

Ключевые слова: отечественное искусство, социалистический реализм, художественное сознание, 1930-е годы, миростроение, утопия.

Воскресенская Виктория Владимировна
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания, Москва
viktoriavv@mail.ru

Keywords: national art, socialist realism, artistic consciousness, 1930th years, universe creation, utopia.

Voskresenskaya Victoria V.
PhD of Art, senior researcher, The
State Institute for Art Studies
viktoriavv@mail.ru

ВОСКРЕСЕНСКАЯ В. В.

Искусство как средство миростроения: социалистический реализм (1930-е годы)

Революционная идея строительства нового мира, нового человека, нового искусства модифицировалась в ходе грандиозного эксперимента по социоэстетической реорганизации действительности в СССР 1930-х гг. в рамках декларируемого нового метода — социалистического реализма. Различные ракурсы этой проблематики прослеживаются в экспозиции разнообразных аспектов культурной политики, художественного сознания и искусства (преимущественно живописи) данного периода.

VOSKRESENSKAYA VICTORIA V.

Art as the Method of the Universe Creation:

Socialist Realism (1930th years)

Revolutionary idea of new world, new man, new art' construction was modified in the course of grandiose experiment in social and aesthetic reorganization of the reality in the USSR of the 1930th years within the frames of the declared new method—socialist realism. Different perspectives of these problematics are traced in exposition of various aspects of cultural politics, artistic consciousness and art (mainly, painting) of that period.

Одна из смыслообразующих тенденций проблемного поля культуры прошлого столетия, традиция «искусство как строительство жизни» фокусирует комплекс проблем, мотивов и смыслов в истории отечественной культуры: идеи просветительства и мессианства, постулирование основополагающей роли художественного творчества в установлении идеального миропорядка, понимание особого места художника в художественном самосознании культуры.

Идея миростроения актуализировалась в концепциях русских религиозных философов рубежа XIX–XX веков, декларациях и художественных системах символистов и мастеров авангарда. Яркие попытки реализации этой идеи предпринимались в пореволюционную эпоху, выразившись в устремленности к планетарным преобразованиям, грандиозным проектам переустройства социума, человека, искусства; преломлению революционного «космизма» в мотиве идеально-утопического «жизнестроения» и модификациям утопической футурунаправленности в 1910–1920-е годы. Собственно, понятие «миростроение» как умозрительная концепция построения мира, включая человека, общество, искусство, универсум, присутствовало в размышлениях и теориях отечественных символистов и мастеров авангарда, философов и космистов: в разных вариациях и смысловом наполнении — как «жизнестроительство», «жизненное творчество», «миротворчество», «теургия» у В. Соловьева, Н. Бердяева, А. Белого, Вяч. Иванова, К. Малевича, теоретиков ЛЕФа и др.

В 1930-е годы этот вектор пересозидания претерпевает трансформации в связи с общественно-идеологическими изменениями, ознаменованными партийной регламентацией художественной жизни в СССР. Под государственным контролем культуре определя-

ется роль средства мобилизации народа для реализации программ партии по преобразованию страны, а творческие деятели директивно задействуются в процессе формирования советской культуры. В продолжение отечественной традиции — искусства как строительства жизни — уже в русле социалистического реализма художественному творчеству предписывается функция исправления и преображения мира, воспитания «нового человека».

Интеграция данных исторического и теоретического искусствознания, корпуса гуманитарных наук, подход, объединяющий различные принципы и методы анализа мировоззрения мастеров и художественных текстов, позволяют представить изучаемую тенденцию искусства в контексте общественной жизни эпохи. При исследовании этой проблематики предполагается рассмотрение аспектов формирования новой картины мира, особенностей художественного сознания, претворения проекта миростроения в социальной и художественной практике.

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ РЕВИЗИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО КУРСА

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», декларирующее партийную реформу художественной культуры в СССР, было принято в ходе первой пятилетки — в рамках централизованного плана коллективизации, индустриализации, окончательной ликвидации НЭП. Уже изначально масштабный проект революционного переустройства включал пересозидание государства, человека, искусства, с мыслимой конечной целью — достижением коммунизма. Государственное, общественное, культурное «перереформатирование» СССР реализовывалось посредством последовательной перестройки всех означенных сфер. Утопистские постреволюционные идеи корректируются на пути «новой линии» строительства советского общества и советской культуры.

Уверенность в победе коммунизма как основная мысль марксизма-ленинизма отвечала запросам общества в необходимости веры, направляющей людей в светлое будущее. Идея будущей коммунистической жизни привлекала гуманистической понятностью: неупорядоченное, несправедливое социальное «прошлое» сменится организованным, гармоничным «новым».

Тема мессианства, концепция особого пути России обретает характер социальной утопии о строительстве нового общества, переустройства мира. По мнению Б. Гройса, утверждающего «единую утопию классического авангарда и сталинизма», рассматривающего социализм как произведение искусства, «мечта авангарда о переходе всего искусства под прямой партийный контроль с целью жизнестроительства, то есть программы “построения социализма в одной стране” как истинного и завершеного произведения коллективного искусства, таким образом сбылась, хотя автором этой программы стали не Родченко или Маяковский, а Сталин, унаследовавший по праву полноты политической власти их художественный проект» [5, с. 36, с. 38]. Так, полагает исследователь, сталинская эпоха осуществила основное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преобразению методами тотального эстетико-политического проекта.

Опорным идеологическим моментом в сфере художественной культуры становится создание «марксистско-ленинской эстетики» сотрудниками института Маркса-Энгельса-Ленина (Москва), опубликованными работами о взглядах «основоположников» на литературу и искусство: антология «Маркс и Энгельс об искусстве» (1933, составители М. Лифшиц, Ф. Шиллер), М. Лифшиц «Вопросы искусства и философии» (1935), собрание цитат В. Ленина «О культуре и искусстве: сборник статей и отрывков» (1938, составитель М. Лифшиц) и др. Использование высказываний К. Маркса, Ф. Энгельса, В. Ленина по литературным и эстетическим вопросам шло в глобальном русле — утверждения главенства и «истинности» существующего режима на базе соответствия его идеологии каноническим текстам, установления прямой преемственности от Маркса и Энгельса до Ленина и Сталина. В марксистской концепции общественную динамику определяла классовая борьба — и основным тезисом нового культурного строительства становится идея классовости культуры и искусства.

С позиции марксизма-ленинизма жизнь постигалась посредством раскрытия закономерностей общественного развития с помощью диалектического материализма. Это познание открывало бытие в проекции будущего: советское искусство потенциально могло проектировать мир, ибо находилось под руководством политической власти, способной воплотить эти замыслы. Таким образом, правящая

идеология определяет для художественной культуры параметры знания о мире — осуществляя контроль над действительностью и над ее репрезентацией в искусстве.

Власть формирует свою версию истории и современности, изменяя социальную и историческую память общества в обширной идеологической программе. Одними из основополагающих пунктов в ревизии истории становятся публикация «Замечаний» И. Сталина, А. Жданова, С. Кирова «по поводу конспекта учебника по “Истории СССР”» и о конспекте учебника «Новой истории» (1936), публикация «Истории Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков), Краткий курс» (1938) и соответствующего постановления ЦК ВКП(б) «О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском “Краткого курса истории ВКП(б)”» (1938), где данная работа представлялась «энциклопедией» марксизма-ленинизма, «научной историей большевизма», давались указания о необходимости идеологической обработки интеллигенции.

Для нового общественно-экономического феномена, уникальной социокультурной системы — СССР — требовались доказательства жизнеспособности, необходимость демонстрации преимуществ нового общества. Эту функцию реализовывала и художественная культура.

Как известно, любое государство стремится в определенной степени контролировать художественную жизнь общества в интересах общегосударственной, официальной картины мира. В 1929–1931 годы в СССР происходит грандиозный переворот в общественном и художественном сознании, моральных, этических представлениях, социальной психологии — изменяется картина мира.

