

БОРИС ГРОЙС

Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда*

В последнее время студенты, изучающие советскую культуру, уделяют все большее внимание периоду перехода от авангарда 1920-х годов к социалистическому реализму 30-х и 40-х**.

До недавнего времени этот переход не выглядел проблематичным: он обычно трактовался как победа сталинского консервативного и деспотического режима, как крах «правдивого, современного и революционного» искусства русского авангарда, как распространение «обратного искусства», в духе натурализма XIX столетия, отражающего низкий культурный уровень как широких народных масс, так и партийного руководства. Но тщательное и пристальное изучение этой эпохи опровергает подобное чисто социологическое объяснение происшедшей смены направлений.

Во-первых, возражение вызывает декларируемая близость социалистического реализма искусству XIX века (названному «критическим реализмом»). На самом деле соцреализму как идеальному («мечтательному») искусству чужда бесстрастная аналитичность и критицизм (иногда откровенно дидактический) его «предшественника». Соцреализм — искусство образцовое и нормативное. Тем не менее он не может считаться новой версией классицизма, несмотря на широкое использование в художественных композициях классических элементов. И характер античных стилизаций в соцреализме иной, чем, скажем, в искусстве нацистской Германии (при схожести многих аспектов). Соцреализм рассматривает общество, созданное в СССР, как наивысшее достижение всей истории человечества. Отсюда отсутствие ностальгии по утраченному «античному

* Впервые: Вопросы литературы. 1992. № 1. С. 42–61. Перевод с немецкого Ш. Сужиковой.

** *Gethmann-Siefert A. Das Klassische als das Utopische: Überlegungen zu einer Kulturphilosophie der Kunst // Über das Klassische. Frankfurt a./M., 1987. P. 47–76.*

идеалу»^{*}, что было свойственно западноевропейскому искусству. Социалистический реализм является одним из направлений искусства 30–40-х годов, в которых художники возвращаются к образному стилю после периода преобладания авангардистских течений. Эта «реакция» охватила и другие страны. Во Франции возникает неоклассицизм, в Бельгии и Голландии получают распространение различные формы «магического реализма», в США — региональная живопись. Тот же переход к образному искусству наблюдается и в странах с тоталитарными режимами. Тем не менее, несмотря на отмеченную общность тенденций, стилистические различия между соцреализмом и параллельными движениями в искусстве более чем очевидны.

Все вышесказанное убеждает в том, что соцреализм сталинской эпохи является оригинальным течением в искусстве, обладающим собственной самобытной стилистикой. Общее описание существующих различий и входит в задачу данной работы.

Характерной чертой социалистического реализма становится возвращение к художественной манере, близкой русской реалистической живописи XIX века — прежде всего школе передвижников. Но преемственность обманчива, ибо использование традиционных приемов для воплощения совершенно другого идеологического содержания в изменившихся социальных и исторических условиях приводит к фундаментальному разрушению самой художественной формы реалистического искусства.

Аналогичная ситуация сложилась и в интерпретации русского авангарда. Он часто трактуется в чисто эстетическом, формально стилистическом плане^{**}, что противоречит главной цели этого направления, стремившегося преодолеть обычный созерцательный взгляд на творчество. Несмотря на то, что сегодня работы русских художников-авангардистов выставлены во многих музеях мира и воспринимаются как произведения искусства, мы не должны забывать, что сами авторы демонстрируемых полотен выступали за уничтожение музеев как социального института. Им претило представление о художественном творчестве как индивидуальном, «штучном» производстве картин, служащих объектом эстетического созерцания. Отсюда стремление создавать не традиционные полотна, а проекты и модели для полной перестройки мира на новых основаниях, согласно которым исчезала разница между потребителем и производителем, между художником и зрителем, между произведением искусства и предметом потребления. Тот факт, что картины русских авангардистов висят в современных музеях как

^{*} *Lodder Ch. Russian Constructivism. Yale, 1985. P. 227–230.*

^{**} *Соловьев В. Собр. соч. Брюссель, 1966. Т. 6. С. 90.*

традиционные работы, лишь свидетельствует о том, что идеология авангарда потерпела поражение и окончательно утратила свои исторические позиции. Если авангардная живопись появилась в выставочных залах в несвойственной ей первоначально роли (подобно находящимся там же иконам), то искусство социалистического реализма не представлено в должной мере ни в музеях Советского Союза, ни на Западе. В СССР эта живопись и скульптура исчезли еще в период «оттепели», а на Западе и вовсе никогда не рассматривались в качестве произведений искусства. Сложившееся положение соцреализма «за рамками» искусства закономерно, являясь доказательством духовной близости авангарду, во времена которого желание выйти из тесных стен музеев становилось побуждающим импульсом художественных экспериментов. Искусство соцреализма, как и авангард, стремилось преодолеть сложившиеся взаимоотношения: художник — зритель — объект восприятия. Поэтому, несмотря на внешнее сходство с реалистической манерой, соцреализм не может рассматриваться как реализм низкого качества. Коллективистская программа социалистического реализма была устремлена к преодолению традиций — к синтезу эстетического («высокого») и утилитарного (искусство как средство воспитания). И в этом соцреализм продолжает стратегию русского авангарда, правда, с использованием других приемов. Происшедшая смена приемов также не случайна и не может рассматриваться как искусственное разрушение манеры авангарда, как нечто, навязанное извне. Более того, к концу 20-х годов русские авангардисты в разных формах начинают возвращаться к прежним репрезентативным принципам: Малевич вырабатывает собственную интерпретацию традиционной живописи; Родченко, Эль Лисицкий, Клуцис увлекаются фотомонтажом, где в рамках прежней авангардистской композиции происходит поворот от чистого эстетизма к фигуративности. Именно движение от портретного изображения к перестройке жизни (свойственное поздним композициям авангарда) становится движущей силой искусства социалистического реализма. За чисто внешними, формальными различиями между соцреализмом и русским авангардом (как, например, между фотомонтажом и полотнами общества станковой живописи) скрывается единство их конечных целей — создание нового мира с помощью организационных и технических методов социалистического строительства, в котором художник соединяет творчество и утилитаризм. Итак, внешняя реалистичность социалистического реализма не имеет ничего общего с подражательной природой живописи XIX века и целиком принадлежит искусству XX столетия, задача которого — проектирование будущего.

