

Дмитрий Лавров

РУССКАЯ ЛАКОВАЯ МИНИАТЮРА XX ВЕКА И МЕТОД СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМАⁱ

Палех, Мстёра, Федоскино и Холуй — знаменитые центры русской лаковой миниатюры, чей экономический расцвет пришелся на годы советского периодаⁱⁱ. После революции 1917 года бывшие иконописцы Палеха, Мстёры и Холуя (по примеру подмосковного промысла Федоскина, в котором производство лаковой миниатюры восходит еще к началу XIX века и ведет историю от известной в свое время фабрики купца Петра Васильевича Лукутина) стали расписывать шкатулки из папье-маше, создав новые самобытные и очень яркие школы русского народного искусства. Ремесленники из народа, ставшие признанными художниками, получали огромную поддержку от советского общества и государства, выражавшуюся, в том числе, в организации выставочного движения, музейного строительства, прямых денежных субсидий, а также пропаганде достижений этого искусства в советской печати и на международной сцене. Одной из наиболее актуальных тем, поднимавшихся в прессе, было соотнесение этого нового, рождавшегося на глазах искусства, социалистическому реализму, провозглашенному наиболее передовым художественным методом советской эпохи.

Как источники, так и литература, посвященные русской лаковой миниатюре советского времени, переполнены заявлениями о приверженности этого искусства методу социалистического реализма. Такие декларации постоянно возникали в литературе о федоскинском промыслеⁱⁱⁱ, об искусстве мстёрской^{iv} и холуйской миниатюры^v, достигнув особенной частоты в советских публикациях и источниках о Палехе. Так, в приветственной телеграмме И. В. Сталину, написанной по случаю десятилетнего юбилея палехского лакового промысла, особо выделена следующая фраза: «Художники Палеха заверяют тебя, товарищ Сталин, что мы овладеем методом социалистического реализма»^{vi}. Через 20 лет, во время празднования

следующего палехского юбилея, заместитель директора Государственного музея палехского искусства В. Т. Котов в отчетной статье, помещенной в местной газете, отмечает, что «советское палехское искусство... развивается под знаменем социалистического реализма»^{vii}, дав понять, что свое обещание художники Палеха выполнили. В то же время искусствовед Л. К. Розова, старший научный сотрудник НИИ художественной промышленности, в одной из своих статей по случаю прошедшей в 1948 году выставки художественных ремесел (на которой был представлен Палех, Мстёра, Холуй и Федоскино), пишет: «Народное декоративное искусство, как и все советское искусство, твердо вступило на путь социалистического реализма»^{viii}. Н. Д. Соболевский, составитель каталога выставки 1955 года, посвященной 30-летию промысла палехской лаковой миниатюры, повторяет ту же мысль: «Творчество палешан, — указывает он, — в истекшем тридцатилетии... являло собой одну из самых замечательных разновидностей социалистического реализма»^{ix}. На сорокалетие палехского искусства, в 1964 году, в еще одной приветственной телеграмме (на этот раз написанной исполкомом местного районного Совета и адресованной самим палешанам) жирным шрифтом набрано, что они, «строго следуя принципам социалистического реализма, способствуют коммунистическому воспитанию трудящихся»^x. Наконец, в 1984 году, на 60-летие промысла палехской миниатюры, тот же исполком вновь составляет юбилейный адрес, в котором указано, что «палехское искусство на всем протяжении своей истории твердо стоит на позициях социалистического реализма»^{xi}. Даже стенная газета, выпускавшаяся палехскими художниками, имела соответствующее эпохе название «За социалистический реализм»^{xii}. Что же это такое — метод соцреализма применительно к советской лаковой миниатюре?

Реализм, как и природа самого искусства, в интерпретации советского искусствоведения, — это «отражение действительности в художественных образах»^{xiii}. — Действительно, художники-миниатюристы Палеха, Мстёры, Холуя и Федоскина при решении ими «советской» темы занимались именно

тем, что «отражали современную действительность»^{xiv}. Вопрос, однако, заключается и в способе этого отражения.

«Искусство социалистического реализма откровенно тенденциозно»^{xv} (фраза из хрестоматийного учебника по истории советского искусства). — В самом деле, достаточно взглянуть на практически любой из памятников советской лаковой миниатюры 1930-х — 1950-х годов, чтобы рассмотреть в них вполне определенную тенденциозность.