Со второй половины 1920-х годов в общественном сознании и искусстве идет постепенная трансформация прежних революционных мотивов. Прогноз близкого торжества мировой революции сменяется осознанием относительной стабильности мира, разъединенного на части. Так обозначился переход от проекта миростроения в планетарном масштабе к консолидации государства в его границах.

Идея пути к коммунизму корректируется в связи с тем, что надежды на мировую революцию не оправдались. Происходит поворот «курса» от утопических мечтаний революционной эпохи к «традиционным ценностям», культуре, основанной на мифотворчестве. Специфика мировосприятия времени проистекает, собственно, не только из насаждаемых партократией планов всеохватного подчинения

экономической, социальной, научной, художественной, обыденной жизни страны центральной власти, но и из глубинных установок массового сознания. Модифицируется социальная среда функционирования и развития искусства, означенная ростом пролетариата, развалом крестьянской культуры, изменением социального состава городского населения.

Как известно, тоталитарный режим — четко политизированный, базирующийся на смыкающейся с мифологией тотальной идеологии; идеология правящей партии регламентирует все области жизни. В рамках декларируемого в тоталитаризме совпадения потребностей личности и общества отдельный человек подчиняется массе; индивидуальное поведение контролируется коллективными партийными нормативами. Дополнительным стимулом здесь может быть стремление подчинения индивидуальности масштабным задачам социального прогресса. Всеобщая идеологизация частной жизни порождает и обратную корреляцию — в массовом сознании нарастает нетерпимость к личному своеобразию.

Свойственная авангарду проективность, четкая интенциональность перерождаются в тоталитарный авторитаризм, направленный на подавление индивидуальности. Ведь именно в русле присущих авангарду мифогенности, декларируемой непримиримости к инакомыслию, радикализме планируемых преобразований активизируется важный мировоззренческий перелом — человек, общество, мир предстают материалом воздействия творящей воли.

ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО МИРОСТРОЕНИЯ

Посредством регулирования картины мира государственной властью организуется в необходимом направлении деятельность населения. Соответственно, искусство рассматривается властью как средство утверждения официальной картины мира, при придании ей универсального значения как основополагающей, единственно верной. Художественная культура выступает эффективным инструментарием, с помощью которого государство формирует идеологическое единство культуры.

Перестройка базиса идет одновременно с полной переделкой надстройки — так можно обозначить всеобъемлющий процесс пере-

созидания общества и искусства, используя актуальную в то время терминологию. При этом к 1930-м годам отчетливо оформляется необходимость формулирования, художественного моделирования некоего тотального мифа, способного предельно использовать созидательную энергию масс.

Социалистический реализм декретируется, по И. Сталину, как метод, определяющий позиции партии в вопросах литературы и искусства. В соответствии с этим искусству надлежало функционировать теперь в определенном режиме с предписанными стилем, темами, сюжетами, средствами и определенной иконографией. Ликвидация художественных обществ и создание единого союза (писателей, художников и проч.) устанавливают партийно-государственную монополию на искусство — государство в директивном порядке унифицирует художественную культуру.

Творческие союзы занимают центральное место в структуре советской культуры; формально — это добровольно образующиеся общественные организации, объединяющие представителей творческой интеллигенции на основе идейно-творческого метода социалистического реализма. Их цели — защита автономии союзов и подчинение «общественному интересу», задаваемому политическими органами. Так, Московский областной Союз советских художников создается в 1932 году, Союз писателей СССР — в 1934 году, аналогичные союзы организовываются в других городах и регионах страны (Союз художников СССР будет образован в 1957 году). Отметим, что создание единых творческих союзов многими деятелями было воспринято отнюдь не как репрессивная мера, но как благоприятствующий для художественной жизни фактор, патерналистская акция заботящегося об искусстве государства.

Процесс «производства» художественных произведений также обретает теперь определенный регламент. В контексте единения политических и художественных установок формулируются актуальные тематические тенденции и четко структурируется иерархия тем в живописи: историко-революционная картина, индустриальный жанр, тема труда, тематическая картина и портрет, сюжеты на тему нового быта, советского образа жизни. Множество картин создается специально для тематических выставок. Их устройство представляло собой систему заказов, творческих командировок, консультаций,

координирования, согласований. Каждое произведение должно было соответствовать тематическому плану экспозиции, будь то продемонстрированная на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» (1932, Москва) история советского искусства и государства или масштабный замысел и подготовка в 1937–1939 годах грандиозной выставки «Индустрия социализма» (не осуществилась).

Властью проводится ряд организационных мер по формированию руководства художественной культурой — от смены наркома просвещения А. Луначарского на А. Бубнова (бывшего начальника политуправления РККА) в 1931 году до создания нового управленческого органа — Всесоюзного комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР (начальник — П. Керженцев) в январе 1936 года. Консолидируется структура координации культурной жизнью: агитпропы (отделы пропаганды и агитации при ЦК ВКП(б) и местных комитетах партии), Наркомпрос и его органы на местах, органы цензуры под эгидой Главлита, деятельностью которых руководили ГПУ-НКВД.

И. Голомшток обнаруживает в СССР 1930-х годов, равно как и в Германии и Италии того же периода, признаки тоталитарного искусства: партийное государство объявляет искусство (как и область культуры в целом) орудием идеологии и орудием борьбы за власть; монополизирует все формы и средства художественной жизни страны; создает всеохватный аппарат контроля и управления искусством; из всего многообразия тенденций, существующих в данный момент в искусстве, выбирает одну, наиболее отвечающую его целям (и всегда наиболее консервативную), и объявляет ее официальной, единственной и общеобязательной; начинает и доводит до конца борьбу со всеми стилями и тенденциями в искусстве, отличными от официального, объявляя их реакционными и враждебными классу, расе, народу и т.д. [4, с. 10].

А. Жданов на I Всесоюзном съезде советских писателей (1934) оглашает «метод» социалистического реализма, «...говоря о тех обязанностях, которые налагает на писателей звание “инженеров человеческих душ”»: “Это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить <...> действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного произведения

должны сочетаться с задачей идейной перedelки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. <...> Эта кристальная в своей ясности установка в сочетании со сталинским пониманием национальной культуры, как социалистической по содержанию и национальной по форме, порождает у всех национальностей нашей великой родины небывалый расцвет нового реалистического искусства» [8, с. 21].

Вопрос о творческой платформе будущего Союза советских писателей обсуждался с весны 1932 года: на собраниях писателей, диспутах, в прессе предлагались разные определения метода советской литературы — «героический», «романтический», «революционный» и др. Впервые термин «социалистический реализм» фигурировал в статье И. Гронского в «Литературной газете» 23 мая 1932 года. Затем, 26 октября 1932 года, на встрече с писателями на квартире у М. Горького это определение санкционируется в выступлении И. Сталина.

Из известного высказывания И. Сталина о писателях как «инженерах человеческих душ» следовала однозначная директива: искусство обретает четкое педагогическое предназначение, направленное на радикальное воспитание народа путем внедрения в массовое сознание установок и требований партократии. Здесь возможно отметить определяемую властью функциональность «нового искусства»: посредством утверждения заданной картины мира в соответствующем русле организуется и деятельность людей, создается необходимое власти общество и человек. Искусство играет роль инструмента тотального идеологического воздействия, направленного на решение программных социально-политических и народно-хозяйственных вопросов. В русле глобальной задачи — утверждения новой картины мира — вопросы образования, агитации, культурного просвещения масс преобладают над остальными функциями искусства.

Надлежало коллективно сконструировать модель общества социальной справедливости и всеобщего счастья, базируемую на идеологии марксизма-ленинизма. В рамках этой мифологической задачи народу должны быть разъяснены и основные политические доминанты в обществе и мире. Посему новая вариация реализма и формировалась, опосредованно модифицируя художественно-эстетические принципы под антропологическую норму человека массы — «коллективного человека», строящего социалистическое общество. Многие мировоззренческие ценности и установки соцреализма

адресованы к эстетике массовой культуры, к народному пониманию счастья и благополучия. При формировании его концепции очевидна апелляция к наиболее устойчивым архетипам, близким к массовому бессознательному.