Самым сложным и спорным моментом в становлении социалистического реализма по-прежнему остаются формы и причины перехода от «жизнетворчества» в духе авангарда к «жизнетворчеству» соцреализма. Этот процесс обусловлен как внутренней логикой развития авангарда, так и сменой оценок и приоритетов в советской идеологии 20–30-х годов.

Искусство как строительство жизни — давняя традиция русской культуры. Истоки ее могут быть прослежены в теургической концепции Владимира Соловьева, впоследствии позаимствованной русскими символистами. Однако решающий шаг к пониманию искусства как преобразению мира, а не его отражению был сделан К. Малевичем. Для Соловьева и символистов неперенным условием теургического искусства* было открытие художником скрытого идеального порядка космоса («софийность») и общества («соборность»). «Черный квадрат» Малевича символизировал опознавание небытия или абсолютного хаоса, лежащего в основе вещей. Для Малевича черный квадрат означал начало новой эры в истории человечества и космоса, в нем все данные формы космической, физической или другой какой-либо реальности раскрывали свою иллюзорность. Малевич, натура мистическая и созерцательная, отвергал технический прогресс и социальные институты, пытавшиеся взамен дискредитируемым христианским ценностям искусственно навязать свои. В то же время Малевич пришел к заключению, что новая перестройка мира на эстетических основаниях для установления утраченной гармонии необходима**. «Архитектоника», или схематичность, Малевича стала проектом осуществляемой перестройки, а супрематические композиции художника были одновременно созерцанием внутренних космических энергий и проектами новой организации космоса. И вряд ли является совпадением то, что во время дискуссии с представителями Ассоциации художников революционной России Малевич отстаивал позиции «создания жизни», демонстрируя тем самым фундаментальную солидарность устремлений русских авангардистов.

Логический вывод из концепции супрематизма Малевича как «последнего искусства» был сделан среди прочих Татлиным и Родченко, призвавшими к полному отказу от мольбертной живописи в пользу прямого конструирования новой реальности. Радикализм конструктивистов не может быть объяснен лишь специфическими надеждами, возникшими у художников после Октябрьской революции с ее лозунгами всеобщей перестройки страны в соответствии

* *Малевич К.* Богнеповержен // Malevich K. *Essays on Art.* Copenhagen, 1968. Vol. 1. P. 188–223.

** *Lodder Ch.* Russian Constructivism. P. 98–99.

с единым планом. Если, по Марксу, философия должна двигаться от объяснения мира к его изменению, то этот тезис только подтверждал для художников авангарда обоснованность их собственной цели — оставить пассивное портретное изображение мира и обратиться к его творческой трансформации. Кроме того, приведенные параллели между взглядами марксистов и авангардистов показывают, что художник, стремившийся к переустройству жизни, волей-неволей вступал в состязание с силой, преследовавшей ту же задачу, но только больше в области экономики и политики. Проект превращения страны, а в конечном итоге и всего мира в произведение искусства (создаваемого коллективно, в соответствии с общей художественной композицией), вдохновивший русских авангардистов в первые послереволюционные годы, привел к субординации искусства, политики, экономики, технологии и их подчинению единой воле творца. То есть в конце концов воле одного художника-демиурга.

В некотором смысле подобная точка зрения авангардистов означала возвращение к античному синтезу искусства и техники — объединению, которое Сократ дополнил еще и деятельностью законодателя. Отказ авангардистов от художественной автономии и «буржуазных» взаимоотношений между художником и зрителем («производителем» и «потребителем») привел их к требованию политической власти. Утверждение новой власти как идеального инструмента для осуществления эстетических задач особенно характерно для ранних заявлений художников и теоретиков авангарда.

Так, один из идеологов конструктивизма, Алексей Ган, отказываясь от отображения жизни в искусстве, настаивал на его сугубо практическом предназначении. Для него все должны стать «конструктивистами в общем деле строительства и движения многомиллионных человеческих масс»*. Этот пафос разделяли не все. Например, И. Пуни скептически относился к иллюзиям конструктивистов, отождествивших художника и инженера**. Но подобные трезвые суждения со временем звучали все реже.