«Важнейшей предпосылкой для развития социалистического реализма в творчестве народных мастеров... является борьба за советскую тематику». — Пишет Л. К. Розова^{xvi}. Да, и эта предпосылка в лаковых промыслах была особенно значимой именно при изображении ими агитационных образов, «советской» тематике и посвященных.

«В советском искусстве в центре внимания стоит положительный герой» (из программной статьи «К новым достижениям советского искусства», помещенной в журнале «Искусство» в 1947 году^{xvii}). Действительно, все образы людей в советской лаковой миниатюре (как и в станковой картине, и в плакате) довольно четко делятся на положительных и отрицательных персонажей. Образы положительных персонажей в советской лаковой миниатюре — политических вождей и революционеров, космонавтов и воинов, рабочих и колхозников — лишены пороков, умственных и физических недостатков либо внутренних сомнений, определенно зная, что хорошо и что плохо. Образы отрицательных персонажей — капиталистов-эксплуататоров, белогвардейцев, кулаков и бракоделов не имеют каких-либо достоинств, полны самых разнообразных недостатков и вообще скорее являются частью небытия, чем самостоятельным, имеющим значимость бытием: не случайно на шкатулке палехского художника А. В. Ковалева «Молодогвардейцы» 1954 года один из советских критиков увидел вместо реальных, имеющих самостоятельное бытие гитлеровских солдат лишь «бестелесных, злых духов, вышедших из преисподней»^{xviii}.

Социалистический реализм — значит «изображать должное как действительное», как писал в своем знаменитом эссе А. Д. Синявский^{xxix}. Позднее, устроители выставки «Агитация за счастье», прошедшей в Касселе в 1994 году, назвали этой принцип соцреализма «вытеснением действительности»^{xxx}. Социалистический реализм романтичен, в нем снимается «извечное» противостояние реализма и романтизма (о чем много писал А. М. Горький, говорил А. А. Жданов и к чему мы еще вернемся)^{xxxi}. Слова о «слиянии» романтизма с реализмом стали общераспространенной цитатой в искусствоведческой литературе о советских лаковых промыслах, приведем, например, такое высказывание искусствоведа М. П. Сокольниковца: «Сохранив очарование исконных основ древней русской живописи, они [палешане] сумели достичь в своем искусстве глубокого и своеобразного романтизма в пределах реалистического осмысления ими декоративной формы»^{xxxi}. —

Однако все это качества — тенденциозность, романтизация, рукотворность, интерес к положительному герою, оторванность от действительности, слияние романтизма и реализма — лишь определенные, хотя и вполне значимые, грани изучаемого явления. Тот факт, что мы находим в образах советской лаковой миниатюры все эти важные смыслы, категории и изобразительные формы, еще не вполне объясняет нам, зачем они были в ней необходимы. Как же их объяснить?

Для этого обратимся к тем произведениям советской лаковой миниатюры, которые, вероятно, были наиболее близки своим создателям — произведениям, выполненным на тему социалистического сельского хозяйства. Подобные работы посвящены демонстрации достижений советского села, все они пронизаны пафосом плодородия и жизненной плодovitости, во всех прослеживается тенденциозность, активность, рукотворность, утверждение человека «нового типа». Однако, если сравнить такие миниатюры не только друг с другом, но и с произведениями станковой живописи той же поры, окажется, что миниатюристы в этом показе советских

достижений идут дальше любых станковистов: в работах бывших палехских, Мстёрских и холуйских иконописцев присутствует что-то, что не смотрелось бы естественно и привычно в станковых произведениях, а на лаковых миниатюрах выглядит органичным. Такова, например, огромная, физически невозможная высота пшеничных колосьев, которые, однако, выглядят правдоподобно, при том, что подобные колосья были бы неправдоподобны для станковой картины или, например, художественного романа соцреализма (миниатюра палешанина П. Ф. Чалунина «Хозяева земли» 1950 года, рис. 1). Другой пример — миниатюра палехского мастера С. П. Бахирева «Колхозный праздник урожая» 1938 года (Рис. 2), в которой двухметровые сжатые колосья соседствуют с столь же невероятно огромными плодами и овощами, как бы наглядно утверждающими идеологически рекомендованную виртуальность.

