведев с осуждением констатирует, что в СССР середины 30-х годов «возник целый слой „партийной буржуазии“... которая хотела не только власти, но и бросающейся в глаза роскоши». Надежда Мандельштам примерно в том же тоне вспоминает о «писательской буржуазии» 1934 года: «в новом писательском доме с парадными из мрамора-лабрадора... Катаев угощал нас испанским вином и апельсинами (появившимися в продаже впервые после революции)... — Писатели стали привилегированным сословием... они обезумели от денег».

Современный автор Николай Климонтович пишет об этом уже вполне бесстрастно: «возрождение светской жизни парадоксальным образом пришлось на 30-е годы... шикарные дамы (часто из бывших) ... военачальники, высокопоставленные чекисты, иностранные дипломаты в смокингах, МХАТовские львы посещали одни и те же салоны».

Однако и в официальных текстах 1934 года присутствовала эта тема. Так, Михаил Лифшиц вполне откровенно писал в журнале «Литкритик»: «глубоко изменился культурный облик советского гражданина. Вслед за материальным богатством пришло стремление к блеску и величию культурной жизни, к утонченности потребления».

К 1934 году меняется — в социальном и культурном отношении — не только «элита», но и «народ». Формируется новый, принципиально другой по составу, «рабочий класс» — в лице выходцев из деревни эпохи ускоренной индустриализации. В основном это молодые мужчины и женщины (особенно женщины), культурно мало чем отличающиеся от тех, что остались в колхозах.

Они лишены не только коллективистского пафоса, но и просто классовой солидарности: их цель — именно индивидуальное благополучие.

«Народная» культура — представленная в искусстве 1934 года — трактует «новую жизнь» более наивно и непосредственно. Она по-прежнему подразумевает чисто телесное существование, однако уже вполне направленное. Главная его ценность — уже не спорт (как в искусстве 1932 года), но еще не и экстатический труд на земле сам по себе (это появится только в искусстве 1936 года), а отдых и особенно еда, понимаемые как награда за труд и оправдание труда. Этот «экстаз еды» (вполне раблезианской традиции) понятен, как «карнавал» после — в данном случае после — «великого поста» (страшного голода 1932-1933 годов). Городские праздники еды представлены столовыми с подносами, уставленными тарелками (в уже приведенной цитате у Иогансона); сельские праздники еды — колхозными застольями Сергея Герасимова и Пластова со столами, поставленными на улице, под открытым небом.

Вообще главной особенностью 30-х годов можно назвать публичное культурное существование как «народа», так и «новой знати». Демонстративной культуре салона, ресторана, театра соответствует столь же демонстративная культура общего народного праздника. Эта открытость связана с изменением общей направленности культуры.

Если конструктивистская традиция 1928 года предполагает внешнее «насилие» над зрителем (понимаемым в качестве объекта манипуляций), дисциплинарное принуждение к определенному типу мышления, то традиция салона и барокко 1934 года построена скорее на «искушении» и «соблазне». В известном смысле она обращается к ранней — еще вполне наивной — эстетике рекламы.

Дискурс, таким образом, построен не на демонстрации механизмов управления и апелляции к аскетической «классовой сознательности», а на соблазнительной демонстрации внешних «богатства» и «красоты»; не на

суровой правде дисциплины просветительской утопии, а на романтической мифологии «золотого века».

Главный миф 1934 года в области живописи — победа «жизни» над «смертью» (над бездушной, механической индустрией «железного века»). Чистая индустриальная «цивилизация» оказывается побежденной — как «природой» (в сельскохозяйственном барокко), так и традиционной «культурой» (в светском салоне). Происходит полный отказ от ценностей 1928 года.

Стилистически искусство после 1934 года в целом — это так называемый «реализм», отказывающийся от героических монументальных абстракций «неоклассицизма» 1932 года. Он стремится к характерности, точности, «историчности» внешнего облика. Однако этот «реализм» не имеет ничего общего с «натурализмом» АХРР 20-х годов.

Для культуры 1934 года очень важна категория «живого». Поэтому для нее равно неприемлемы «абстрактное» и «документальное» (отсюда вечная борьба советских критиков на два фронта — против «идеализма» и «натурализма»). Узнаваемость живых характерных деталей, яркость солнечного освещения, широта письма и призваны выразить эту главную для искусства 1934 категорию «живого».

Сергей Исаков в статье о Бродском 1934 года пишет: «Картина в наши дни должна быть живописна; а живопись, заняв ведущую роль, требует подчинения себе рисунка». Таким образом, для выражения основной мифологемы становятся не менее существенными чисто стилистические (пластические, цветовые, фактурные) различия. Если искусство 20-х годов в целом имеет своим прототипом «графику» (АХРР традиционную, ОСТ монтажную), а неоклассицизм 1932 года «скульптуру», то и салон, и барокко 1934 года апеллируют именно к «живописи». Их главные ценности — цвет, эффекты пленэра, свободная фактура, некая общая «пейзажность» и даже «импрессионистичность». Именно на этом уровне (уровне живописной стилистики Коровина) часто выражена «непосредственность» (главная идея) и

«избыточность» — (главная эмоция) искусства 1934 года, воплощена некая «радость жизни». Художественная идеология 1934 года, сформулированная Горьким, возводит этот жизнеутверждающий пафос в главный принцип нового искусства. Это — «искусство счастья».