Родченко и Татлин, одними из первых выступившие за эстетическое проектирование новой действительности, впоследствии сами становятся объектами резкой критики: их обвинили в отказе от практических задач творчества и увлечении формальным экспериментаторством. Эволюция авангарда от Малевича до конструктивистов и далее к Лефу проходила по линии ужесточения требований:

* *Ibidem*. P. 77.

** *Аватов Б.* О реорганизации факультета искусств во ВХУТЕМАСе (1926) // Gassner H., Gillen E. *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*. Cologne, 1979. P. 154–155.

отказа от традиционной художественной индивидуальности и безусловного выполнения новых социальных задач*. Прodelанный авангардом путь не укладывается, таким образом, в рамки привычной концепции, согласно которой художники, ставшие жертвами революционных иллюзий, в новых условиях были вынуждены от них отказаться. Даже если предположить, что эстетические программы авангарда были лишь иллюзиями, то эти иллюзии впоследствии оказались плодотворными, дав ростки.

Если проследить развитие внутренней полемики внутри авангардистских течений или их конфронтацию с другими художественными группами, то станет очевидным нарастание политических обвинений. Эстетические дискуссии постепенно превращались в откровенную борьбу за влияние, за власть. Производственная позиция Лефа — крайняя точка развития авангарда. Здесь переосмыслены и отвергнуты многие ранние установки авангарда: индивидуализм, эстетизм, буржуазность. Поэтому позднейшая массивная критика соцреализмом авангарда не содержит ничего нового — она лишь повторяет обвинения, сформулированные в процессе развития самого авангарда.

Представителей авангарда обычно обвиняли в пренебрежении человеческим фактором в планах переустройства мира. Свои взгляды (чуждые большинству русского народа) они стремились навязать, используя политическую и административную власть, предоставленную революцией. Этот «тоталитаризм» осознавался и самими авангардистами.

Художники-авангардисты, как и марксисты, верили, что вкусы формируются окружающей средой. Исторически они были материалистами, считая, что можно перестроить механизмы человеческого восприятия путем изменения самого мира. Малевич полагал, что при взгляде на его «Черный квадрат» «меч» выпадет из рук героя и молитва замрет на губах «святого»**. Отсюда закономерно возникновение союза между Лефом и «вульгарными социологами» вроде Арватова. И те и другие были воодушевлены верой, что изменение «материального» существования человека непосредственно повлияет и на его сознание. Художественные инженеры авангарда игнорировали личность, считая ее лишь элементом технической и социальной системы, в лучшем случае частью космоса. Поэтому для авангардиста быть «инженером мира» означало одновременно быть «инженером человеческих душ». Материализм авангардистов ска-

* *Malevich K. Suprematismus — die gegenstandslose Welt. Cologne, 1962. P. 57.*

** *Gassner H. Alexander Rodschenko: Konstruktion 1920, Frankfurt a./M., 1984. P. 50–51.*

зывался и в стремлении работать непосредственно с материальными формами («базисом»); «надстройка» же изменялась автоматически.

«Исторический материализм» авангарда оборачивался чисто «эстетическим материализмом». Последний заключался в откровенной демонстрации материальности изобразительных средств (фактуры) и материальности самого мира, скрытых в традиционной живописи от зрителя (здесь «материал» использовался в чисто утилитарных целях для выражения определенного содержания)*. «Эстетический материализм», открытый ранним авангардом, дал мощный импульс развитию всего искусства XX века и способствовал «вторичной эстетизации» самого авангарда в 60–70-е годы. Он сохранял еще традиционное созерцательное антиутилитарное понимание творчества, отвергнутое продуктивизмом Лефа. Искусство авангарда периода Лефа принимало все нараставший пропагандистский характер; здесь основным занятием русских авангардистов стало создание афиш, плакатов, проектирование выставок, театральных декораций. Лишенные возможности работать с «базисом», левовцы перенесли свою активность в сферу «надстройки». В этом смысле обзор деятельности Лефа, проведенный теоретиками Ассоциации художников революционной России, показывал, что, несмотря на революционную фразеологию и декларируемое отстаивание интересов пролетариата, искусство Лефа мало чем отличалось от капиталистической рекламы, ее методов и приемов. Для представителей АХРР утилитарная направленность Лефа не имела какого-либо социалистического содержания, а была лишь отражением происшедшего сдвига от «домашней живописи» к массовому производству, определявшегося не задачами коммунистического воспитания рабочих, а изменениями технического уровня производства как на Западе, так и на Востоке.

Среди схоластов бытует мнение, будто переход к социалистическому реализму ознаменовался победой линии Ассоциации художников революционной России над авангардистскими течениями. Принято видеть истоки соцреализма в возвращении подражательного, репрезентативного искусства (которое отстаивали теоретики АХРР еще в период нэпа). Для убедительности аналогично описывается утверждение соцреализма в литературе как торжество идей РАПП. Эта точка зрения основывается прежде всего на внешнем сходстве между реалистическим стилем АХРР и стилем соцреализма; в качестве аргумента приводится и безусловный авторитет, и главенство бывших представителей АХРР в сталинскую эпоху.

* Gassner H., Gillen E. Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. P. 286–287.