Социалистический реализм громогласно провозглашает отказ от украшательства^{xxiii}, вместо нее отдавая явное предпочтение избирательности — правдивому показу хорошего (если речь идет о советских идеологических ценностях) или плохого (если речь идет об иных ценностях). Когда режиссеру И. А. Пырьеву потребовалась натура для фильма «Кубанские казаки», он, как известно, ничего не приукрашивал, он просто выбрал для своих съемок колхоз-миллионер на Кубани (а не, например, довольно депрессивные колхозы в Палехе или Мстёре). «Социалистическое искусство должно быть каким-то особенным — самым мощным и привлекательным, — писал в 1950-е годы палехский миниатюрист И. П. Вакуров. — Вот пахарь Бодров. Он пахал на четырех лошадях и говорит — легко. В нем ожил Микула Селянинович и стал новым человеком — богатырем родины социализма... Таких и надо рисовать художникам»^{xxiv}. Это также не украшательство, а избирательность: воплотить на лаковой поверхности образ вполне реального, но в то же время идеального колхозника Бодрова, пахущего на четырех лошадях, и более никого не нужно.

Но категория «правдивости» в лаковой миниатюре соцреализма — это не то же, что «правдивость» для советского фильма или станковой картины.

Художественные образы Палеха, Мстёры и Холуя изначально мыслятся зрителем отвлеченно, они вообще не имеют прямой, непосредственно сознаваемой связи с реальным миром. Это — царство эпоса, а не суровой реальности, но и соцреализм склонен к эпосу. Еще в ранние 1930-е годы, в начале того пути, который было суждено пройти советским лаковым промыслам, искусствовед А. В. Бакушинский, разбиравший палехскую и Мстёрскую миниатюру, заметил, что их темы «обычно раскрываются путем объединения элементов действительности с элементами вымысла»^{xxv}. Уже тогда в произведениях лаковой миниатюры сконструированные, никогда и никем не виданные кораллоподобные горки органично, не вызывая внутреннего отторжения зрителя, сочетались со стволами русских сосен, диковинные сказочные палаты — с настоящими крестьянскими избами, обыденная крестьянская пахота — с образом штурмующего Солнце советского самолета. Эпическое всемогущество помещаемых в пространство лаковой миниатюры образов — прежде всего положительного героя и созданного им идеального мира — поначалу нашли свое зримое воплощение в иконописных формах, наделяющих эти образы даже божественными чертами. В 1930-е годы в печати неоднократно появлялись насмешки в адрес таких работ. Авторы подобных претензий зачастую не учитывали, что бывшие иконописцы Палеха и Мстёры уравниванием святого Георгия и красноармейца не опошляли советские образы, но наделяли их эпическим, божественным всемогуществом. «Мастерство их села осталось в их пальцах и в их глазах. Глаза их и руки были развязаны. И Иван Иванович Голиков [палехский художник. — Д. Л.] вместо Георгия-Победоносца, жалящего дракона с белого коня, написал Семена Михайловича Буденного на красном коне, в буденовском шлеме, жалящего гидру контрреволюции. Мастерство и традиции Андрея Рублева остались, и Семен Михайлович Буденный стал свят. Возникло искусство»^{xxvi}. Это же эпическое качество всемогущества неявно требовалось и от создателей искусства социалистического реализма. Так, самая первая характеристика, данная А. М. Горький делегатам на Первом

съезде советских писателей 1934 года (как известно, и определившим во многом принципы соцреализма), явно возвышала всех присутствовавших над толпой, подчеркивая необыкновенность, избранность первых: «Мы выступаем как судьи мира»^{xxvii}. —

Архаические, иконописные, базирующиеся на божественном «присутствии», формы в 1930-е годы ушли, освободив место станковизму. С. М. Буденный, получив саблю с пистолетом вместо копья, перестал быть похожим на Георгия-Победоносца. В 1940-е и 1960-е годы архаические, иконописные формы возвращались, но эпический характер показываемых лаковой миниатюрой образов сохранялся все это время. Ибо даже в конце 1930-х годов, во время господства станковизма, при описании образа М. И. Калинина в работе мстёрского художника В. Н. Овчинникова «Праздник урожая» (Рис. 3) у писателя Д. Н. Семеновского — могли появиться такие примечательные строки: «Он (М. И. Калинин. — *Д. Л.*) идет среди светлых вод, среди стад на лугах, машин на полях, как шел бы сотворенный народной поэзией Велес, сказочный хранитель скота, пчел и посевов. Идет он по возделанной земле — и все кругом дышит избытком, плодородием»^{xxviii}. Как видим, в эпоху декларативного отказа от иконописного прошлого, при характеристике эпичности, всемогущества образа, в такого рода лаковых произведениях приходится прибегать уже к дохристианскому язычеству. Это особая реальность, в которой показ достижений советского строя дополняется демонстрацией неправдоподобных, неувиденных и принципиально не могущих быть увиденными символов этих самых достижений, в том числе — и будущих.