Индивидуализм эпохи получает и более сублимированное (главным образом литературное) воплощение — в виде культа героев. Идеологически он сформулирован тем же Горьким именно в 1934 году в связанных друг с другом и вполне ницшеанских по духу теориях «революционного романтизма» и «пролетарского гуманизма». В основе «пролетарского гуманизма» лежит культ физического здоровья и атлетической силы. В основе «романтизма» культ «силы духа» — воли, активизма, стремления к преодолению препятствий и покорению природы («героического энтузиазма»). Пафос этих идей направлен в будущее.

Изобразительно эти героические и универалистские тенденции 1934 года — продолжающие традиции 1932 года (с ее темой сильного тела, спорта) — существуют за пределами живописи. Они воплощены главным образом в скульптуре — вообще склонной к универсализму и большому стилю. После 1936 года здесь будут созданы шедевры «большого стиля» (в частности, знаменитая двойная статуя Мухиной), но в 1934 году эта скульптура существует главным образом как садово-парковая; именно здесь создаются хрестоматийные типы девушек-спортсменок — с мячом, с веслом (стоит отметить, что здесь уже действует запрет на наготу: девушки одеты в трусы и майки). Снижение статуса девушки-спортсменки до элемента декора говорит о вторичности этого образа для эпохи 1934 года: это не столько универсальный идеал, сколько нейтральный материал для будущей специализации.

V. Большой стиль

Женские типы «большого стиля» 1936 года вновь стремятся к универсальности — к преодолению раздвоенности культуры 1934 года, к созданию единого типа.

«Большой стиль» рожден возвышенной риторикой репрезентации, стилистикой парада-алле, торжественного финального шествия, завершающего представление; эстетикой конца истории. Этот конец стирает все существующие в пространстве истории социальные различия, уничтожает телесно выраженную специализацию. Его результатом и является создание телесно универсального женского типа — различающегося только костюмом (именно костюм становится выражением сохраняющихся социальных и национальных различий). В основе этого универсального типа — телесно совершенная женщина, взрослая, сильная и красивая.

Городская женщина в параде новой элиты (панно «Стахановцы» и «Знатные люди Страны Советов») лишена излишней салонной изысканности и вообще специальной женственности «актрисы». Она как бы выступает в мужской роли — ударницы индустриального труда, человека науки или власти; поэтому, не обладая внешними маскулинными признаками, она часто одета в пиджак.

Одновременно именно в «большом стиле» формируется классический тип «колхозницы» (главный женский тип живописи 1936 года). Это анонимная женщина в полевой одежде или праздничном национальном костюме, лишенная простодушной «барочной» грубоватости и бесформенности 1934 года. Ей свойственны правильные черты лица и нередко даже большая, чем у городской женщины, телесная привлекательность и женственность (связанная, по-видимому, с культом материнства).

В кино вполне возможен мотив любви и даже подсознательного эротического влечения (фильм «Свинарка и пастух» построен на взаимном томлении пышной белой женщины с Севера и худого смуглого мужчины с Юга); вообще чаще всего финалом такого фильма (колхозной комедии) является свадьба — некое символическое соитие. В станковой живописи один из часто встречающихся сюжетов — кормление матерью младенца открытой грудью. Однако в целом присутствующая в колхозной теме скрытая эротика носит совершенно другой, чем в 1934 году, характер — чисто

функциональный, сельскохозяйственный; она является частью общего культа плодородия.

Семьи как таковой ни в кино, ни в живописи «большого стиля» нет, как нет собственно дома, домашнего очага. Вся жизнь — и труд, и отдых, и даже кормление детей грудью — по-прежнему проходит под открытым небом. Мужчина, муж (занятый более серьезным, чем труд на земле, делом — подготовкой к войне) здесь не то чтобы отсутствует совсем: он появляется лишь на время, необходимое для обеспечения продолжения рода.

Отсутствие мужчины не носит проблематического характера (как в послевоенном искусстве). Наоборот, утопия, окончательно превращенная в идиллию именно в живописи «большого стиля» 1936 года, изображает счастливую женскую жизнь среди природы, освещенной ярким — даже ослепительным — солнцем; народ здесь предстает как счастливое стадо под заботливым присмотром невидимого пастыря. Это колхозная Аркадия, «рай» — где Ева добывает хлеб свой и рождает в счастливом поте лица.