Откровенная и масштабная критика как Ассоциации художников революционной России, так и Российской ассоциации пролетарских писателей, развернутая в период накануне провозглашения соцреализма, ускользает от внимания исследователей. Этот факт рассматривается лишь как тактическая уловка властей, желавших умиротворения художников с целью их объединения в творческие союзы. Оценка происходившего как временного маневра вряд ли основательна. Это подтверждает настойчивое повторение прозвучавших тогда обвинений на протяжении последующих десятилетий.

Поворот к реализму в искусстве послереволюционной России датируется по-разному: одни относят его к 1922 году (год образования АХРР), другие — к 1924–1925 годам. Между тем необходимо отметить существующую близость в оценках причин и значения данного перехода между критиками, принадлежавшими авангардистскому лагерю, и критиками, закладывавшими фундамент соцреализма. Общность заключается и в понимании условий «перерождения» репрезентативной мольбертной живописи (установление нэпа, появление нового слоя потребителей искусства со своими вкусами) и в критике «пассивного натурализма», отличавшего новое направление. Сошлемся на высказывание одного из ведущих критиков сталинской эпохи А. Федорова-Давыдова, отметившего общий поворот художников к реализму как в СССР, так и странах Западной Европы (неоклассицизм — во Франции, экспрессионизм — в Германии). По его мнению, новые течения несомненно ближе пролетариату: неоклассицизм — своим стремлением к порядку и дисциплине, а экспрессионизм — страстностью. В соединении этих двух направлений Федоров-Давыдов видел залог создания подлинного пролетарского искусства. Касаясь советского опыта, критик упрекал АХРР за неправильное, натуралистическое понимание реализма, за пассивность и неспособность отразить революционный энтузиазм и героизм*. Близкое суждение было высказано другим критиком — Я. А. Тугендхольдом, приветствовавшим возвращение к реализму АХРР. В заметках о текущей выставке Ассоциации Тугендхольд, обращаясь к теме «натурализма», подчеркнул, что «большая палитра цвета» это не то, что ожидалось от АХРР, это не «искренняя живопись» в духе «героического реализма»**.

Обвинения в натурализме, характеризующие первоначальную реакцию и критиков авангардистов, и их оппонентов, будущих те-

* Федоров-Давыдов А. Вопрос о новом реализме и связи с западноевропейскими течениями в искусстве (1925) // Русское и советское искусство. М., 1975. С. 24.

** Тугендхольд Я. А. Живопись революционного десятилетия (1927) // Искусство октябрьской эпохи. Л., 1930. С. 34.

оретиков соцреализма, были официально растиражированы во времена кампании против АХРР в конце 20-х — начале 30-х годов, предшествовавшей провозглашению социалистического реализма. Это было как раз то время, когда слышались обвинения в идеологии сочувствия, в отсутствии показа достижений революции и социалистического строительства, в отказе активно участвовать в социалистическом строительстве в качестве «авангарда», а также обвинения в «унизительном критицизме» и «коммунистическом высокомерии». Интересно, что эти инвективы дословно повторяются в современных работах советских искусствоведов. Приведем характерную оценку эстетической ситуации 30-х годов, данную Е. И. Севостьяновым (долгое время возглавлявшим издательство «Искусство»). Автор с сочувствием и симпатией цитирует свод критических замечаний 30-х годов в адрес АХРР (изобразительный подход к творчеству передвижников, отсутствие активного подхода к действительности) и выступает за необходимость одновременной борьбы и против «формалистских трюков», и против «пассивного натурализма»*. Схожие позиции отстаиваются и в других советских публикациях, описывающих справедливую борьбу против РАПП и РАПХ (Российская ассоциация пролетарских художников возникла из АХРР). Именно эта борьба предшествовала появлению социалистического реализма, когда авангард уже практически сошел со сцены.

При воссоздании исторического контекста этого периода мы должны заметить, что уничтожение авангарда совпало с ликвидацией нэпа, то есть среды, в которой непосредственно развивались группировки типа АХРР. Переход к 30-м годам, начало выполнения пятилетнего плана означали применение мер, которые предлагали в свое время «левые» («грабеж крестьянства», «ускоренная индустриализация» и т. д.). В условиях интенсивной централизации менялись и ценностные ориентиры: был провозглашен лозунг «строительства социализма в одной стране» при поддержке «растущего энтузиазма масс», часто цитировалось высказывание Ленина — «необходимо мечтать», а Маяковский был объявлен самым великим поэтом современности. В новых обстоятельствах соцреализм использовал практически весь идейный багаж авангарда: он объединил художников одной высокой целью, провел линию водораздела между «высоким» и утилитарным искусством, между политическим содержанием и легко распознаваемым стилем, освободил художника от необходимости служения потребителю и от собственной творческой индивидуальности, заставил стать частью общего дела, где

* Севостьянов Е. И. Эстетическая природа советского изобразительного искусства. М., 1983. С. 206.

главное не воспроизведение существующей действительности, а со-
зидание новой лучшей реальности.

Итак, на смену периоду, в котором доминировало индивидуаль-
ное художественное творчество с его рефлексивным, созерцатель-
ным характером, пришла эпоха активного, «преображающего»
искусства соцреализма, реанимировавшего и оживившего идеалы
авангарда.