«Реальную красоту нашей действительности»^{xxix} предписывалось всеми способами изображать в станковых картинах, художественных фильмах, романах, и, в том числе, в советской лаковой миниатюре. С «революционной романтикой»^{xxx} же — еще одним значимым элементом соцреалистического метода — дело обстоит еще интереснее. Именно об этой романтике говорил А. А. Жданов в своей вступительной речи на Первом съезде советских

писателей 1934 года, давая каноническое определение метода соцреализма в советском искусстве. Советский писатель, указывал секретарь ЦК и глава Ленинградского обкома партии, должен изображать не «просто объективную реальность, а изобразить действительность в ее революционном развитии»^{xxxii}. Требование мистического провиденциализма явно прослеживается у А. А. Жданова и далее. «Советская литература, — говорит партийный идеолог, — должна уметь заглянуть в наше завтра. Это не будет утопией, ибо наше завтра подготовлено планомерной сознательной работой уже сегодня»^{xxxiii}.

Данное иррациональное заявление стало программным для всех, кто позднее писал о соцреализме, в том числе и соцреализме в художественных промыслах. «Народные мастера и художники прикладного искусства, — указывает Л. К. Розова, — не рассказывают о небывалом, а воспроизводят... реальную красоту нашей действительности в ее революционном развитии»^{xxxiiii}. Таким образом, Л. К. Розова, вслед за А. А. Ждановым, призывает художников, отталкиваясь от окружающей реальности, показывать нечто еще более прекрасное, ведь, как пишет далее Л. К. Розова, «требование социалистического реализма — смотреть на настоящее с высоты будущего — приводит народных мастеров и художников к выводу о необходимости художественного подчеркивания того, что еще не развилось в реальной действительности, но уже зародилось в ней и что, несомненно, с исторической неизбежностью разовьется завтра»^{xxxv}.

Миниатюра палехского мастера С. П. Бахирева «Колхозный праздник урожая» 1938 г. (Рис. 2), в самом деле, показывает нам не только реальную действительность, но и идеологически желанное «революционное развитие». Здесь огромные колосья и овощи наглядно утверждают идеологически рекомендованное виртуальное будущее, и, конечно, не случайно эти гипертрофированные знаки сельскохозяйственной плодovitости располагаются в наиболее сакральном месте, а именно — под сталинским лозунгом «Жить стало лучше, жить стало веселей». В шкатулке же холуйского художника П. И. Ивакина «Сказ о Чапаеве» (Рис. 4) эпический размах

представленного героя в принципе невозможно воплотить в станковой живописи. Сам выбранный П. И. Ивакиным «Сказ» (повествующий о том, что герой Гражданской войны В. И. Чапаев не утонул и с началом Великой Отечественной войны начал громить немецких захватчиков) вполне эпичен в смысле бессмертия, всемогущества наделенного сакральным значением героя. Но в высшей степени примечательно то, как именно это всемогущество передано миниатюристом. Наделенный бессмертием Чапаев несется на своем коне к немецким полчищам, при этом шашкой рубя крылья самолетам, а чапаевский конь своим копытом сшибает, как мухомор, башню ближайшего неприятельского танка. Эпос окончательно побеждает правдоподобие, эпический размах царит здесь нераздельно. Разумеется, в станковых картинах и фильмах социалистического реализма подобный переход от «объективной реальности» к идеологически рекомендуемому эпосу был бы невозможен, сама иррациональность ждановского послания завела бы станковую живопись и кинопроизводство в тупик.

Отметим, что о разных действительностях применительно к соцреализму говорил и А. М. Горький (бывший почетным членом палехской артели)^{xxxv} на втором пленуме Правления Союза советских писателей в 1935 году (через год после первого съезда), однако акценты он ставит по-иному. Первые две действительности, по Горькому, — это, соответственно, «проклятое прошлое» и «светлое настоящее», третья — «действительность будущего»^{xxxvi}. Но характерно, что, как и А. А. Жданов, А. М. Горький выше всего ставит именно показ будущего («третью действительность»), ведь оно не что иное, как итог развития «светлого настоящего»: «Мы должны уже сейчас эту третью действительность как-то включать в наш обиход, должны изображать ее. Без нее мы не поймем, что такое метод социалистического реализма»^{xxxvii}. Советская лаковая миниатюра в принципе знала и изображение дореволюционного прошлого, однако количественно такие работы не были преобладающими, да и сама эта тема использовалась скорее для иерархического подчеркивания значимости уже построенного мира: чем