Праздники после 1936 года выглядят уже иначе — это не индивидуальные и непосредственные праздники еды, а коллективные праздники урожая; скорее церемонии, чем оргии потребления. Праздник урожая может быть местным, а может представлять собой и храмовое паломничество в Москву (последнее включает в себя также приношение даров на алтарь ВДНХ и поклонение вождю). Вершиной такого праздника становятся некие высшие символические награды за труд — ордена, встречи со Сталиным в Кремле (например, на съезде колхозников), избрание в Верховный Совет.

Социальность, постепенно начинающая занимать место чистой обнаженной телесности еще в 1934 году, в 1936 году становится еще более преобладающей. Телесность в большом стиле не исчезает как таковая, но все более заменяется ритуальной костюмностью. Она становится, с одной стороны, окончательно социально направленной и институционализированной, с другой стороны — облагороженной (лишенной «барочной» грубости).

Если «барочная» неправильность и даже комическая нелепость допускала возможность индивидуальных различий, сублимированная телесная универсальность предполагает полную анонимность. Таким образом, происходит в известном смысле возвращение к 1932 году — преодоление не только социальных различий, но и личности как таковой; возвращение к «просто телу», одетому в костюм.

Театральная и декоративная костюмность тоже меняет свой характер: это костюмность уже не светская, а национальная (вообще это стилистика скорее оперного театра, чем МХАТа). Поэтому здесь появляется также тема «дружбы народов» — воплощенная в женщинах в национальных костюмах союзных республик.

Социальное расслоение, обозначенное 1934 годом, приводит к институциональному возникновению сословного общества: именно после 1936 года создается настоящая иерархия. Различие между двумя эпохами заключается в том, что в 1934 году еще представимо превращение домработницы в певицу, то после 1936 года колхозница, даже побывав в Москве, остается колхозницей и возвращается в колхоз. Никакие сословные переходы уже невозможны.

Другая особенность эпохи 1936 года заключается в том, что иерархия сословного общества не подчеркивается; наоборот, главной темой искусства большого стиля вновь (как в 1932 году) становится тоталитарное единство, отсутствие внешне выраженных социальных различий. Их место занимает мифология единства нации как «большой семьи» (по Хансу Гюнтеру).

Архаический миф предполагает не столько социальную, сколько гендерную специализацию — поэтому здесь становится еще более очевидно разделение на героический мужской мир военных «подвигов» и женский мир «труда» (главным образом труда на земле) и «продолжения рода». Таким образом, место социальной дифференциации здесь имеет место мифологическая (архетипически восходящая к «большой семье») — «отца», «матери», «сыновей», «дочерей».

Мифологический характер культуры 1936 года внешне выражен в ее ритуальности и церемониальности. Советское общество приобретает не только институциональное, но и внешнее декоративное оформление. Создается общая риторика «большого стиля», зафиксированная в «священных текстах»; в первую очередь в конституции СССР (являющейся именно литературным, а не юридическим памятником эпохи), а также в «кратких курсах» истории ВКП(б) и СССР. Прекращаются все публичные дискуссии по любым вопросам (еще возможные в 1934 году); место аргументов окончательно занимают цитаты. Традиция церемониального цитирования священных текстов, напоминающая практику богослужений, становится основой любых публичных выступлений.

Создаются также новые публичные институты (Верховный Совет СССР) и новые политические церемониалы типа выборов в него — построенные на процедурах, напоминающие храмовые действия и демонстрирующие некие абсолютные ценности (социально единство и «дружбу народов»).

Наконец, в 1936 начинается создание тоталитарного декора, собственно эстетики и стилистики «большого стиля». Если романтический и героический пафос официальной идеологии 1934 года направлен в будущее, стремится к покорению и открытию неизвестного, требует максимального напряжения сил, то пафос идеологии «большого стиля» 1936 года обращен к настоящему, к свершившемуся, к достигнутому; это идеология «триумфа». Главное, к чему стремится эта эпоха — это демонстрация «достижений». Для демонстрации их за рубежом используются всемирные выставки в Париже 1937 и Нью-Йорке 1939, для демонстрации их внутри страны строится специальная «страна чудес» — Всесоюзная сельскохозяйственная выставка.

Наконец, утвердив настоящее, культура неизбежно обращается к прошлому — чтобы свести его в конечную точку того же настоящего. С 1937 года (с пушкинского юбилея) начинается литературная, а с 1939 года

историческая легитимация режима — создание мифологии русской истории, культа великих государей — сначала Ивана Грозного, затем Петра Первого.

Искусство большого стиля 1936 года вновь возвращается от отдельной фигуры к массе — но уже не к хаотической толпе Бродского или механически организованному множеству Дейнеки и Пименова 1928 года, а скорее к торжественной процессии. В этом главное отличие большого стиля от салона, склонного скорее к индивидуальному изображению (при общем сходстве стилистики).