Кроме внутренних законов развития искусства, обуславливаю-
щих смену художественного видения (достигающего в своей интен-
сивности критической точки), существуют и объективные причины
смены визуального материала, с которым работают авангардисты.
И эти причины коренятся в изменении самого положения художни-
ка в советском обществе.

Искусство авангарда было редукционистским, следовавшим но-
вым принципам, оно развивалось от черного квадрата Малевича как
символа абсолютного ничто и абсолютного отрицания мира. Искус-
ству 30-х годов противостояла «новая реальность», авторы которой
были политическими лидерами, но далеко не творцами авангарда.
Если поначалу художники-авангардисты стремились работать не-
посредственно с «базисом», используя политическую силу в чисто
инструментальных целях, то к 30-м годам стало ясно, что подобная
«работа с базисом» могла осуществляться только политическими
властями, которые не терпели соперничества. Аналогичная ситуа-
ция складывалась в философии. Когда марксизм провозгласил гла-
венство практики над теоретическими знаниями, то это первенство
вначале было истолковано буквально — как предоставление фило-
софу политической власти с целью изменения мира вместо его поз-
нания. Позднее все встало на свои места. Ведущая роль социальной
практики свелась к превосходству решений политического руковод-
ства над теоретическими размышлениями и критикой. Последовала
ликвидация возникших ранее философских направлений и утверж-
дение единомыслия*. Подобным образом и художники, воспитан-
ные на безусловном признании роли социального эксперимента
в искусстве, превосходстве «творчества жизни» над ее отражением
и воспроизведением, следуя собственной же логике, не могли не под-
чиниться авторитету политической власти в эстетической сфере.
Уступая первенство политическим лидерам, художники утрачивали
тем самым автономию и самостоятельность творчества.

Превратив социальную действительность в единственный кри-
терий красоты и правды, советские философы и художники отрека-
лись от своего лидерства в пользу партийных вождей, представших

* *Яхот И.* Подавление философии в СССР (20–30-е гг.). New York, 1981.

в новой роли — «первых» философов и творцов. По-иному стала рассматриваться и роль художника в обществе. На первый план вышла агитация и пропаганда политических решений (перспектива такого подхода была намечена еще Лефом). Теоретики авангарда исходили из убеждения, что усовершенствование «базиса» автоматически приведет к изменению «надстройки» и, следовательно, простая «материальная» работа с базисом» станет достаточной для изменения сознания людей. В конце 20-х и начале 30-х это прежде широко распространенное мнение было объявлено «вульгарным социологизмом» и подверглось резкой критике. «Надстройка» (то есть сумма идеологических, эстетических и других взглядов) стала рассматриваться как относительно независимая, диалектически связанная с «базисом». Активность «надстройки» заключалась в том, что она либо «укрепляла», либо «ослабляла» «базис». Этот новый подход был во многом вызван крушением иллюзий насчет победы мировой революции в развитых западных странах, объясненным «неготовностью пролетариата».

Соответственно была признана и относительная независимость различных форм творческой деятельности и сфер общественного сознания. Живопись вместе с философией, историей, литературой должна была не только определять лицо новой реальности, но и способствовать формированию сознания советских граждан (последние представляли в диалектически двойственном виде — и как творцы, создатели действительности, и как ее порождение, продукт).

В качестве примеров, иллюстрирующих происшедший идеологический сдвиг, сошлемся на высказывания позднейших советских теоретиков искусства, мало чем отличающиеся от взглядов, бытовавших в 30-е годы. В статье «Эстетическая категория прекрасного»^{*} Н. Дмитриева, описывая такие сталинские проекты, как строительство каналов, гидроэлектростанций, промышленных предприятий, отмечала: «Это и есть формирование бытия по законам красоты»^{**}. Для Дмитриевой красота — это гармонично организованная структура жизни, где все взаимно скоординировано и каждый элемент формирует необходимое звено в целой системе^{***}. Красота совпадает для автора с «систематической практической деятельностью» и не существует как отдельная форма деятельности. Красота в первую очередь есть сама реальность, жизнь сама по себе, если она красиво организована. Тем не менее красота в искусстве не совпадает полностью с красотой в жизни, так как искусство фиксирует внима-

^{*} Дмитриева Н. Эстетическая категория прекрасного // Искусство. 1952. № 1–2. С. 77.

^{**} Там же. С. 78.

^{***} Там же. С. 79.

ние лишь на типичных чертах прекрасного, свойственных определенному историческому периоду. Под типичным здесь понимается не статистическая сумма черт, а общий эстетический идеал времени, то есть художественная норма для формирования самой реальности.

Аналогичную позицию обосновывает Г. Недошивин в статье «Об отношении искусства к действительности»^{*}, подчеркивая неразрывную связь познавательной роли искусства с воспитательной. Искусство, как и наука, одновременно познает и формирует жизнь, но не теоретически, а в типичных образах. Типичное здесь также ориентировано на практические социальные цели, в сторону будущего и «мечты». Подобных примеров можно привести еще много. Но все они по существу являются продолжением или интерпретацией известной сталинской директивы, обращенной к писателям: «пишите правду». «Писать правду» отнюдь не означало пассивного отражения движения общества к определенным целям или навязывания целей извне (как это делали формалисты), это означало воспроизведение самих целей. Социальная практика не развивается спонтанно, а осуществляется в соответствии с планами, созревшими в уме «архитектора». Роль последнего отводилась партийному руководству, и главным образом Сталину.