лучше жить в нем теперь, тем было хуже жить без него в прошлом. Другое дело — писатель А. М. Горький, который после 1917 года больше писал именно о дореволюционном времени. Речь идет, таким образом, не о разных взглядах на одну художественную систему, а скорее о личных творческих предпочтениях внутри нее. —

Почему же идеологически рекомендуемое «революционное развитие» оказалось столь органично искусству советской лаковой миниатюры? Ответ следует искать в эпичности этого искусства, нашедшим свое выражение в зримом отсутствии сопротивления среды, той легкости, с которой все получается. Фактически все трудности в изобразительном поле миниатюры оказываются преодоленными уже до начала их преодоления, и нет нужды много говорить о том, насколько подобное эпическое мышление было созвучным советской эпохе. Отношение к действительности, пишет исследователь Палеха М. А. Некрасова, у палешан было особым: «все разрозненное, повседневное преображалось в их произведениях в эпическое»^{xxxviii}, культура же 1930-х — 1950-х годов, как известно, сознательно утверждала свою близость эпосу^{xxxix}. В конечном счете, все смысловое содержание подобных образов в советской лаковой миниатюре Палеха, Мстёры и Холуя можно свести к следующей характеристике эпоса, данной Аристотелем в его «Поэтике»: «Невозможное, являющееся вероятным, имеет преимущество перед возможным, которое неправдоподобно»^{xl}, - этот специфический прием известен как «адинатон», т.е. создание иллюзорной вероятности существования того, что отсутствует. Взята эта речевая фигура из XXIV главы «Поэтики», где Аристотель рассуждает об отличии эпоса от трагедии и в итоге приходит к выводу, что таковым отличием является именно присущая эпосу алогичность: «В эпосе, как и в трагедии, должно изображать удивительное... В эпосе больше [чем в трагедии] допускается нелогичное, вследствие чего главным образом возникает удивительное... В эпосе нелогичное незаметно, а удивительное приятно»^{xli}.

Таким образом, вечная природа любого эпоса такова, что в нем нелогичное и невозможное имеет свойство правдоподобия, и - вследствие этого - в его рамках получает право на жизнь. Зрителю не бросаются в глаза невероятные размеры сельских плодов; зритель верит неисчислимости показанных миниатюристом советских полчищ; зритель согласен с кромсающим шашкой вражеские самолеты Чапаевым, — просто потому, что подобная реальность, будучи рекомендованной как высшая стадия соцреализма, находилась в полном соответствии с эпической структурой советской лаковой миниатюры. Не случайно А. Д. Синявский в своем эссе «Что такое социалистический реализм» писал: «Успехом теперь пользуются писатели [но это же можно говорить и о художниках, ведь в советской культуре «нет областей более близких, чем советская литература и советское изобразительное искусство»^{xlii} — Д. Л.], способные по возможности правдоподобно представить наши достижения... Тот, кто сбивается в сторону излишнего правдоподобия, терпит фиаско»^{xliii}. В лаковой миниатюре с ее чрезвычайно условным изобразительным языком и эпическим строем художественных образов сказочные достижения существуют в области «не излишнего» правдоподобия. В ориентированной же на «излишнюю» правдоподобность станковой живописи сказочные достижения лаковой миниатюры выглядели бы, по меньшей мере, нелепо.

Необходимо подчеркнуть, что, вообще говоря, эпические образы присутствовали и в таких советских лаковых миниатюрах, которые были лишены агитационной тематики. Мы и не утверждаем, что эпос — черта, «принесенная» социалистическим реализмом в лаковую миниатюру; мы полностью согласны с М. А. Некрасовой об эпической природе любой палехской миниатюры. Огромные колосья присутствуют и в других произведениях палехской миниатюры, а эпичность при решении былинной или пушкинской темы, могла быть воплощена, например, в показе битве Руслана с Рогдаем в росписи баула палехского художника А. В. Борунова 1970 года (Рис. 5). Действительно, в росписи баула Руслан, схвативший Рогдая и

поднявший своего врага в воздух, своим всемогуществом мало чем отличается от ломающего фашистский самолет Чапаева в шкатулке П. И. Ивакина. Но дело как раз и заключается в том, что лаковая миниатюра в силу своей склонности к эпосу склонна изображать именно такие, эпического характера, тексты: сказки и поэмы А. С. Пушкина, «Буревестник» А. М. Горького или идеологический «Сказ о Чапаеве». Эпические, вселенского размаха образы, коренясь в самой сущности, природе лаковой миниатюры, вполне органичны ей и поэтому никак не обманывают своего зрителя (ср. прием «адинатона»), хотя именно обман на самом деле и происходит.