Таким образом, в большом стиле возрождается коллективность, утраченная искусством 1932 и 1934 годов. Его главный жанр — шествия людей в белых одеждах, марши ударников, торжественные церемонии (например, встречи народа со Сталиным — на съездах ударников и колхозников, на заседаниях Верховного Совета), демонстрации и массовые народные гуляния (носящие — на ВСХВ — почти мистериальный характер). Пафос монументальных панно — не столько устремленность в будущее, сколько торжество настоящего; пафос триумфального шествия.

Станковые сюжеты большого стиля по пафосу более спокойны — хотя в основе своей тоже церемониальны. Они стремятся передать теплое, человеческое, интимное — испытываемое, как правило, именно женщинами — чувство любви к вождю («Вождь, учитель, друг» Шегаля, «Незабываемая встреча» Ефанова). Литургия, лишённая теплоты личной веры, в рамках большого стиля лишена смысла (это позже, после 1946 года и вплоть до самого конца советской эпохи, важнее будет формальное соблюдение ритуалов).

«Большой стиль» — это программный синтез, соединение всего со всем, заимствование всего «лучшего». То, что было найдено и создано советским искусством в «неоклассицизме» 1932, в «салоне» и «барокко» 1934, соединяется в единый стиль 1936 года. Сближение стилистических приемов, соединение скульптурной монументальности 1932 с фактурной живописностью и пленэрностью 1934, неоклассической идеализации 1932 с чертами барочного натурализма 1934 и дают в результате некий «реализм

большого стиля». Он включает в себя «правдивость» и «историческую конкретность» — то есть бытовую характерность типов и узнаваемость конкретных персонажей (наследие буржуазного «критического реализма»), преодоленные не столько даже внешней идеализацией (хотя и она несомненно имеет место), сколько риторической монументальностью композиции и эмоциональной пленэрностью освещения.

Монументальность композиции — фронтальность, низкий горизонт, большие пластические формы — трактуется как выражение «мощи» и «величия». Яркость, достигаемая не столько усилением локального цвета, сколько солнечным освещением и сложной системой рефлексов, пленэрностью колорита, а также широта техники также понимаются как идеологические категории — как выражение «свободы» и «легкости».

«Большой стиль» в скульптуре в большей степени, чем в живописи, наследует эстетике 1934 года. Так, героический пафос устремленности в будущее (наследие литературного «романтизма» 1934) присутствует в титанизме монументальной скульптуры — например, в «Рабочем и колхознице» Мухиной. Функциональное плодородие (наследие «барокко» 1934) — в избыточности декоративной скульптуры — статуй ВСХВ и метрополитена.

Большой стиль как эстетическая категория означает господство «середины» — как «нормы», но не как «компромисса». Он стремится к созданию универсального эстетического пространства, где не было бы места разделению на высокое и низкое, элитарное и китчевое, рафинированное и вульгарное. Он стремится включить в себя «все» (даже классику, как демонстрирует пушкинский юбилей 1937 года), стать «искусством вообще». Вполне естественно, что он не мыслит ничего ценного вне себя и помимо себя. Все, не включенное в универсальное эстетическое пространство, подвергается уничтожению.

Поэтому одновременно (в газетных кампаниях 1936 года — в частности, в статьях Кеменова в «Правде» от 6 и 26 марта) происходит устранение

крайностей как «формалистического» (элитарного и «антинародного»), так и «натуралистического» (популистского и кичевого) наследия искусства 20-х годов.

Таким образом, происходит новая эстетическая поляризация — но уже не на «пролетарских» деятелей и «попутчиков», а на «художников» (работающих в традиции «большого стиля») и «нехудожников».

Поскольку «большой стиль» становится все более регламентированным, все менее зависящим от воли автора, самые крупные художники середины 30-х — Дейнека, Пименов, Ефанов — становятся руководителями бригад. Причем уже не имеет значения, к чему они склонялись до этого — к «неоклассическим» торсам, «салонным» портретам или «барочным» натюрмортам; «большой стиль» уравнивает и растворяет в себе все индивидуальные стилистические различия. Искусство постепенно становится все более и более анонимным.

Одновременно оно становится более профессиональным. Созданный в 1937 институт имени Сурикова с самого начала специализируется на подготовке именно мастеров «большого стиля» (в то время как руководимая Бродским Академия художеств в Ленинграде продолжает традиции «натурализма» АХРР). В нем уже невозможны произвольные — рожденные неумением — черты «примитивов» 1932-1934 годов (о сознательных стилизациях и «формалистических» экспериментах уже было сказано выше). Так, критик Николай Щекотов в выставочном обзоре 1939 года пишет о «росте живописной культуры», отмечая, что «идейно значительный сюжет» не может быть выражен «коряво, сыро, обшарканной, заскоруждой кистью, посредством нахождения лишь приблизительных очертаний предметов и фигур, лубочной раскраской под материал».