Действительно, в 30-е годы к Сталину переходит роль создателя «прекрасного в самой жизни», то есть задача ее активного преобразования. Таким образом, политическому руководству придавался художественный, эстетический смысл. Как художник реальности, Сталин мог в соответствии с унифицированным планом, следуя логике, выработанной авангардом, потребовать от других творцов стандартизации стиля, подчинения индивидуальных усилий общему направлению. Требование «писать правду» имело смысл только тогда, когда сама жизнь становилась произведением искусства. Провозгласив формулу: «Бог мертв», авангард тем самым отвергал изображение мира как произведения божественного промысла. Позднейшие претензии художников-авангардистов на вакантное место всеобщего творца опоздали — место уже было занято политической властью. Сталин стал единственным художником, если так можно выразиться — Малевичем своего времени. Авангард же был ликвидирован как соперник в соответствии с жесткими законами борьбы (которой, кстати, не чуждались многие авангардисты, с удовольствием занимавшиеся административными интригами).

Социалистический реализм с его коллективистской идеей стремился к единому унифицированному стилю. Этот путь до этого проделал, например, супрематизм в лице аналитического искусства

^{*} Недошивин Г. Отношение искусства к действительности // Искусство. 1952. № 1–2. С. 80–90.

Филонова. Не следует забывать, что стилистическое разнообразие авангарда связано скорее с противостоянием и борьбой разных художественных группировок. В рамках же каждой «фракции» преобладала дисциплина и стремление к стандартизации, что делало, например, верных последователей Малевича практически неотличимыми друг от друга. Подобная стандартизация необратимо вытекала из идеологии авангарда, открыто презиравшего индивидуализм и отвергавшего уникальность творческой манеры и стиля. Акцент делался на «объективных законах композиции». Новый мир не мог быть построен на многостилевой основе, и культ творца отвергался теорией и практикой авангарда. Конечно, индивидуальные вариации были возможны и в рамках одной школы, но это объяснялось прежде всего расширением самой сферы изображения.

В сходной ситуации оказались студенты-художники сталинской эпохи. Все современные живописцы по существу считались «последователями Сталина» (по аналогии с последователями Малевича) и творили в «сталинском духе», допуская некоторые стилевые вариации в зависимости от своеобразия объекта. Это могло быть изображение энтузиазма колхозного крестьянства, фабричных рабочих, борьбы против империалистических поджигателей войны или отражение успехов социалистического строительства в одной из национальных республик. Во всех этих ситуациях стиль подвергался некоторым изменениям, в то время как общая тенденция заключалась именно в ликвидации различий. Многие художники, особенно в последний период сталинизма, подробно и с гордостью описывали, как они боролись с «нетипичным» изображением предмета, успешно избавляясь тем самым от всех признаков индивидуального стиля*. Тогда же широкое распространение получил «бригадный метод» производства картин, направленный на полное нивелирование индивидуальности художника. Итак, у советского художника сталинской эпохи было мало общего с традиционным реализмом: отражалась не сама действительность, а лишь представление о конечной цели ее пересоздания.

Разница между социалистическим реализмом и авангардом состояла не столько в самом понимании предназначения искусства, сколько в области конкретного осуществления поставленных целей. В то время как авангард (по крайней мере в период до Лефа) посвящал себя созиданию новой материальной действительности, социалистический реализм ставил перед собой задачу более возвышенную, чем формирование физиологии нового человека. Писатель, следуя известному сталинскому афоризму, являлся «инженером

* *Непринцев Ю.* Как я работал над картиной «Отдых после боя» // Искусство. 1952. № 7–8. С. 17–20.

человеческих душ». Эта формулировка одновременно и продолжение деятельности авангарда (писатель — инженер), и отход от нее, так как область применения искусства значительно расширилась, а ответственность увеличилась. Это смещение акцентов было подтверждено и сменой директив: лозунг первой пятилетки — «техника решает все» был заменен на позднейший, — «кадры решают все».

Проблема конструирования Нового Человека ставила перед художником задачи, которые резко отличались от принципов проектирования материальной реальности. В отсутствие того, что мы сегодня называем «искусством геной инженерии», художник был неизбежно привязан к неизменяемому человеческому облику. Отсюда возникла необходимость возврата к традиционной живописи, признание формальных ограничений. «Реалистичность» социалистического реализма соответствовала противопоставлению реальной политики утопическим проектам авангарда. Ведь задача воспитания Нового Человека оказалась значительно труднее, чем представлялось вначале.

Переход от авангарда к социалистическому реализму, таким образом, диктовался самой логикой развития идеи авангарда: созданием новой реальности, — а отнюдь не уступками вкусам массового потребителя, как это часто представляется. Без сомнения, авангард был чужд восприятию обычного зрителя. Так же очевидно, что возврат к традиционным формам живописи в период нэпа во многом был вызван потребностью того же массового зрителя. Но централизация советского искусства, начатая в 30-е годы, сделала авангард практически полностью независимым от вкусов потребителя (на подобной независимости, кстати, с самого начала настаивали теоретики Лефа). Но и искусство соцреализма не дает обычному зрителю возможности отождествления с объектом изображения, так как противостоит ему как всякое воспитательное учреждение. Об экономической зависимости также не может быть и речи. Ведь со временем Союз советских художников стал весьма могущественной финансовой организацией. Таким образом, искусство социалистического реализма также мало представляло интересы советского человека, как и искусство авангарда.