Поэтому идеал, фактически провозглашенный социалистическим реализмом, в наибольшей степени подходил именно лаковой миниатюре бывших иконописных промыслов. Поскольку и соцреализм, и лаковая миниатюра Палеха, Мстёры и Холуя были в конечном счете ориентированы на эпос (в отличие от ориентированной на «живоподобие», иллюзорность станковой картины), можно утверждать, что свойственная советской лаковой миниатюре квазиэпичность приводит к тому, что для ее образов выразительность становится важнее изобразительности, а Правда — важнее Природы (ср. вполне мистическое отношение соцреализма к понятию Правды: для этого метода она, конечно, важнее Природы^{xliv}). Символизация объектов в пространстве лаковой миниатюры приводит к тому, что какая-то сторона внешней схожести со своим оригиналом у помещаемой на объекте копии пропадает, но при этом остальные стороны этой схожести остаются. Колосья на таких работах непохожи на настоящие лишь по своей высоте, в остальном же они сохраняют схожесть с данными Природой. Центр показываемого городского пространства в лаковой миниатюре может сводиться к Москве, Московскому Кремлю, или вообще одному-единственному сооружению (зданию Московского государственного университета, комплексу Выставки достижений народного хозяйства или Спасской башне Московского Кремля), все это эпичностью лаковой миниатюры допускается; все это, хотя и невозможно, но в этом изобразительном пространстве вероятно. Необходимое

равновесие между выразительностью и изобразительностью, Правдой и Природой, таким образом, в изобразительном поле советской лаковой миниатюры чаще всего оказывается соблюденным: Правда и для метода соцреализма, и для лаковых промыслов — это высшая, «небесная» Правда, ради правильного постижения которой можно в известном смысле поступиться и Природой.

Все это, конечно, в сильной мере напоминает и иконописное мышление, трактующее реализм как воплощение истинной Правды. Приведем следующие слова П. А. Флоренского, написанные им о церковном искусстве: «Церковь ... вовсе не ищет защиты старых форм, как таковых, и не противопоставляет их новым, как таковым. Церковное понимание искусства и было и есть и будет одно — реализм. Это значит: Церковь, «столп и утверждение Истины», требует только одного — истины. В старых ли или новых формах истина, Церковь о том не спрашивает, но всегда требует удостоверения, истинно ли нечто»^{xlv}. Как видим, и для церковной традиции, и для метода социалистического реализма, и для советской лаковой миниатюры (которая создавалась культурой, в которой было смешано и первое, и второе), понятие Истины было важнейшим.

И, наконец, еще одна черта советской лаковой миниатюры, общая с иконописной традицией и одновременно с требованиями социалистического реализма. Это его необыкновенная, малообъяснимая с иных точек зрения, текстологичность, приверженность Слову. Внимание к Слову прослеживается и в том, как часто произведения советской миниатюры назывались в честь идеологически значимых нарративов. В этом смысле показательны примеры с теми работами, чьи названия даны как бы «свыше», будь это какое-либо сталинское заявление («СССР стоит отдельно, как утес»), актуальный лозунг («Готовы к труду и обороне!») или строка из государственного гимна («Сквозь грозы сияло нам солнце свободы»). В этом идеологическом пространстве Слово слишком значимо, чтобы его могли использовать сами художники: они не дают самостоятельно названий свои произведениям, а используют уже

существующие сакральные тексты. Показательно и то, как часто лаковые миниатюристы помещают в свои произведения идеологически значимые нарративы: можно сказать, что для воздействия, создаваемого этими произведениями, Слово означает не меньше, чем собственно их изобразительные формы (Рис. 2). Слово, оформленное в виде политически значимого текста, размещается в наиболее сакральных участках композиций: на знаменах, транспарантах, возле портретов вождей, на борту дирижаблей и самолетов.

В этом отношении интересно и то увлечение, с которым палехские, Мстёрские и холуйские художники создавали свои многочисленные миниатюры на мотивы идеологически значимых квазифольклорных песен, во множестве создававшихся в 1930-е — 1960-е годы. Несмотря на то, что в таких произведениях агитационное содержание совмещено с лирическим (т.е. первое в миниатюре не главенствует), однако едва ли при знакомстве с такими популярными в творчестве лаковых миниатюристов текстами, как «На солнечной поляночке» А. И. Фатьянова, «В бой за Родину» Л. И. Ошанина или «Ой, туманы мои, растуманы» М.В. Исаковского у кого-то возникнут сомнения в их прямом, выраженном словами агитационном содержании:

В бой за Родину! В бой за Сталина!