В качестве общей метафоры стиля место «графики» 1928, «скульптуры» 1932 и «станковой живописи» 1934 года занимает «монументальное искусство» — панно всемирных выставок, панно павильонов ВДНХ — иногда

исполняемое маслом на холсте, но тем не менее существующее по другим законам.

VI. Советский эллинизм

Основные женские типы 1946 года — «школьница», «домохозяйка», «старушка» — вновь утрачивают последовательно приобретенные в 30-е годы телесность, внешнюю привлекательность и декоративную костюмность. Можно сказать, что они утрачивают женственность как таковую — даже в возрастном отношении — пребывая за границами детородного возраста (в состоянии климакса или, наоборот, полной невинности).

«Старушка» в жанровой сцене — второстепенный (чаще всего юмористический) персонаж. Она просто воплощает уют обжитого жилья (подобно домовому или кошке). Как правило, она с умильной улыбкой смотрит с третьего плана или со стороны кулисы на происходящее в центре.

«Мать» — домашняя хозяйка — в жанровой картине выступает в соответствии с возрастной ролью главной хранительницы домашнего очага (городской культ домашнего очага в конце 40-х окончательно заменил сельский культ плодородия 30-х). Ничего специально женственного в ее облике уже нет. Типологически она ближе к старухе: как правило, в ее облике подчеркнута или усталость от домашних дел и забот, или вообще скопческая бесполость (отсутствие развитого бюста, здорового румянца, блеска глаз). Однако и она способна испытывать сильные чувства. Любопытна в этом отношении картина Лактионова, изображающая вселение городской семьи среднего достатка в новую квартиру — обретение очага со всеми его будущими атрибутами (фикусом, бумажными цветами). Счастье, испытываемое героиней при этом, превосходит все мыслимое в 30-е годы. Однако это счастье — не чистая радость жизни и не восторг культового поклонения тоталитарной эпохи. Это вполне мелкобуржуазная радость приобретения частной собственности.

Главная героиня искусства 1946 года — «школьница»: не слишком красивая, но старательная (чаще всего отличница); именно ей принадлежит будущее. Она отличается опрятностью и послушанием, прилежанием (готовностью к бесконечной зубрежке) и примерным поведением — поскольку знает, что путь в будущее лежит через десятилетку и институт с их платой за обучение, и учиться там бесплатно, получая стипендию, может лишь круглая отличница. Зубрежка — это единственный способ для девочки из простой городской семьи выбиться в люди после войны (поэтому место зеркальца и пудреницы 30-х годов занимают учебники). Это идеология постепенного восхождения, а не мгновенного успеха (замужества); мужчин — слишком мало.

Роскошно одетая красавица в послевоенной культуре (например, в кино) становится объектом морального осуждения; она представляется или хищной и неразборчивой в средствах охотницей на мужчин, или даже шпионкой: такова последняя роль Орловой в кино сталинской эпохи — во «Встрече на Эльбе». Пользуясь своим телом как безотказным средством воздействия, она как бы прибегает к методам недобросовестной конкуренции, занимается динамитным браконьерством там, где другие подолгу (годами) смиренно сидят с удочками.

«Запрет на соблазнение» определяет изменение характера телесности — точнее, вытеснение телесных практик чисто социальными технологиями. Утрата телесности предполагает своим следствием утрату всех ценностей 30-х годов (носивших чисто телесный характер) — не только секса, но и труда, и еды. Их место, в сущности, занимают разговоры. Так, например, вместо физического труда на земле занимает бюрократическая служба — некое сидение в присутствии, сопровождающееся также официальными разговорами или писанием бумаг. Если любовь 30-х годов была связана с непосредственным переживанием телесности (например, трудом — состязанием колхозных бригад — как неким обязательным условием последующего коллективного брака) или ее молчаливым зрительным

переживанием (видом актрисы или балерины в театре), любовь конца 40-х — это скорее чтение стихов о любви.

Утрата телесности выражена не только запретом на обнаженное тело, но также изменившейся ролью одежды: в частности, исчезновением костюма — подчеркивающего и декорирующего тело «публичного», демонстративного театрального костюма актрисы или праздничного костюма колхозницы с ВСХВ. Точнее, происходит как бы раздвоение костюма — на обычную бытовую одежду и бюрократическую форму. Для старушки и матери семейства положена «приватная», домашняя одежда. Девочки чаще всего одеты в закрытую и строгую школьную форму с пионерским галстуком или комсомольским значком. Это закрытое тело не предполагает никакого «тайного соблазна». Темные суконные платья конца 40-х не имеют ничего общего с черным шелком актрис середины 30-х, не столько «скрывающим», сколько «обещающим».

Изменение типа общества после войны заключается в его дальнейшей специализации. Специализация и формализация процедур приводят к постепенному отделению практики власти от идеологии — постепенному распаду «большого стиля». СССР конца 40-х — это типичное эллинистическое общество, где место гражданской общины (с ее тотальной вовлеченностью в политику) занимают профессиональная бюрократия и живущее своей собственной жизнью население.