В стилистическом плане «абсолютная новизна» социалистического реализма не требовала внешнего, формального доказательства, поскольку вытекала из «абсолютной новизны советского социалистического строя и задач, которые ставит партия»: новизна советского искусства определялась тем самым новизной его содержания, а не «буржуазной» новизной формы, лишь скрывающей старое, «буржуазное» содержание. Б. Гройс объясняет эту установку тем, что «сталинская культура чувствовала себя не в проекте, а на самом деле, культурой после конца истории...» [5, с. 43]. В рамках социалистического реализма история искусства выглядит как поле борьбы между активным, прогрессивным искусством, направленным на построение нового мира в интересах угнетенных классов, и искусством пассивным, не стремящимся к социальным переменам, принимающим мир как данность.

А. Луначарский, в целом трактующий соцреализм как особое миропонимание, в начале 1930-х годов идеологически конформно классифицирует творцов «старого» и «нового» искусства в категориях статики — динамики, буржуазного — демократического, чужого — своего: «Будучи статическим, описывая вещи так, как они есть, а не в их становлении, не имея никакого понятия о могучем процессе, который движет действительность вперед, не стремясь вовсе участвовать в этом процессе в качестве активной силы, такой буржуазный реалист является у нас, конечно, нытиком и реакционером.

Ведь само собой разумеется, что на нашей стройке есть очень много еще неоконченного, что на каждом шагу можно натолкнуться на разные несовершенства, даже безобразия, на всякие мучительные подробности. Замалчивать их художник вовсе не должен, но когда он берет их в качестве этапов движения, в качестве моментов, которые должно преодолеть и которые на самом деле преодолеваются, — получается один вывод, а когда он берет их как нечто самодовлеющее — получается критика всей нашей борьбы, осуждение всего нашего строительства» [10, с. 357–358]. Социалистический реалист «...сам активен», «...не просто познает мир, а стремится его переделать»,

«...весь целеустремлен, он знает, где зло и где добро, он отмечает те силы, которые останавливают движение, и те, которые способствуют его напряженному стремлению к великой цели» [10, с. 358].

Искусство выступает инструментом эстетизации действительности: реальность гармонизируется посредством создания прекрасной видимости. Что, естественно, предусматривает определенную методику реализации. Так, составной частью метода объявляется революционная романтика, предполагающая способность провидеть в современности будущее. Произведения искусства должны были раскрывать художественное видение жизни в СССР. Она представляла грандиозным художественным творением, складывающимся из различных составляющих — индустриальныхстроек, колхозов, новых людей. Понятие «критический реализм» было сформулировано М. Горьким в докладе на I съезде советских писателей (1934). Оно определяло отношение к дореволюционному прошлому страны, при этом прогрессивными считались те явления художественной жизни, которые противопоставлялись официальной культуре Российской империи. Художественный процесс и творчество отдельных авторов корректировались в соответствии с общеисторической схемой освобождения «трудящихся масс» от «эксплуататоров».

В рамках государственной культуры очевидно стремление к воплощению тематических канонов, одобренных властью, и, далее, — созданию идеализированной реальности. Утвержденная канонизация соцреализма вела к единообразию советского художественного пространства и — к изоляции от других течений искусства и эстетических взглядов.

Борьба с «инакомыслием» ведется на идеологическом фронте с позиции политической доктрины государства — акцентируется проблема классовости искусства. Так, формализм осуждается на страницах журнала «Искусство», в цикле статей в «Правде» (1936): «...политика (в том числе и художественная политика) является высшей формой классовой борьбы, а классовая борьба еще надолго определяет пути социалистического строительства. Творческий вопрос о формализме поэтому является творчески политическим вопросом» (О. Бескин) [1, с. 1–2]. В этом контексте А. Дейнека, А. Родченко, Р. Фальк критикуются за «левизну», П. Кузнецов, М. Сарьян — за лишенное «всякого социального отклика» мастерство, в то время как А. Пластов — за

«правый уклон», «архаический реализм», мешающий живописцу прозреть в современности задел светлого будущего. Не прекращалась и борьба с натурализмом: некоторые работы И. Бродского, Е. Кацмана, В. Перельмана, С. Рянгиной заслужили обвинения в «мелкотравчатом» содержании, а также аналогичном фотоизображению или академической манере натуроподобном письме, неглубоком смысле — простое списывание с натуры также порицалось, ибо не раскрывало всей полноты, долженствующей предстать на полотне прекрасной действительности.

Здесь возможно говорить о попытках создания стиля эпохи по теории, согласно которой формы искусства обусловлены социальным строем государства. И если «формалисты» акцентировали в своем творчестве специфику пластическо-образной системы, эстетико-художественные аспекты, то соцреалисты — изображение революционных/современных сюжетов, в которых являла себя «правильная» классовая идеология.

Необходимо отметить, что провластная установка нередко встречала понимание и одобрение, искреннее ли, или же конъюнктурное, и у самих художественных деятелей: «В социалистических целях прежде всего нужно преодоление остатков пестрого мелочного индивидуалистического искусства, почти всегда непонятого массам, и борьба за здоровое, большое органическое искусство. Импрессионистическим пережиткам, жонглирующему формализму и всякого рода туманностям и недосказанностям нужно противопоставить четкие конкретные формы идейного искусства» (К. Юон) [18, с. 13].

Уже не раз отмечалось, что борьба с «формализмом» в искусстве, пропаганда под видом «реализма» эстетики, восходящей к классическому искусству античности, характерны для всех тоталитарных режимов, сложившихся в это время в Европе. Против «формализма» выступает Б. Муссолини; «здоровое» искусство, укорененное в древнегерманском эпосе, прокламирует А. Гитлер. В рамках новой мифологии идея сплочения народа базируется и на национальном фольклоре, осмысленном в соответствии с заданными идеологическими принципами.

В определенном плане, развитие отечественной художественной культуры 1930-х годов шло в русле общеевропейского художественного процесса перехода от идей авангардизма к традиционалистским

и классицизирующим направлениям. Зачастую при этом являлись в монументальных формах — грандиозных архитектурных сооружениях, «монументальных полотнах», «эпических произведениях». Этот процесс можно охарактеризовать и как своего рода переосмысление утопического техницизма, машинной эстетики и обращение вновь к проблематике антропоцентризма.

Многие художники сознательно попытались отойти от европейского ли модернизма, или от реализма русских передвижников, с целью создания нового художественного стиля советского общества. Основным критерием при этом зачастую выступало утопическое требование совершенной понятности, доступности такого искусства для всех людей. Вследствие этого избранный язык представлял собой сведение приемов разных стилей, являвших определенное качество, — как правило, предполагавшее использование «узнаваемых» образцов, которые не требовали бы эстетического осмысления. «Соцреализм заключает творческое воображение в некоторый коридор, где жизнеутверждение в духе коммунистической утопии не переходит границу безусловной лояльности существующей власти, а правдоподобие в передаче форм зримой натуры (внешняя реалистичность) в известной мере корректируется их идеализацией в традициях классики» [15, с. 75], — отмечает А. Морозов.

Еще одно из первых образовавшихся после революции художественных объединений — Ассоциация художников революционной России (АХРР) — задекларировало служение искусством государству основой своей программы. Входящие в АХРР художники изображали гражданскую войну, реалии жизни трудового народа, приметы нового быта. Конкретность тематики, детально проработанный сюжет, прямая перспектива, язык объемно-пространственной, преимущественно натурной живописи отличают большинство их произведений.

Традиция живописи, идущая от реализма передвижников XIX века, близкая пониманию широких народных масс, и была избрана средством, позволяющим государству управлять массовым сознанием. Эстетика «обогащается» идеологической нагрузкой: изображать действительность следовало в свете идеалов социализма при акцентировании положительных сторон развития советского общества; искусству надлежало вселять в массы оптимизм и прививать им патриотизм и высокие нравственные идеалы (установленные и одо-

бренные партийным руководством). Акцентируя сюжетно-содержательную сторону в картине, ясность решения темы, законченность, соцреалисты избегают этюдности, деконструкции форм, цветовой экспрессии (что уже относится к «формализму»). Так, по словам А. Морозова, «соцреализму надлежало средствами жизнеподобной изобразительности воссоздавать черты социалистического проекта идеального бытия» [14, с. 23].