Как уже было сказано выше, при выполнении миссии создания Нового Человека соцреализм был ограничен возможностями фактуры. Ранее с тем же столкнулся Леф — не случайно в конце 20-х годов художники русского авангарда начали использовать человеческое лицо и фигуру в своих пропагандистских монтажах. Для искусства социалистического реализма главным предметом изображения стал человек (его лицо, поза, отражающие внутреннее духовное состояние). Это ограничение композиционных и экспрессивных

возможностей живописи было четко осознано современной критикой. Не случайно практически все разборы полотен сосредоточены на бесконечном анализе поз и выражений лиц. Методы и критерии подобного анализа вместе с числом необходимых примеров не могут быть исследованы в данной работе детально. Думается, достаточно отметить, что со временем и художники, и критики выработали четкий и довольно сложный код для обозначения внешнего вида, поведения и эмоциональных реакций типичного «честного советского человека» — код, охватывающий самые разные сферы его жизни. Этот высокоритуальный и семантизированный код позволял любому советскому человеку, воспитанному внутри сталинской культуры, с одного брошенного на картину взгляда судить об иерархических взаимоотношениях между изображенными фигурами, об их моральных характеристиках, об идеологических намерениях автора и т. д. Этот канон мучительно вырабатывался в течение длительного времени. В результате позы или выражения лиц могли определяться как «слабохарактерные», «декадентские», «буржуазные» или, наоборот, «энергичные» (причем энергичные именно в советском, а не западном или американском духе), то есть с подлинным пониманием перспектив исторического прогресса. Поза могла расцениваться как «вдохновенная», но не «возвеличенная», «спокойно смелая», но не «статичная» и т. п. Этот канон был сформирован с опорой и на классические модели.

Тем не менее сегодня социалистический реализм воспринимается как нечто бесцветное, однообразное по сравнению с классикой. Но сопоставляя, нельзя забывать, что у социалистического реализма не было возможности для длительного, последовательного и непрерывного развития в отличие от классического искусства. Если вспомнить, что весь процесс эволюции занял не более четверти столетия, то мы должны признать, что к концу сталинской эпохи социалистический реализм достиг большой степени внутреннего единства и кодификации.

На исходе сталинской эпохи искусство социалистического реализма стало стремительно продвигаться к выработке всеобъемлющего, монументального взгляда на пространство советских городов, а затем — всего Советского Союза. Были составлены планы Перестройки Москвы согласно единой художественной концепции. Живопись и скульптура настойчиво интегрировались в архитектуру. Строительство фабрик, ГЭС, станций метрополитена все больше походило на создание произведений искусства. Одновременно портреты Ленина и Сталина, а также других вождей, не говоря уже о «типичных» рабочих и колхозниках, становились совершенно безликими и лишенными психологизма. Основной канон, таким

образом, был настолько ритуализован, что стало закономерным создание новой художественной реальности, соединившей элементы прошлых эпох и культур.

Конечно, новый монументальный стиль внешне значительно отстоял от авангарда, хотя «концептуально» реализовал именно цели последнего: всеобщая эстетизация действительности, отказ от индивидуальной мольбертной живописи и скульптуры. Важность музеев при этом возрастала параллельно упадку творчества — выставка подарков Сталину разместилась в Пушкинском музее западноевропейского искусства в Москве.

Создававшийся монументальный стиль не может рассматриваться как простая реставрация классики. Этот процесс сопровождался масштабным переосмыслением наследия прошлого» Развернулась борьба с «недооценкой» старой русской Академии художеств и одновременно пропагандировалась «система Чистякова» (учителя многих русских передвижников)*. Кроме того, эти исторически противостоявшие друг другу силы теперь представлялись частями единой русской классической школы живописи. Происходила смена глубинных ориентиров. Раньше необходимость бережного отношения к наследию прошлого основывалась на узкоклассовом подходе: каждый класс создает прогрессивное искусство в период своего подъема и реакционное — в период упадка. Советское искусство, естественно, преемствовало традиции «прогрессивных» эпох: античности, Возрождения, русского реализма XIX века (авангард же считался выражением упадка и декаданса). Теперь эта теория, выведенная из первых деклараций партийного руководства**, расценивалась как «вульгарно-социологическая». Новый, более радикальный подход состоял в следующем: подлинно прогрессивное искусство прошлого выражало интересы не отдельного класса, а всего народа***.

Несмотря на очевидные реверансы в адрес прошлого, сталинское искусство не стало классическим, как, например, искусство эпохи Возрождения или французской революции. Более того, античность продолжала характеризоваться как время рабства, а героем советских книг того периода был Спартак. То же справедливо и по отношению к другим историческим отрезкам — все они расценивались лишь как подготовительные этапы советской эры, а следовательно, были лишены самоценного значения. И в этом соцреализм оста-

* Герасимов А. М. Задачи художественного образования // Академия художеств СССР: Первая и вторая сессии. М., 1949. С. 62.

** Богданов А. Искусство и пролетарий (1918) // Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934. NY, 1976. P. 177.