Кроме того, изменение демографического баланса приводит к тому, что основой советского общества в послевоенную эпоху становится городской средний класс — в основе своей состоящий из женщин. Женской постепенно становится средняя бюрократия, сфера услуг, система образования — все то, что принято отождествлять с культурой среднего класса, количественно преобладающего в любом развитом обществе. Таким образом, помимо всего прочего 1946 годом можно датировать еще и начало скрытой феминизации советской культуры. Это сказывается даже на внешнем облике высших представителей власти. Место брутальных и мужественных — одетых во

френчи и сапоги, чаще всего усатых, подобно Сталину (Кирова, Кагановича, Орджоникидзе) 30-х годов — занимают в конце 40-х вполне бытовые — смешные и толстые — персонажи: Маленков, похожий на переодетую женщину, Берия в пенсне и шляпе, лысый Хрущев.

Происходит очередное раздвоение культуры — на этот раз не на «пролетарскую» и «буржуазную», как в 1928 (или «аристократическую» и «простонародную», как в 1934), а на «официальную» и «приватную».

Официальная идеология власти остается такой же, как и в 30-е годы, или приобретает еще более героическую риторику («сталинский план преобразования природы» 1948 года); неофициальная идеология городского среднего класса эволюционирует, как можно предположить, в противоположную сторону. В СССР конца 40-х годов возникает некое подобие викторианской культуры. Ее главное отличие от культуры 30-х заключается в том, что частное существование здесь занимает место публичного. Речь здесь идет не об индивидуализме как таковом (который вполне может быть публичным, демонстративным, героическим), а именно о приватности — о ценности частной жизни и законности частных интересов.

Стремление к честно достигнутому скромному успеху и благополучию, жажда уюта — которые становятся важнее случайно доставшейся роскоши 1934 года, за которой все время маячит тень возможного ареста и расстрела. С другой стороны, место символических наград 1936 года (поездки в Москву на ВСХВ, встречи со Сталиным) в послевоенной культуре занимают вполне реальные: высшее образование и карьера для школьницы-отличницы, отдельная квартира для примерной работницы. Хотя обязательный портрет Сталина как подателя всех благ присутствует в любой картине, однако у Лактионова взгляд героини обращен не к нему — не он, а именно отдельная квартира является объектом поклонения.

Само трудолюбие в послевоенной культуре постепенно приобретает сосредоточенный, эгоистический, корыстный, а не экстатический (рожденный избытком телесной силы) характер. Дисциплина и аскеза также рождены не

внешним принуждением («приводом» 1928 года), а внутренней мотивацией, и по сути своей также носят накопительский — а не альтруистический — характер; может быть, их можно даже назвать протестантскими (только лютеранского, а не кальвинистского, как у Макса Вебера, толка).

Столь же эгоистично и доноительство. Школьное ябедничество девочек — жалобы учительнице — является неременной частью высокой отметки за поведение и, таким образом, хорошей учебы: оно не носит характера идейного, бескорыстного, экстатического разоблачения на открытых собраниях 30-х годов. Вселение в новую — или только что освободившуюся — квартиру с картины Лактионова тоже может быть в равной степени наградой за донос, как и за примерный труд.

Даже чадолюбие меняет свой характер — становится из естественного телесного плодородия рассчитанной социальной практикой. Исключительные привилегии, даваемые многодетным матерям в послевоенную эпоху, превращают роды в способ повышения материального благосостояния. По мнению некоторых критиков, героиня Лактионова — мать-героиня.

Мелкобуржуазная культура долга и трудолюбия — это культура «середины» именно как компромисса и примирения (стирания различий). Она предполагает отказ от любых крайностей 30-х годов. Вполне викторианское ханжество (запрет как на наготу, так и на шелк 30-х годов) в этом смысле есть лишь отказ от эротики как крайнего средства достижения успеха для женщин. Другим таким отказом от крайностей можно считать своеобразный запрет на «героизм» для мужчин (по идее Ханса Гюнтера, «героизм» есть проявление инфантильного мужского сознания 30-х годов).

Таким образом, в конце 40-х идет постепенное формирование того более позднего, лишённого иллюзий и энтузиазма, типа культуры, который позже будет определен как «мещанство».

Искусство СССР послевоенной эпохи в целом вполне может быть названо «эллинистическим» (по отношению к «архаике» 1932 года и «классике» 1936). Если для «архаики» и «классики» свойственна некая

целостность, то культура «эллинизма» предполагает распад, раздвоение. Монументальные проекты приобретают гигантский (неизвестный «классике») размах Родоса, и одновременно с этим начинается развитие жанрового натурализма Александрии.

Официальная идеология и эстетика власти СССР после войны приобретает еще более триумфальный пафос и гигантский размах. Эта триумфальность носит чисто внешний характер, полностью заменяя искренний энтузиазм 30-х годов. Это эпоха чудовищных — в духе Колосса Родосского — статуй канала Волго-Дон, по сути чисто инженерных сооружений, которым придан характер идеологических аттракционов.