Стилистически соцреализм А. Морозов расценивает как конкретную историческую модификацию реалистического художественного мышления [15, с. 18]. В научной литературе реализм понимается как миметически верное копирование явлений внешнего мира. При этом Ю. Гирин отмечает, что реализм как некий референциальный модуль для искусства — миф, ибо он есть такая же конвенциональная система, как и все «-измы» в искусстве [3, с. 28]. Таким образом, имеет место практика отнесения феноменов искусства к «реалистическим» на основании конъюнктурных соображений, определяемых внеэстетическими факторами.

Так вместо художественных экспериментов, поисков новых решений утверждается традиционалистская форма, идеализированное жизнеподобие, — что в конечном счете приводило к нивелированию различий между художественной формой и явлениями действительности.

Требование доступности и понятности искусства можно расценить и как патерналистскую заботу государства о массовом потребителе, — ибо авангардное искусство было сложно и подчас непонятно народу. Наблюдался своего рода художественный сдвиг от аналитической тенденции к проблематике целого, синтезу. В творчестве пропагандируется зрелищность, эмоциональная доступность, естественность. О такой социальной переориентации искусства свидетельствует художественная практика и декларации представителей творческой общественности. Многие деятели искусства подчас искренне пытались переосмыслить свои творческие установки, соотнося их с задачами переустройства общества; некоторые — веря в необходимость определенных художественных нормативов; другие — выражая лояльность с целью сохранения возможности заниматься творческой деятельностью. К примеру, А. Лентулов отмечал: «Весь мой творческий путь сопровождался намерением выправить свою

хромоту и привести свое искусство к реалистической форме. Это не так просто и не так легко» [цит. по: 13, с. 232].

В силу наделения искусства программным идейно-воспитательным значением, приемлемым и одобряемым форматом остается только реалистическое искусство, рассчитанное на восприятие самых широких масс. Что предполагало «снижение» художественного языка, воплощение в произведении не сложных индивидуальных смыслов, но использование узнаваемых, близких массовому сознанию идеологических и мифологических структур. Преимущественное акцентирование культуртрегерской роли искусства влекло же трансформацию эстетической сути художественного творчества. Так, писателям предписывается употреблять слова в прямом (не переносном) смысле, избегать двусмысленности, многозначности, модернистской фрагментарности, представлять ясное, четкое, целостное мировоззрение, идеологическую перспективу.

В стилистическом отношении в различных искусствах нередко наблюдается апелляция к стилям разных эпох: в архитектуре это могли быть отсылки к стилизованному классицизму или избыточной декоративными элементами эклектике; в живописи — к натурализму, жизнеподобному реализму, зачастую с дидактическим уклоном; в скульптуре — обращение к древневосточным и античным образцам.

Из эстетических доминант соцреализма наиболее значимыми явились реабилитация понятия «красоты» и положение о необходимости освоения художественного наследия — и отечественного, и лучших образцов мирового «демократического» искусства. Так, инициированный и этой установкой расцвет исторической романтики в литературе 1930-х годов (А. Толстой работает над романом «Петр I» (1930 — 1-я часть, 1934 — 2-я часть), В. Ян завершает первую часть трилогии «Нашествие монголов» «Чингисхан» (1934–1939) и др.), в сущности, и раскрывал, и реабилитировал прошлое страны, и выступал еще одним фрагментом в процессе строительства и исторического упорочения новой империи.

На практике все это привело к тому, что искусство идеализировало современность, показывало жизнь в перспективе светлого будущего. Ю. Боров пишет об утопии социалистического реализма — он «выдвигал самый расплывчатый, самый абстрактный, самый непредсказуемый идеал в истории мировой художественной культуры — неопределенное,

далекое, но благодатное “будущее”»; он должен благодетельствовать не личность, а «потомков», «народ», «человечество» [2, с. 107]. В вероятном (но недостижимом) идеале заключалась притягательная сила соцреализма. Соответственно, и творческая свобода была возможна в пределах этого мифа о грядущем, где вымысел превалировал над реальностью, — художественной мечты о гармоничном и счастливом обществе в великой стране.

Е. Добренко в рамках функционального подхода предлагает интересную концепцию: он полагает соцреализм, важнейшую социальную институцию сталинизма, институцией по производству социализма; основной функцией соцреализма являлось создание советской реальности. В целом, исследователь оценивает его как важный политико-эстетический проект, выходящий за пределы искусства; как символическое «производство», в которое были вовлечены и авторы-функционеры, и крупнейшие художники эпохи [6, с. 6–7, с. 9]. В производстве реальности через ее эстетизацию (пересоздание мира по законам красоты и гармонии) соцреализм выступает радикальной эстетической практикой [6, с. 27].

Выявляется основная функция соцреализма — не пропагандистская, а эстетическая и преобразующая: его задача заключалась не в том, чтобы описывать мир, а в том, чтобы изменить его. Иными словами, производство социализма шло через переработку «реальности» в идеологически значимый продукт [6, с. 38]. Соцреализм производил символические ценности (романы об энтузиазме на производстве, поэмы о радостном труде, фильмы о счастливой жизни, картины о богатстве СССР) вместо реальности социализма.

Таким образом, в подобном ракурсе можно говорить о соцреализме как средстве структурирования социума и новой ментальности. Реализм выступает здесь скорее не как метод, но как совокупность отдельных регламентируемых приемов, выражающих определенную мировоззренческую систему, — комплекс техник по утверждению реализуемого политико-идеологического проекта.

ПЕРЕСОЗИДАНИЕ ОБЩЕСТВА, ЧЕЛОВЕКА

Курс форсированного социально-экономического развития определяет приоритеты в сфере переустройства страны. Грандиозны и по

размаху, и по значению, и по затраченным усилиям народа (и его жертвам) составляющие этого пересоздания: индустриализация, коллективизация, строительство новых городов, гидроэлектростанций, каналов, освоение «новых земель» (одновременно — и интенсификация, и экстерииоризация).

В научной литературе не раз подчеркивалась зрелищность, театральность этого времени, стремление поразить и удивить весь мир небывальными свершениями, — будь то стахановские рекорды (30 августа 1935 года горняк А. Стаханов вырубает за смену 102 тонны угля вместо 7 по норме) или длительные беспосадочные перелеты (перелет В. Чкалова, Г. Байдукова, А. Белякова в Америку через Северный полюс в 1937 году). При этом декларируемое властью внимание к простому трудовому человеку наделяет и ударников социалистического труда героическими чертами. Героизацию «человека труда», который репрезентируется творцом всех этих подвигов, выражает монументальная скульптурная композиция В. Мухиной «Рабочий и колхозница» для парижской Всемирной выставки 1937 года: мотивом диагонального взлета фигуры возносятся на недосыгаемую (и фактически, и метафорически) высоту.

Разрабатываются (и нередко осуществляются) грандиозные природообразующие практики: дальние перелеты, покорение высот и глубин, проекты поворота северных рек в пустыни. М. Горький неоднократно пишет о борьбе «разумно организованной воли трудовых масс» против стихийных сил природы и «стихийности» в человеке — анархизме личности, формулируя классические определения — «преобразование природы» и «перековка человеческого материала». Так, в статье «О борьбе с природой» (1931) он призывает — землю надо «выдрессировать, как дрессируют животных», «нужно научиться взнуздывать природу, как норовистую лошадь» [цит. по: 6, с. 128]. В его апологии природоборчества природа превращается практически в метафору классовой борьбы.

В искусстве изображение природы признается «целесообразным» лишь в процессе ее преобразования человеком. Так, в статье о пейзажах С. Герасимова критик высказывает новое кредо: «Если в портрете нам хочется найти черты нового человека, новый тип, созданный нашей действительностью, если в каждой сюжетной картине мы ищем образного выражения идей борьбы пролетариата, то пейзаж

должен приблизить к нам нашу природу, ту природу, над освоением которой работают ум, воля и руки человека» [12, с. 132].