За него сумеем постоять.

Кони сытые бьют копытами.

По руке нам шашки рукоять^{xlvi}.

Это, в частности, заставляет вспомнить подробные рассуждения К. А. Богданова об ориентации вообще всей советской публичной культуры на агитационное Слово^{xlvii}. Миниатюристы, тем более те из них, которые занимались агитационной темой, разумеется, не могли быть в стороне от подобной ориентации. Один из дополнительных примеров тому — палехская пушкиниана, воплотившая особое отношение миниатюристов данного

промысла к «главному» (в мифологическом смысле) литератору эпохи — А. С. Пушкину. Так, в 1949 году молодой палехский художник А. В. Ковалев писал о своей миниатюре «Певец свободы (созданной по пушкинскому стихотворению «Памятник»): «В багрово-красноватых облаках с рвущейся молнией я показываю нарастание революционного порыва русского народа»^{xlviii}. Также примечательной представляется связь советской лаковой миниатюры со Словом в тех случаях, когда идеологически значимый текст помещен не в живописном поле миниатюры, а отдельно от него: такое «самодостаточное» Слово приобретает для зрителя еще большую значимость. Подобная самостоятельность агитационного Слова не только содержит обоснование его главенства, первичности по отношению к собственно миниатюрной живописи, но и заставляет вспомнить высказывание П. А. Флоренского о том, что «существо иконы будет, если на кусочке бумаги написать имя святого»^{xlix}. Очевидно, такое отношение к Слову схоже для обеих культур: для того, чтобы изображение стало священным, достаточно написать отдельно запечатленное в Слове его название, лишь бы оно одно было священным.

ⁱЛавров Д. Е. Агитационная лаковая миниатюра Палеха и метод социалистического реализма // Сборник, издаваемый студентами Исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. № 1 / сост. и отв. ред. А. Д. Даудов. СПб: КультИнформПресс, 2013. С. 102–106. Для настоящего издания текст был переработан и дополнен. Лавров Дмитрий Евгеньевич, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музеологии Санкт-Петербургского государственного университета.

ⁱⁱ Ныне посёлки городского типа: Палех и Холуй — в Ивановской обл., Мстёра — во Владимирской области, Федоскино — в Московской области.

-
- iii Федоскино: Альбом. /Авт. вступ. ст. и сост. Н. Я. Малахов. М.: Изобразительное искусство, 1984. С. 12.
- iv *Розова Л. К.* Евгений Васильевич Юрин. Мастер в народном промысле мстёрской художественной миниатюры. Л.: Художник РСФСР, 1982. С. 43.
- v Искусство холуйской миниатюрной живописи. Альбом / Сост. и авт. вступит. ст. Л. К. Розова. Л.: Художник РСФСР, 1975. С. 30.
- vi Прославим эпоху социализма. Телеграмма ЦК ВКП(б) — тов. Сталину // Рабочий край. 1935. 15 марта.
- vii *Котов В. Т.* За дальнейшие успехи в развитии палехского промысла // Трибуна Палеха. 1954. 19 декабря.
- viii *Розова Л. К.* Современная советская тематика в творчестве народных мастеров и художников // Художественные промыслы РСФСР. М.: Всесоюзное кооперативное изд-во, 1950. С. 10.
- ix Каталог выставки. Мин-во культуры РСФСР. Оргкомитет Союза сов-х художников СССР. Палехский союз сов-х художников / Сост. и авт. вступ. ст. Н. Д. Соболевский. М., 1955. С. 7.
- x Сорокалетие советского палехского искусства. Приветственная телеграмма Исполкома Палехского районного Совета // Призыв. 1964. 3 декабря.
- xi К новым успехам! Коллективу Палехских ордена «Знак Почета» художественно-производственных мастерских. Телеграмма // Призыв. 1984. 25 декабря.
- xii *Мячин В.* О времени и о себе // Рабочий край. 1974. 13 декабря.
- xiii *Ванслов В. В.* Что такое социалистический реализм. Литературно-критические работы разных лет. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 7.
- xiv *Вьюгин К.* Сельская тема в творчестве палешан // Призыв. 1972. 25 апреля.
- xv История советского искусства. НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР: в 2 т. / Под ред. Б. В. Веймарна. М.: Искусство, 1965. Т. 1. С. 9.
- xvi *Розова Л. К.* Современная советская тематика в творчестве народных мастеров и художников... С. 10.
- xvii К новым достижениям советского искусства // Искусство. 1947. №3–4. С. 5.
- xviii *Лешуков Т.* Мы — ивановские // Нева. 1959. №12. С. 201.
- xix *Синявский А. Д.* Что такое социалистический реализм. Литературный процесс в России. Литературно-критические работы разных лет. М.: РГТУ, 2003. С. 165.
- xx Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи. /Под ред. Х. Гасснер. Дюссельдорф-Бремен: Интерартекст: Эдицион Теммен, 1994. С. 8.