Одновременно в искусстве конца 40-х возникает скромный мещанский «бидермайер» — главным образом юмористические бытовые сцены в интерьере Федора Решетникова, Сергея Григорьева, Александра Лактионова, пользующиеся наибольшей любовью простых зрителей. Именно так, по-видимому, — при распаде тоталитарной целостности — возникает в искусстве сфера частной жизни.

Это право на частную жизнь означает не просто освобождение от идеологии: скорее компромисс или даже своего рода снижение статуса. В том, что 30-е годы художники, обращавшиеся к сюжетам городской жизни, изображали сцены идеологического быта (обсуждение Конституции, сочинение коллективных писем Сталину, слушание радио), главным было не насилие, а приобщение простого человека к миру «возвышенного» и даже «священного». Наоборот, то, что в конце 40-х произошла деполитизация жанровых сюжетов, говорит о начале выведения простого человека за границу «возвышенного» — в мир «низменного» и «профанного».

Именно это снижение статуса породило ту терпимость и даже снисходительность, которая необходима для юмористических сюжетов. Стало возможно изображение проделок и дворовых игр, появился тип мальчишки, занятого не столько авиамоделированием или выслеживанием шпионов, сколько безыдейным лазанием по заборам. Здесь проявилась также и

любопытная тенденция феминизации культуры (вытеснение мужчин со среднего на нижний социальный уровень) — проявившаяся в полной мере позднее, в брежневскую эпоху — противопоставление примерной старшей сестры-отличницы со строгим взглядом и непутового младшего брата-двоечника.

Изменения происходят не только в трактовке городских сцен. В этом же стиле «бидермайера» решаются в конце 40-х и народные сцены. Кугач изображает танцы — девушек в городских платьях и туфлях, в сережках, с подвитыми волосами. Это еще не отличницы, но уже и не колхозницы «большого стиля» (с мощными — развитыми физическим трудом — торсами). Здесь исчезает сословное противопоставление «народа» и «знати», деревни и города культуры 30-х годов; это — новый (послевоенный) мещанский быт советской деревни, стремящейся во всем подражать городу.

Преобладание интерьерных сцен (заявивших место праздников 30-х годов под открытым небом, на ярком солнце) не случайно; именно в этой интерьерной замкнутости и даже специальной тональной затемненности выражена поэзия домашней жизни, уюта и тепла.

В изображении аксессуаров полностью отсутствует сюжетная избыточность стиля Василия Яковлева времен 1934 года: бидермайер более не претендует быть «большим стилем». В скромных городских интерьерах нет места горам овощей и фруктов (хотя в пространстве колхозного «большого стиля» они по-прежнему существуют).

Для техники характерен жанровый натурализм деталей; один из главных русских образцов для подражания этой эпохи — Павла Федотов. Не менее показателен отказ от эффектов пленэра и широкой фактуры. В обзоре выставки 1950 года Замошкин с осуждением отмечает, что «прием импрессионистической «живописности» лишает человеческое лицо выразительности». Андрей Брагинский в брошюре о молодых художниках среди главных недостатков Виктора Цыплакова упоминает «зараженность дурным влиянием импрессионизма», а о Степане Дуднике пишет, что тот «не

уделяет достаточного внимания тщательности рисунка». Можно предположить, что эстетика 1946 года имеет своим прообразом уже не скульптуру 1932, не живопись 1934 и не монументальное искусство 1936, а скорее черно-белую фотографию.

VII. Борьба с мещанством

В 1952 году картина Александра Лактионова «Переезд на новую квартиру» — наиболее полно выражающая идеалы первых послевоенных лет — подвергается разгрому. «Что изобразил Лактионов в своей картине? — вопрошает молодой критик Нина Дмитриева. — Перед зрителями демонстрируется груда домашнего скарба, всевозможные узлы, фикус, бумажные цветы, мандолина. Женщина, очень воинственного вида, уперев руки в боки, стоит возле этой груды и торжествующе хохочет. Для полноты ансамбля стены оклеены пестрыми обоями, каких в действительности в новых домах не бывает... Героиня картины Лактионова явно не собирается отречься от своего старого быта: она привезла с собой даже бумажные цветы. Но, может быть, художник хотел над этим посмеяться? Нет, этого не видно».

Более поздние трактовки лактионовского шедевра пытаются сгладить остроту проблемы. Признается, что герои «получились по существу безликими. Это и явилось главной причиной развернувшейся критики произведения». Вероятно — примирительно замечает автор книжки о Лактионове (не ощущая абсурдности этого предположения по отношению именно к данному художнику) — «автор поторопился закончить картину, ему надо было еще поработать». Однако очевидно, что дело не в «торопливости» Лактионова, а в том, что его картина попала в центр огромной спланированной кампании борьбы с «лакировкой действительности» и вообще борьбы с «мещанством» в духе 1928 года.