Задача переустройства природной среды, имеющая одним из истоков и проект «регуляции природы» Н. Федорова, порождает «форсированную» генетику Т. Лысенко, который постулирует превалирование формирующихся под воздействием среды факторов над наследственными в процессе выведения новых видов растений в нереально короткие сроки. Требование целесообразности, согласно Т. Лысенко, — центральное в понимании природы и задач науки. Соединяя дарвинизм с марксизмом, он прокламирует направленное воздействие на природу в необходимую сторону с целью изменения наследственности организмов; вводит в эволюционное учение идею прогресса, определяя виды как «этапы» истории развития органического мира.

Установка на достижение небывалого изобилия в голодной, изможденной революциями и войнами стране воспринималась и претворялась в искусстве в фантазийном ракурсе: в кинофильме С. Эйзенштейна «Старое и новое» (1929) обыгрывается мечта о «молочных реках»; в киноленте А. Довженко «Земля» (1930), драматической истории крестьянской семьи при коллективизации, царит буйство цветения и витальных сил природы; в фильмах И. Пырьева «Богатая невеста» (1937), «Трактористы» (1939) бескрайние поля пшеницы экспонируют безбрежные плодородные просторы Родины; живописцы создают переполненные плотью, снедью, обильным урожаем изображения «колхозных праздников» (С. Герасимов, 1937; А. Пластов, 1937).

Своего рода моделью социалистического эдема в видении современников предстает Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (Москва, открыта 1 августа 1939 года). Комплекс сооружений, посвященных плодородию и изобилию, разворачивался вокруг центрального смыслового скульптурного сооружения — колоссальной статуи И. Сталина (скульптор С. Меркуров). В оформлении павильонов была заложена идея собрать характерные приметы страны — использовались элементы декора национальных стилей, народного зодчества, широко применялись барельефы, фрески, витражи, мозаики, майолика, создавая в совокупности ярко орнаментированный образ. Тема щедрости советской земли реализовывалась в растительных мотивах — декоре в виде колосьев, цветов, плодов.

Фигурировавшая как знаковое место встречи героев в кинофильмах «Светлый путь» (1940, режиссер Г. Александров), «Свинарка и пастух» (1941, режиссер И. Пырьев), выставка планировалась и воспринималась как грандиозное агитационное действо, базируемое на идее синтеза искусств. На ее территории, в павильонах посетитель погружался в идеальное пространство идеальной жизни. Человек здесь опять же соединялся с представляемым и изображаемым, — но не искусство изображало реалии действительности.

Здесь можно отметить еще один аспект советской культуры — заполнение жизненной среды предметами искусства как художественное преобразование жизни (продолжение революционной тенденции «выхода» искусства на улицу и в быт). Городское, общественное, отчасти бытовое пространство было означено плакатами, фресками, мозаиками, барельефами, монументальными памятниками. Эта художественная концентрация создавала своего рода всеобщую территорию особой визуальности, репрезентируя процесс творения единой сферы эстетического эксперимента — совпадения искусства и жизни.

В архитектурных особенностях как павильонов идеального «города чудес», так и зданий и скульптурных композиций в городах страны очевидна тенденция монументальной грандиозности. Здесь заметны и следы социальных утопий постреволюционных лет, и демонстрация нового курса культуры. Равно как и ориентация на социально-психологические и художественные установки масс, в воззрениях которых будущая жизнь представлялась, в том числе, и величественными дворцами социализма. В этом аспекте дом на Моховой улице в Москве (1932–1934, архитектор И. Жолтовский) с ордерами и другими элементами классицистической архитектуры, с явным ретроспективизмом и стилизаторством, отвечает и требованиям эклектизма официальной архитектуры, и представлениям народа о жилом здании социалистического города.

В целом, официальная тенденция градостроительства ориентируется на пересоздание городского пространства с целью воспитания нового человека-коллективиста. Эта установка развивает градостроительные и архитектурные традиции 1920-х годов и реализуется, в том числе, в благоустройстве рекреационных зон — строительстве общественных клубов, стадионов, парков культуры и отдыха.

Государственное значение обретает воплощение ряда крупномасштабных планов: проведение конкурса проектов Дворца Советов в Москве (1931–1933); реконструкция центра столицы (1935); возведение первой линии московского метро (1935), моделируемого как идеальный город под землей; строительство канала Москва — Волга (1937); открытие ВСХВ (1939).

Движущей и направляющей силой всей этой программы пересоздания выступает партийное руководство. В грандиозном замысле Дворца Советов (1933) Б. Иофана — храме «новой религии» на месте снесенного в 1934 году храма «старой религии» — гигантской скульптурой бессменного вождя партии (являющегося «живее всех живых») предполагалось увенчать это самое высокое здание Москвы. Вознесенная над столицей (и над всей страной), фигура В. Ленина олицетворяла истинных «творцов истории» и переустройства мира.

«Вождь», берущий на себя роль культурного героя и выражающий себя через массу, наследует индивидуалистическому творцу авангардной эпохи. Миф о демиурге — преобразователе социума и космоса, — присутствовавший и в социохудожественном сознании авангарда 1910–1920-х годов, в 1930-е годы находится в центре социальной и художественной жизни.

В рамках творения «новой» истории страны, ведущейся от Октябрьской революции как начала новейшей истории, актуализируется тема высшей власти, воплощенной в одном человеке. Очевидно, тема «отца народа» глубоко укоренена в отечественной патриархальной традиции, и сакрализация монарха имеет длинную историю в России. Воплощением прогрессивных исторических сил становятся вожди/герои. Исторические личности — цари, князья, военачальники — позиционируются «собираателями и защитниками русского государства», харизматичными, мудрейшими, выдающимися людьми. Советские исторические романы и фильмы 1930-х годов (кинофильм «Петр I» (1937–1939, режиссер В. Петров), «Александр Невский» (1938, режиссер С. Эйзенштейн)) основаны на центральном сюжете о великом историческом герое. В этом формате исполнитель «исторической воли», «исторической закономерности» — «прогрессивный царь», «вождь всего прогрессивного человечества» — увлекает за собой народные массы.

Изображение вождей как главных героев истории обретает свой канон. В определенном плане на глубинно-ментальном уровне иконография В. Ленина и И. Сталина наследует религиозной традиции «житий»: бытие ведется с детства до посмертного существования в веках. В системе соцреализма искусство визуализирует и сакрализирует советский миф посредством создания артефактов, подобных объектам культового поклонения, — парадных портретов, портретов вождей, долженствующих находиться во всех организациях: изображение выступает произведением новой мифологии.

Образ вождя-«отца» в массовом сознании репрезентирует восторженный пассаж из статьи, посвященной выборам в Верховный Совет СССР в 1937 году, в журнале «Искусство»: «Всюду: и в столице, и в колхозах, и на дальнем Севере, и в горных аулах Сталина выдвигали первым из кандидатов. Глубокая преданность народа своему вождю объясняется тем, что Сталин олицетворяет в себе все самое передовое, самое светлое, самое великое, что существует в мире. С его именем неразрывно связан весь героический путь рабочего класса и всего советского народа... Он — великий продолжатель дела Ленина, творец самой демократической Конституции в мире. Он проявляет неусыпную заботу о трудящемся человеке, учит бережно и внимательно выращивать людей, “как садовник выращивает облюбванное плодородное дерево”. Вот почему советский народ питает к товарищу Сталину чувства сыновней привязанности и любви, воспекает его в своих песнях, и каждый трудящийся готов отдать за него свою жизнь» [16, с. V].

Мифологизированные формулы представления о власти опираются на опыт мирового искусства, претворенный часто с излишним пафосом. Зачастую это выражается в изображении вождей как «сверхлюдей». Особенную патетику несут гигантские скульптурные композиции, подобные проекту И. Шадра 40-метрового скульптурного монумента В. Ленина — маяка (и в функциональном, и в метафорическом плане) на вершине возвышенности в Днепропетровске (1930–1934, не осуществлен). В живописных произведениях положение вождя подчеркивается композиционными, пластическими средствами (к примеру, выделяющий фигуру особый свет в картине В. Сварога «Штаб Октября» (1934)), не говоря о портретах — официальных изображениях непосредственного предназначения.

