

МАРИЯ ЧЕГОДАЕВА

ИДЕАЛИЗИРОВАННЫЙ ОБРАЗ

3-ая часть статьи «К ИСТОРИИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В РОССИИ»

Первыми жертвами «беспощадной борьбы с формализмом» явились Филонов и его ученики – группа аналитического искусства. В ленинградской экспозиции, в своем зале «аналитического искусства» Филонов, представил такие, казалось бы, в полной мере советские по темам вещи, как «Тракторная», «Красный путиловец», «Пропагандист», «Февральская революция» и др. Один из сильнейших его учеников Василий Купцов дал на выставку отличную работу «Над городом» («Дирижабль»); позже сделал очень сильную вещь «АНТ-20» «Максим Горький».

Произошло то же самое, что происходило в 1919 году с памятником Софье Перовской. С художником и его творчеством объявлялась «беспощадная борьба» исключительно из-за художественных, пластических качеств. Носителем идеологии «мелкого буржуа, шарахающегося в ужасе от задач классовой борьбы» оказалась сложная система мазков, строящих необычное, как бы «внутреннее» пространство «объекта, не удовлетворяясь списыванием "фасада"».

Дело не ограничивалось критическими выступлениями. Филонов был выброшен из художественной жизни России 1930-х годов. На протяжении десяти лет, вплоть до смерти от голода в блокадном Ленинграде, художник не выходил из дома, ни с кем не общался, никого не пускал в мастерскую, кроме малой группы оставшихся ему преданными учеников. Купцов в 1935 году покончил с собой, «затравленный доносами и допросами», как он сообщил в предсмертной записке. Готовая к открытию выставка Шевченко в Музее изобразительных искусств была запрещена наркомом просвещения. Потрясенный художник в отчаянии уничтожил все представленные в экспозиции работы. Не была разрешена и стоявшая в планах музея выставка Барто.

Все это было только началом. Развязанная журналом «Искусство» борьба с «формализмом» очень быстро перешла из узкопрофессиональной, искусствоведческой сферы в сферу «большой политики».

Этот метод, как мы могли убедиться, и раньше использовался большевистской властью, лично Лениным: «сигнал» о неблагополучии «на фронте» культуры и искусства приходил как бы «снизу» – от «рабочих», от самих деятелей культуры и искусства. Всегда готовая исполнить волю «народа» ВКП(б) заботливо откликалась на «сигнал».

1936 год стал годом сокрушительного наступления партийных властей на искусство. Уже не какие-то мало кому известные критики из ведомственных журналов – сама газета «Правда», орган ЦК ВКП(б), сам секретарь ЦК ВКП(б) А. Андреев двинулись в поход на «формализм».

«Правда», 20 января 1936 года: «Вчера, 19 января, состоялось заключительное заседание совещания в ЦК ВЛКСМ о детской книге. В заседании участвовал секретарь ЦК ВКП(б) А.А. Андреев». Из выступления секретаря ЦК ВКП(б) А.А. Андреева: «Просто тошно и больно иногда становится, когда берешь детскую книжку в руки с такой мазней. Формализм забрался довольно глубоко в детскую книгу, пользуясь покровительством эстетствующих издателей. Только борьба с левацким уродством в живописи откроет путь для подлинного и полноценного художественного оформления в детской книге».

Партия расправлялась с негодными, добивая, унижая так, чтобы в общественном сознании они представляли не только «классовыми врагами», но и бездарностями, человеческой мразью.

«Правда», 1 марта 1936 года. «О художниках-пачкунах» – редакционная статья. «Не странно ли, не дико ли встретить в наши дни в нашей стране людей, которые уродование детей сделали своим мастерством – конечно, на бумаге, только на бумаге, только в рисунке! Вот книга, которую перелистываешь с отвращением, как патологоанатомический атлас... Словно прошел по всей книге мрач-

ный компрачикос, смертельно ненавидящий все естественное, простое, радостное, умное, нужное – все испортил, изгадил, на всем оставил грязную печать. А сделав свое скверное дело, расписался с удовольствием: рисунки художника В. Лебедева. (С. Маршак. Сказки, песни, загадки. Academia. 1935)» Так в 1936 году изгалялась партийная пресса над Владимиром Лебедевым, которого в 1932-м художники и искусствоведы единодушно признали лучшим из лучших на выставке к 15-летию Октября, особенно отмечая его детские книжки.