Кампания касается, естественно, не только Лактионова. Один из критиков в обзоре выставок 1952 года с осуждением пишет о традиции бидермайера в изображении младшего поколения: «в жанровой живописи

нередко еще встречаются слащавые, маловыразительные, неживые образы; пай-мальчики и девочки, не по возрасту чинные, не в меру причесанные и приглаженные художником». Вместо этих маленьких мещан, по мнению критика, «нужно показывать молодежь бодрой, смелой, не боящейся трудностей».

Главными героями картин и романов 1952 года становятся студенты и студентки — устремленные к коллективному будущему, покорению природы, построению коммунизма. Они явно являются героями готовящейся «культурной революции», чем-то напоминающей «выдвижение» 1928 года и в любом случае означающей начало новой эпохи (с ее ювенильным пафосом). Это новая молодежь — уже не рабфаковцы, не молодые рабочие от станка, как в 1928 году, а молодые специалисты, получившие хорошее образование (возможно, технократы по идеологии).

Бидермайер 1946 года (напоминающий искусство нэпа накануне 1928) означает завершение культурной парадигмы сталинской эпохи, полное исчерпание ее возможностей, погружение ее в «застой», в женский быт среднего поколения, потерявшего мужчин в годы войны, утратившего энтузиазм и более всего нуждающегося в отдыхе. Поколение руководителей типа Маленкова скорее всего и привело бы его к этому «застою» (не случайно главной мерой Маленкова после прихода к власти было решение о преимущественном развитии легкой промышленности; это диктовалось логикой феминизации послевоенного общества). Несомненно было бы и окончательное господство в советском искусстве популярных художников типа Лактионова.

Вывести общество из этого состояния могла бы только новая «культурная революция» — вывод на сцену нового поколения (не участвовавшего в войне вообще или участвовавшего в ее последнем этапе), уничтожение старой элиты и насильственная мобилизация среднего класса. Некоторые тенденции 1952 года как раз и предполагает начало новой «культурной революции».

Главное политическое доказательство нового выдвижения общеизвестно — это XIX съезд, на котором был избран Президиум ЦК из новых, молодых, мало кому известных партработников. Кроме того, кампания арестов среди ближайшего окружения Молотова и Берии явно указывала на подготовку большого процесса.

На подготовку нового террора против элиты указывают и некоторые культурные кампании — например, кампания критики. С нею связан юбилей Гоголя 1952 года, во время которого были произнесены слова: «нам нужны новые Гоголи и Салтыковы-Щедрины». Несмотря на сопровождающие их эпиграммы, серьезность намерений Сталина более чем очевидна: сатирические осмеяния в этой культуре, как правило, предшествуют разоблачениям, шельмованиям, арестам, открытым процессам и, наконец, расстрелам.

Именно частью этой начинающейся «культурной революции» была борьба с «мещанством» и «лакировкой действительности» — в том числе и критика картины Лактионова.

Можно предположить, что 1952 год — это год начала новой, то есть хрущевской эпохи. Именно Хрущеву суждено было осуществить следующую «культурную революцию» — устранить (хотя и без расстрелов) старую элиту и выдвинуть новое поколение молодежи. Правда, это произошло с некоторым опозданием. Процесс, начавшийся в 1952 году, после смерти Сталина был остановлен вернувшимися к власти представителями элиты 40-х Маленковым и Берией (а также представителями элиты 30-х Молотовым и Кагановичем), борьба Хрущева с которыми продолжалась несколько лет и завершилась полностью лишь в 1957 году; лишь после этого — в 1958 году — начались настоящие мобилизационные реформы в духе «культурной революции» 1928 года.

О том, что это стадии одного процесса (пусть разорванные временным интервалом), свидетельствует также то, что в 1952 году начали свою карьеру большинство лидеров «шестидесятников». Нина Дмитриева громила

мещанскую картину Лактионова (именно ей принадлежит приведенный выше отзыв), Юрий Трифонов и другие писали романы о студентах и молодых специалистах (роман Трифонова даже получил Сталинскую премию).

Таким образом, главная общая идея заключается в том, что сталинская эпоха 1928–1952 годов представляет полный круг культурного развития советского общества — от подлинного героического энтузиазма раннего «мифа» к дисциплине и иерархии «декорума» и к господству мещанских ценностей «быта» и «частной жизни». Хрущевская эпоха — это начало нового полного круга: новый энтузиазм 50-х и начала 60-х, завершающаяся новым «декорумом» официального искусства Манежа и новыми мещанскими ценности эпохи застоя.

ⁱ Статья является главой неосуществлённой монографии, готовившейся в 2017 году. Текст предоставлен автором. Бобриков Алексей Алексеевич (р. в 1959) — критик и историк искусства, кандидат искусствоведения, доцент СПбГУ, старший научный сотрудник Российского института истории искусств.