В полотне И. Бродского «Ленин в Смольном» (1930) возникает тема вождя как «самого человеческого человека». Выполненному в манере бытового жанра изображению: запечатленный в интерьере, человек в кресле делает заметки, — тем не менее приданы черты гиперболичности и величавости. Эти же характеристики раскрываются в официальных портретах: «Портрете И.В. Сталина» (1933) И. Бродского, картине А. Герасимова «Выступление И.В. Сталина на XVI съезде ВКП(б)» (1932–1933). В кинофильме «Человек с ружьем» (1938, режиссер С. Юткевич) на экране воссоздается образ великого лидера мирового пролетариата: в эпизоде встречи солдата Ивана Шадрина с В. Лениным в Смольном это уверенный в неотвратимой победе руководитель, опирающийся на поддержку народных масс.

Вождь в окружении благодарного народа — самый актуальный сюжет времени. В картине Г. Шегаля «Вождь, учитель, друг» (1937) И. Сталин в президиуме I съезда колхозников-ударников объясняет председательствующей колхознице, как вести заседание, под осеняющей все действие статуей В. Ленина (буквальное выражение темы преемственности В. Ленин — И. Сталин). В полотне В. Ефанова «Незабываемая встреча» (1937) И. Сталин в окружении партийного руководства пожимает руку участнице совещания общественниц промышленности и транспорта в Кремле.

Руководитель государства в роли друга молодежи и детей — еще один широко используемый мотив. К примеру, эта тема была выражена в грандиозном зрелище в Москве в июле 1935 года: на Красной площади во время физкультурного парада пять тысяч пионеров несли созданный из живых цветов лозунг «Привет лучшему другу пионеров товарищу Сталину». Особую популярность обрел фотоплакат с изображением И. Сталина с девочкой Гелей Маркизовой (выполнен с фотографии, сделанной 27 января 1936 года в Кремле на «приеме трудящихся Бурят-Монгольской АССР»).

Получившая большую известность картина А. Герасимова «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938) представляет вождей уже в ином аспекте — высоко вознесенных над «массой». По мнению А. Морозова, здесь была зафиксирована ключевая подмена: народ как проблема, как тема художественного истолкования «снимается» путем изображения вождя-патриарха, «отца народа» (народов), которое самодостаточно воплощает в себе типические черты массы

простых людей, равно как и их душевные устремления [14, с. 119]. Таким образом, общество рассматривается как пирамида, на вершине которой находится вождь, а в основании — народ.

Установка создания нового советского человека была заложена в принципах социалистического реализма. В идее «нового человека» компилируются как воззрения, традиционные для русского революционного движения («новые люди» Н. Чернышевского, тезис К. Маркса о том, что, изменяя мир, человек изменяет себя), так и отчетливое влияние тем и образов концепции Ф. Ницше (абсолютизация силы воли, победа человека над собой, ориентация на будущее и проч.).

Формирование новой социальной общности, «нового человека» с заданной картиной мира — такой социалистический заказ выполняло советское искусство под управлением партии. В русле соцреалистических практик — производственного или историко-биографического романа, колхозной поэмы, индустриального пейзажа или историко-революционного фильма — творился «прообраз» советской реальности. Счастливые, исполненные трудового энтузиазма, с отсутствием рефлексии, сложных размышлений, люди под чутким руководством строгого, мудрого, справедливого вождя строят в своей стране «вековую мечту человечества» — самое справедливое и прекрасное общество.

Эта идеологическая директива «единомыслия» базировалась и на вполне объективных факторах. Трудовой энтузиазм масс, вера народа в светлое будущее страны, патриотизм находили отражение в художественных произведениях: в прославлении человека труда, мотивах веры в социальную справедливость, братства между людьми и народами.

«Стихийный почин» горняка А. Стаханова подхватывают другие шахтеры; «стахановское движение» распространяется на все отрасли промышленности, в восприятии современников обретая героический и эпический масштаб. Возникает образ идеализированного, целеустремленного, образованного, всесторонне развитого рабочего — яркое воплощение нового советского человека. Становлению такого образа советского трудящегося способствовали и государственные меры в области образования и культуры: кампания по ликвидации безграмотности, утвержденная престижность книги, символа образованности, и чтения как необходимого вида досуга советского

человека, директивное учреждение библиотечной системы по стране, массовая печать периодических изданий.

Пропагандистско-просветительскую цель — увековечивание «истории советского пролетариата», превращения крестьянства в пролетариат — преследовал проект М. Горького «История фабрик и заводов». Согласно замыслу — написание самими трудящимися — учреждаются заводские редакции, получавшие большое количество материалов от рабочих, действительно увлеченных процессом создания этой летописи индустриализации.

В процессе поиска «социалистического героя», создания образа «нового советского человека» отразился своего рода антропологический поворот — от планетарного революционаризма к индивидуальной человеческой судьбе и характеру. Многими художественными деятелями эпохи двигал живой интерес к раскрытию внутренних закономерностей действительности через типичные образы создающих ее героев. В галерее портретов передовых людей эпохи получают воплощение идейные, нравственные, эстетические идеалы «строителей социализма». Как отмечал Л. Зингер, «духовное и нравственное обновление человека в условиях социализма, его действенность, активность, коллективизм стали главной темой нашего искусства середины 1930 — конца 1950-х годов, фундаментом новой поэтики портретного образа современника» [7, с. 10].

Репрезентируется новая социальная типология изображаемых: красноармеец, ударник труда, партшколовец, колхозница, комсомолец (П. Беньков «Портрет колхозника-ударника» (1940)). Во многих произведениях человеческий характер воспроизводился подчас весьма наглядно-иллюстративно, прежде всего через выражение его социально-ролевой функции, по преимуществу производственной. Так, образ женщины — это, как правило, «новая советская женщина», «советская женщина-мать», «передовая работница» — модель в четкой общественной роли, социальной миссии (С. Саламзаде «Портрет хлопкороба Мании Керимовой» (1938). Пролетариат часто изображался в аспекте героической революционной борьбы — в русле исторического жанра образы романтизировались, наделялись патетикой, нацеленной на определенный эмоциональный ответ (Б. Иогансон «Допрос коммунистов» (1933), «На старом уральском заводе» (1937)).

Групповые портреты работников грандиозных строек эпохи (Е. Кацман «Ударники новостроек Коломенского завода» (1931), И. Лукомский «Строители Сталиногорского химкомбината» (1935–1936)) представляли обобщенные, иногда и индивидуально разработанные, образы трудящихся — членов единого коллектива. Собираательные образы соцтрудящихся репрезентировали монументальные произведения, как выполненное бригадой художников под руководством В. Ефанова панно «Знатные люди Страны Советов» (1939) или парадная театрализованная композиция А. Дейнеки «По Сталинскому пути. Стахановцы» (1937). В последней работе демонстрируется аффективно-восторженная атмосфера праздничного шествия: изображенная колонна демонстрантов фронтально наступает на зрителя, впереди идут пять пионеров с букетами цветов, в воздухе реют алые знамена, из летящих самолетов складывается аббревиатура «СССР». Центральные персонажи запечатлены в белых одеждах, их лица выражают не индивидуальные эмоции, но, скорее, общие коллективные чувства — восторг, гордость, уверенность.

Образ «нового человека» реализуется и в сюжетах спортивной тематики, в культе здорового, совершенного, «античного» тела: «Игра в мяч» (1932), «Бегуны» (1934) А. Дейнеки, «Купание коней» (1938) А. Пластова и др. Скульптура И. Шадра «Девушка с веслом» (1934–1936) для Центрального парка культуры и отдыха им. Горького в Москве — характерный и затем широко растиражированный пример решения этой темы. Слитная масса «идеальных людей» изображена в картине А. Самохвалова «С.М. Киров принимает парад физкультурников» (1935), которая получает своеобразную трактовку в связи с поставленной перед культурой задачей освоения мирового наследия (и соответственно — установления преемственности с «передовыми» образцами прогрессивного искусства прошлых эпох). Популяризация физической культуры, массовых спортивных соревнований, демонстраций, шествий выражает всеобщий интерес к красоте физически развитого человеческого тела, отразившийся и в широком распространении спортивной фотографии и кинохроники. Эта тематика актуализировалась и в неоклассицистическом повороте в Западной Европе: в Италии, прокламирующей себя преемственницей Римской империи, широко использовалась античная символика; в Германии физкультура становится частью военно-патриотического воспитания.