*** Штамбок А. О некоторых методологических вопросах искусствознания // Искусство. 1952. № 9–10. С. 42–46.

вался наследником авангарда. Как и авангард, социалистический реализм считал современную эпоху «концом истории», наивысшей точкой развития человеческого общества, будущее же виделось воплощением стремлений настоящего. Таким образом, любая стилизация была чужда соцреализму, и, несмотря на всю монументальность поз, Ленина изображали без всяких излишеств — в пиджаке и кепке, а Сталина — во френче и сапогах.

Эта телеологическая концепция истории неизбежно вела к всеобщей инструментализации художественных приемов. Порожденный в результате эклектизм был таковым лишь формально. Искусство предыдущих эпох не рассматривалось советской идеологией как нечто завершенное и целое. В соответствии с ленинской теорией двух культур в одной, каждый исторический период становился полем битвы между прогрессивными и реакционными силами, где прогрессивные силы подготавливали торжество социализма в СССР. Подобное толкование хода истории, естественно, вело к цитированию из прошлого всего прогрессивного и к отрицанию, обличению всего реакционного. Поэтому внешне представлявшееся полным эклектизмом на самом деле выражало собой единство — всего прогрессивного, народного, вечного. В искусстве социалистического реализма цитата и эклектизм носят идеологический и семантический характер, а вовсе не эстетический. Искушенный советский зритель всегда может расшифровать любую эклектическую композицию, скрепленную определенным идеологическим смыслом. Отсюда устоявшееся противопоставление социалистического реализма (как «возвращения в прошлое») и авангарда с его современным стилем становится неактуальным.

Итак, существенная разница между соцреализмом и авангардом состоит в перемещении центра тяжести от «работы над базисом» на «работу над надстройкой», от прежнего проектирования технической, материальной стороны действительности на создание Нового Человека. Если внешне социалистический реализм преодолел авангард (при этом авангард воспринимается неисторически поверхностно, как чисто эстетическое явление, — что противоречит самой его природе), то в глубине он продолжает, развивает и завершает программу авангарда. Соцреализм избавляется от редуционизма авангарда и традиционной созерцательной точки зрения на искусство, ассоциировавшейся с редуционизмом (в этом причина позднейшего успеха русского авангарда на «буржуазном» Западе), и инструментализирует как человека, так и всю массовую культуру прошлого с целью сотворения новой реальности как унифицированного произведения искусства. Практика соцреализма основывается не на своего рода изначальной художественной созерцательности,

как «Черный квадрат» Малевича, а на сумме идеологических требований, что позволяет свободно манипулировать любым визуальным материалом. Необходимо отметить, что это обстоятельство позволяет существовать соцреализму даже после смерти Сталина, хотя внешне он сильно изменился.

Соцреализм вслед авангарду провозгласил полное отрицание эстетики. Свобода от каких-либо конкретных эстетических программ (несмотря на внешнюю жесткость канонов) делает соцреализм способным мгновенно меняться в ответ на любое авторитетное политическое требование. Именно к подобной «мимикрии» стремилось и искусство авангарда. Социалистический реализм обычно определяется как искусство «социалистическое по содержанию и национальное по форме», что можно перефразировать: как «авангардистское по содержанию и эклектичное по форме». И если авангардистская чистота стиля еще хранит отголоски непреодоленного отношения к творчеству как неповторимому индивидуальному акту, то эклектизм — это адекватное выражение коллективистского подхода к искусству.

При этом коллективизм социалистического реализма не имеет ничего общего с демократией. В центре социалистического реализма стоит фигура вождя, одновременно являющегося творцом нового искусства (поскольку по его воле меняется жизнь, воплощенная в произведениях) и главным предметом его изображения. В свою очередь Сталин как личность лишен собственного индивидуального стиля, он предстает в разных ипостасях: как великий полководец, философ и теоретик, как провидец и любящий отец своего народа и т. д. и т. п. При этом многоликость Сталина, невозможная в нормальном человеке, представляется эклектичной. Но эклектизм этот опять-таки внешний. Сталин — это тоже образ в сталинском мифе, соединивший индивидуальное и коллективное; это сверхчеловек, соперничающий с божественным творением (цель устремлений многих художников-авангардистов).

Итак, если при поверхностном взгляде переход от оригинальной манеры авангарда к эклектизму соцреализма кажется шагом назад, то только потому, что вывод делается с позиций чистого эстетизма, основанного на единстве всего, что можно назвать «мировым музеем». Впрочем, соцреализм сам пытался стать «мировым музеем», вбирая в себя все достойно-прогрессивное и отвергая все упаднически-реакционное. Эклектизм и «историзм» соцреализма должны быть рассмотрены не как отказ от мятежного духа авангарда, а как его радикализация, то есть как попытка соединить «чистое» и утилитарное искусство, индивидуальное и коллективное, изображение жизни с ее переделкой. В центре социалистического

реализма находится фигура художника, воплотившего идеал Нового Человека — творца новой жизни. Еще раз повторим: преодоление конкретно-исторического эстетизма авангарда означало не поражение его планов и проектов, а их продолжение и завершение в той степени, в какой они настаивали на отказе от эстетического созерцательного подхода, от индивидуального стиля.