-
- ^{xxi} Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчёт. М.: Госполитиздат, 1934. С. 4-5.
- ^{xxii} *Сокольников М. П.* Наш Палех // Искусство. 1966. №2. С. 32.
- ^{xxiii} *Синяевский А. Д.* Что такое социалистический реализм... С. 166.
- ^{xxiv} Палех. Записки палехских художников: сборник статей. Иваново: Ивановское книжное издательство, 1954. С. 34–35.
- ^{xxv} *Бакушинский А. В.* Русские художественные лаки // Искусство. 1933. №6. С. 25.
- ^{xxvi} *Пильняк Б. А.* Рождение прекрасного // Рабочий край. 1935. 12 марта.
- ^{xxvii} Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчёт. М.: Госполитиздат, 1934. С. 1.
- ^{xxviii} *Семёновский Д. Н.* Мстёра. М.: Советский писатель, 1937. С. 10.
- ^{xxix} *Розова Л. К.* Современная советская тематика в творчестве народных мастеров и художников // Художественные промыслы РСФСР. М.: Всесоюзное кооперативное изд-во, 1950. С. 16.
- ^{xxx} Там же. С. 17.
- ^{xxxi} Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчёт. М.: Госполитиздат, 1934. С. 4.
- ^{xxxii} Там же. С. 5.
- ^{xxxiii} *Розова Л. К.* Современная советская тематика в творчестве народных мастеров и художников // Художественные промыслы РСФСР. М.: Всесоюзное кооперативное изд-во, 1950. С. 16.
- ^{xxxiv} Там же. С. 17.
- ^{xxxv} *Семеновский Д. Н.* Художники Палеха — о себе // Ивановский альманах. 1955. №19. С. 263.
- ^{xxxvi} *Горький М. А.* Наша литература — влиятельнейшая литература в мире. Речь на втором пленуме Правления Союза советских писателей 7 марта 1935 г. // Горький М. А. Собр. соч. в 30 тт. М.: 1953. Т. 27. С. 419.
- ^{xxxvii} Там же.
- ^{xxxviii} *Некрасова М. А.* Палехская миниатюра. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 273.
- ^{xxxix} О стремлении советской культуры к эпосу существует множество научных изданий, одно из поздних и лучших — уже упоминавшаяся монография: *Богданов К. А.* Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 127-140, 153-166 (Главы «Об эпосе и эпопее» и «Снова об эпосе»).
- ^{xl} Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: 1998. С. 1105.
- ^{xli} Там же. С. 1104.

-
- ^{xlii} Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчёт. М.: Госполитиздат, 1934. С. 545.
- ^{xliii} *Синявский А. Д.* Что такое социалистический реализм. Литературный процесс в России. Литературно-критические работы разных лет. М.: РГГУ, 2003. С. 174.
- ^{xliv} Например, «Правду в искусстве социалистического реализма никак нельзя отождествлять с внешним правдоподобием, с верной передачей одного лишь чувственно воспринимаемого облика вещей» (*Ванслов В. В.* Что такое социалистический реализм. Литературно-критические работы разных лет. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 22).
- ^{xlv} *Флоренский П. А.* Иконостас. / Вступ. ст. игумена Андроника (Трубачева). М.: Мир книги, 2007. С. 93.
- ^{xlvi} Русские песни. / Сост. П. Вячеславов. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1951. С. 40.
- ^{xlvii} *Богданов К. А.* Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры... С. 21–29.
- ^{xlviii} *Ковалев А. В.* Его стихи я читал в окопах // Рабочий край. — 1949. — 5 июня.
- ^{xlix} *Флоренский П. А.* Иконостас. / Вступ. ст. игумена Андроника (Трубачева). М.: Мир книги, 2007. С. 441.