Идеализированные, энергичные, спортивные, жизнелюбивые люди, готовые «к труду и обороне СССР», — центральные образы живописи А. Самохвалова 1930-х годов: «Девушка в футболке» (1932), серия изображений «метростроевок» (конец 1930-х гг.). Массовую подготовку по строевым учениям и стрельбе для защиты страны проводят герои его работы «Военизированный комсомол» (1932–1933). А прищуренный, напряженный взгляд «Совпартшколовца Сидорова» (1931) словно подчеркивает бдительность изображаемого — оценивающего обстановку и пристально следящего за окружающим.

Утверждается набор физических и нравственных качеств «положительного героя», среди которых — молодость, здоровье, оптимизм, патриотизм, душевная щедрость и в то же время — ответственность, требовательность по отношению к себе и другим, к делу, которое он делает. Собственно, таковые персонажи фигурируют во многих литературных произведениях 1930-х годов, будь то «Гидроцентральный» (1930–1931) М. Шагинян, или «Время, вперед!» (1932) В. Катаева. Герой выступает строителем новой жизни, преодолевающим любые преграды и побеждающим всех врагов — с помощью коллектива и наставников.

Коллективистское сознание проявлялось в идее нравственного долга, утверждающего приоритет общества над личностью. Социалистический человек ощущал себя частью группы, партии, класса, — подчиняя свою деятельность достижению определенной социальной цели.

Наставниками, как правило, выступают представители партии — в них сконцентрированы самые достойные качества («ум, честь и совесть», по словам В. Ленина), которые они передают массам. Фиксируется опыт воспитания народа: «простой человек», получив сакральное знание и жизненный пример, транслирует их далее остальным людям. В этом плане серия «Жизнь замечательных людей» под патронажем М. Горького должна была представлять новые образцы для жизнеустройства.

Неоднократно отмечалось, что в структуре и образной системе советского романа воссоздаются архетипические образы героя и его помощников, врагов/вредителей, мудрого Отца, героя и толпы. К. Кларк анализирует советский роман в контексте центрального организующего мифа сталинской политической культуры о «Великой семье», отражающего всеохватную структуру произведения, в центре

которого — эпопея борьбы личности за новую самоидентичность. Она рассматривает соцреалистический роман как притчу, показывающую историческое развитие «стихийных» (недостаточно политически просвещенных личностей/групп, в действиях которых возможны недисциплинированность, неорганизованность) и «сознательных» сил (тех, кто действует политически сознательно, в соответствии с установками партии). Положительный герой проходит путь от состояния «спонтанности»/стихийности к высшей степени «сознательности», которой он достигает через своего рода индивидуальную «революцию» [19, с. 16].

«Политическая притча» соцреалистического романа, по мнению исследовательницы, опиралась также на основной миф сталинской политической культуры, в котором развитие этой диалектики соответствовало мифу о «Великой семье». Этот миф описывал советское общество и историю в терминах сменяющейся иерархии «отцов» (высокоосознательных представителей авангарда общества) и «сыновей» («стихийных» положительных героев), которые подготавливались «отцами» к политически сознательным действиям. Таким образом символически утверждалась и чистота линии преемственности от В. Ленина, исконного «отца», уверенное движение к коммунизму как ко всеобщей «сознательности» [9, с. 570].

Так, в романе «Как закалялась сталь» (1932–1934) Н. Островского описывается политическое становление Павла Корчагина. Во время скитаний на поприще профессионального революционера Павел встречает ряд наставников — большевик Жухрай, секретарь исполкома пограничного города Лисицын. Благодаря этим «старшим товарищам» он обращается к служению революции, реализуя классический пример советского героя, живущего благодаря силе воли и «великой идее», отдающего приоритет коллективному делу, а не частным проблемам.

Становление «нового человека» оказывалось подчас тернистым и тяжелым. Непростой путь исканий человека, прошедшего через революцию и трагедии Гражданской войны, с жизненной убедительностью и писательским мастерством разворачивает М. Шолохов в романе «Тихий Дон» (полностью опубликован в 1940 году), где установление Советской власти показано как весьма неоднозначный процесс. Среди драматичных реалий коллективизации в его романе «Поднятая целина» (1 том — 1932, 2 том — 1959) дано яркое описа-

ние леворадикальной психологии («перманентный революционер» Макар Нагульнов).

Впрочем, в советском обществе перевоспитываются самые, казалось бы, «отсталые» элементы, это доказывают педагогическая система и деятельность А. Макаренко, известные рассуждения М. Горького о строительстве Беломорско-Балтийского канала как школе трудового воспитания.

В коллективном труде авторов во главе с М. Горьким «Беломорско-Балтийский канал им. Сталина. История строительства» (1934) демонстрируются достоинства трудовой «перековки», использования насильственного труда и власти ОГПУ как инструментария создания советского общества.

ГУЛАГ, в систему которого входили лагеря, лаборатории-тюрьмы, промышленные предприятия, управления по строительству дорог, каналов, туннелей и др., являлся одним из важных элементов советской экономической системы, базирующийся на труде заключенных. «Пополнению» этих мест способствовало создание властью представления о постоянной опасности интервенции империалистических государств, что вело к общественной «осадной» психологии. Это оправдывало перманентное состояние страны, близкое к чрезвычайному, а репрессии — утверждением, что они направлены против вражеских агентов.

«Враги» выявлялись в любой среде: будь то организованные процессы над инженерными кадрами (Шахтинское дело (1928), дело Промпартии (1930)), над инакомыслящими партийцами (дело Союзного бюро меньшевиков (1931)) или «пресечение» враждебной деятельности «боевой террористической группы московских художников», по которому были расстреляны в апреле 1938 года бывшие руководители Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ) Л. Вязьменский, Ф. Коннов, А. Северденко и др. Тема поиска вредителей, тормозящих ход соцстроительства, реализовывалась в живописи. Смазанные лица персонажей закрепляют ощущение напряженной атмосферы в эскизе к картине С. Никритина «Суд народа» (1934). Нарративное решение работы М. Антонова «Разоблачение врага в цехе» (1938) строится вокруг подчеркнуто угрюмого лица выявленного «врага», на которого обличительно указывает один из окруживших его плотным кольцом рабочих.

Все советское общество подчас воспринималось как огромная школа по «переработке» человеческого материала. И общественные организации, в том числе ВЛКСМ, пионерская организация, являли собой специализированные инструменты партии в руководстве молодежью и детьми в сфере образования, воспитания, досуга. Собственно, роль этих структур в первую очередь сводилась к передаче и утверждению дозволенных знаний.

А. Макаренко, педагог, долгое время работавший в исправительных колониях ГПУ и НКВД, предлагал сделать свой опыт «перевоспитания» малолетних преступников, беспризорных в «Колонии им. Горького» (1920–1928) и «Трудовой коммуне им. Дзержинского» (1927) универсальным методом советской педагогики. В «Педагогической поэме» (1925–1935), базирующейся на материале из истории «Трудовой коммуны им. Дзержинского», он раскрывает свои наработки: превращение подопечных в коллектив, затем распространение усвоенной тактики перевоспитания внутри коллектива. Таким образом, ребенка предполагалось воспитывать коллективистом, в коллективе полувоенного типа, в уважении авторитета группы и ее руководителя. В «Книге для родителей» (1937) А. Макаренко обосновывает свою систему воспитания как социального процесса, аргументируя ее словами «гениального садовника, товарища Сталина»: «Людей нужно заботливо и внимательно выращивать, как садовник выращивает облюбованное плодородное дерево» [11].

Тема «перделки» человека получает широкое воплощение и в кинематографе. К примеру, первый советский звуковой игровой кинофильм, получивший мировое признание (закуплен для проката 26 странами), «Путевка в жизнь» (1931, режиссер Н. Экк) — это драматическая история о перевоспитании подростков в трудовой коммуне в первые годы Советской власти. (Сюжет фильма был основан на истории создания в 1926 году Болшевской трудовой коммуны ОГПУ (организатор и руководитель М. Погребинский).)

Как известно, советская власть видела в кино, этом «важнейшем из искусств», наиболее эффективное средство пропаганды и «организации масс» (о чем говорили Ленин и Сталин) — собственно, средство создания новой советской общности. Широкая галерея героических исторических и современных образов разворачивается в кинематографе 1930-х годов: «Чапаев» (1935, режиссеры — Г. и С. Васильевы),

«Семеро смелых» (1936, режиссер С. Герасимов) и др. Последовательная эволюция простого рабочего парня в революционера и активного участника знаменательных событий прослеживается в снискавшей большую популярность кинотрилогии о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга (режиссура и сценарий) — «Юность Максима» (1934), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1938).

Целое направление отечественного кинематографа — музыкальные комедии (кинофильмы Г. Александрова «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938), «Светлый путь» (1941); «Богатая невеста» (1938), «Трактористы» (1939), «Свинарка и пастух» (1941) И. Пырьева) — создает привлекательный образ советской жизни и идеологии, в конечном счете моделируя некий утопический чудесный мир, с которым идентифицирует себя зритель. Музыкальная эксцентричная комедия «Веселые ребята» о том, как талантливый пастух музыкант Костя (Л. Утесов) становится руководителем джазового оркестра, а домашняя работница Анюта (Л. Орлова) — певицей, демонстрирует возможности творческой реализации человека в СССР. Лирическая кинокомедия «Свинарка и пастух» о дружбе и любви знатной колхозной свинарки Глаши Новиковой (М. Ладынина) и прославленного дагестанского пастуха Мусаиба Гатуева (В. Зельдин) славит тружеников, для которых открыты все дороги. Демонстрация живых красочных характеров, успешного созидательного труда, счастливых личных историй завораживает своим жизнеутверждающим оптимизмом. Немалую роль в создании этих идеальных миров сыграли и песни из кинофильмов («Песня о сердце», «Песня о Родине», «Марш веселых ребят», «Марш энтузиастов») — мажорные, с простой мелодией, построенные куплетно, часто с рефреном и припевом, рассчитанным на хоровое «подхватывание», соединяющие элементы народной песни, джаза и легкого марша, с лирическими текстами, эмоционально описывающими пейзажи и людей родины.

Несомненна преемственность советской художественной культуры 1930-х годов от авангардной культуры 1910–1920-х годов — и, прежде всего, в наследовании грандиозному проекту пересозидания мира и искусства, получившему свой извод в тоталитарном государстве и социалистическом реализме. Так, по замечанию Н. Ковтуна, соцреализм — это «идеологическая фаза авангарда» [15, с. 9].

Как и авангард, советская культура 1930-х годов проекционна, ориентирована от настоящего в будущее или прошлое, представляет общественные мечтания о новом мире и человеке. Вера в эффективные возможности коллективизма оборачивалась социальной утопией, но в рамках соцреализма было порождено своего рода уникальное искусство. Художественная специфика этой эпохи проявилась и в создании единого, тотального визуального пространства, в котором сливались искусство и жизнь. При этом мифотворчество 1930-х годов основывалось уже не на художественной, а на социально-идеологической основе.

В условиях реализуемого в СССР в 1930-е годы масштабного проекта переустройства выявляется проекционность советской культуры этого времени. Искусство в рамках социалистического реализма демонстрировало коллективную мечту — желаемый, будущий образ благополучного общества, счастливой жизни гармоничного человека. По определению Ю. Борева, «...социалистический реализм был настоящей национальной драмой переживания утопии как жизненной возможности» [2, с. 11].

Идея миростроения обретает в этот период четкую художественную направленность — в силу возведенного в ранг политического орудия эстетического воздействия на социальную сферу. Базируемое на идеологической основе искусство декларируется как мобилизующее средство для движения всей страны по заданному партией курсу. В продолжение традиции русской культуры — искусства как строительства жизни, наследовании идее символизма искусства=жизни, отождествления художественного творчества и жизни в авангарде, в русле социалистического реализма «статус» сферы культуры и искусства закрепляется в государственной «пирамиде» — с установлением контроля над всеми областями этой сферы.

Многие художники были задействованы в официальном миростроительном проекте — с той или иной степенью вовлеченности и успешности пластической реализации. Тенденции творческого самосознания простирались от фанатичного следования новой социальной идее, приспособленчества, отказа от художественного «я» до вполне искреннего желания переосмыслить критикуемое творчество, поисков достойного компромисса с курсом властей.

Воодушевленные просветительскими идеями, живописцы обращались к близкому широким массам художественному языку — и подчас стремясь сделать это не за счет упрощения пластической выразительности, а за счет его модификации, адекватной отражению проблематики современности в соответствующей живописной манере.

Социальные мифы обрели форму художественных мечтаний о счастливом обществе — в виде иллюзорности, выдаваемой за реальность. Искусство в границах тоталитарного режима пластически моделировало тему организованного сообщества счастливых людей. Многие художники создавали в своих произведениях страну гармонии и счастья, соотнося этот умозрительный образ с характерными реалиями действительности, социальными, природными, бытийственными, — получая в итоге идеализированную модель бытия. При этом зрителем несоответствие правде жизни расценивалось не как вымысел, а как возможная, достижимая и довольно близкая во временном отношении явь.

В русле официального курса реализм воспринимался не столько как мимезис действительности (что могло квалифицироваться как натурализм), сколько как способность прозреть и воспроизвести художественный идеал в самой реальности. И в этой установке очевидно следование миростроительной традиции отечественной культуры — желание не прямого воспроизведения мира, но кардинальной его модификации.

Список литературы:

- 1 Бескин О. Формализм в живописи // Искусство. 1933. № 3. С. 1–2.
- 2 Боров Ю.Б. Социалистический реализм: Взгляд современника и современный взгляд. М.: АСТ; Олимп, 2008.
- 3 Гирин Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда: Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013.
- 4 Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
- 5 Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Издательство «ЗНАК», 1993.
- 6 Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- 7 Зингер Л.С. Советская портретная живопись 1930-х — конца 1950-х годов. М.: Изобразительное искусство, 1989.
- 8 Искусство в стране социализма // Искусство. 1937. № 6.
- 9 Кларк К. Положительный герой как вербальная икона // Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Гуманитарное Агентство «Академический проект», 2000. С. 569—584.
- 10 Луначарский А.В. Избранные статьи по эстетике / Сост. и коммент. А.Ф. Ермакова. М.: Искусство, 1975.
- 11 Макаренко А.С. Книга для родителей. Электронный ресурс: http://modernlib.ru/books/makarenko_anton_semenovich/kniga_dlya_roditeley/read.
- 12 Мальцева Ф. О новых пейзажах Сергея Герасимова // Искусство. 1937. № 3. С. 132.
- 13 Манин В.С. Искусство в резервации: [Художественная жизнь России 1917–1941 гг.]. М.: Едиториал УРСС, 1999.
- 14 Морозов А.И. Конец утопии: из истории искусства в СССР 1930-х годов. М.: Галарт, 1995.
- 15 Морозов А.И. Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007.
- 16 Под знаменем Сталинской Конституции // Искусство. 1937. № 4. С. V.
- 17 Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX веков / Отв. ред. Н. В. Ковтун. М.: ФЛИНТА; Наука, 2011.
- 18 Юон К.Ф. Об искусстве / Сост. А.С. Галушкина. М.: Советский художник, 1959. (Об искусстве; Т. 2).
- 19 Clark K. The Soviet Novel: History and Ritual. 3d edition. Bloomington: Indiana University Press, 2000.