Начало 1936 года прошло сокрушительным катком по художественной культуре. Погромы в сфере изобразительного искусства были лишь частью череды погромов: «Правда», 28 января, 1936. «Сумбур вместо музыки. Об опере Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». «Правда», 6 февраля 1936. «Балетная фальшь. О балете «Светлый ручей» Д. Шостаковича. «Правда», 20 февраля 1936. «Какофония в архитектуре. (о К. Мельникове и его школе). «Правда», 9 марта 1936. «Внешний блеск и фальшивое содержание». Редакционная статья – разгром постановки «Мольера» М. Булгакова в МХАТе.

6 марта в «Правде» была напечатана статья В. Кеменова, заведующего отделом изобразительного искусства «Правды». «Формалистические кривляния в живописи»: «Формализм не только неприемлем для нас идейно и политически, но он безусловно антихудожественен. Образы, созданные формализмом, антихудожественны прежде всего потому, что они с возмутительной безответственностью уродуют природу, нашу социалистическую действительность». О Тышлере: «Скорее вытравить из памяти это отталкивающее зрелище». О Фонвизине: «Опошление, граничащее с издевательством, – вот объективный смысл таких формалистических трюков». О Штеренберге: «Образцом формалистического самодовольства могут послужить нуднообразные работы Штеренберга» и т.д.

Поход ЦК против творческой интеллигенции предварял самый страшный период в сталинской истории России. Точное число жертв периода «большого террора» вряд ли будет когда-нибудь известно. Есть сведения, что между январем 1937 года и декабрем 1938-го было арестовано около 7 миллионов человек. Александр Солженицын приводил цифры: к 1 января 1939 года было расстреляно 170 тысяч человек. Умерло в заключении более 2 миллионов...

Случайно ли, что разгулу репрессий предшествовала массированная атака на деятелей искусства? О том, что это было не простым совпадением, говорит тот факт, что, начиная новую волну политических репрессий в 1948–1953 годах, Сталин опять-таки предварил ее идеологическими расправами – цепью ждановских «постановлений ЦК» 1946–1948 годов, «изничтожением» А. Ахматовой, М. Зощенко, С. Эйзенштейна, С. Прокофьева, Д. Шостаковича... Начинать всенародную расправу с погромом интеллигенции было излюбленной стратегией Сталина.

...Развернутая ВКП(б) кампания по борьбе с «формализмом», встретила горячую поддержку и одобрение соответствующей части «художественной общественности». Журнал «Творчество»: «Статьи в “Правде”» явились боевым оружием в руках советской общественности. Новый этап борьбы с формализмом и натурализмом, которая начата статьями в “Правде” знаменует собой громадный рост нашего зрителя. Страна наша требует полноценного реалистического искусства».

«Правда», 7 июня 1936. Председатель Комитета по делам искусств П. Керженцев посетил Третьяковскую галерею. «И такие картины («Солдат» М. Ларионова, «Автопортрет» Н. Удальцовой, «Черный квадрат» К. Малевича, «Композиция» В. Кандинского и др.) Третьяковская галерея и закупочная комиссия приобретали десятками. Подобные штукарские, уродливые произведения старательно развешивались по стенам как образцы какой-то “живописи”, каких-то якобы “исканий”, “течений”, – в то время как в запаснике обретались полотна Верещагина и Шишкина <...> В экспозиционные залы должны быть возвращены произведения крупнейших реалистов прошлого времени. Через усвоение художественного наследия мастеров живописи – реалистов, через непримиримую борьбу с формализмом и грубым натурализмом мы проложим дорогу к расцвету социалистического изобразительного искусства».

Здесь следует внести разъяснения. На протяжении всей борьбы с «формализмом» к нему непременно пристегивался «натурализм» как некое отрицательное, чуждое «нам» явление. Но если

с «формализмом» воевали конкретно, поименно, с точными указаниями, кого из художников надлежит зачислять в «формалисты», то понятие «натурализм» так от начала и до конца оставалось голой абстракцией. По существу же, формальные требования, предъявляемые к изобразительному искусству, были именно натурализмом, а точнее казенным натуралистическим академизмом.

Список «формалистов» все расширялся: в него были занесены не только Филонов, Удальцова, Древин, Перуцкий, Глускин, Малевич, Клюн, Суетин, но и Фаворский, Татлин, Тышлер, Фонвизин, Штеренберг, Лебедев, Конашевич, Васнецов. В послевоенные же годы список авторов, скрывающихся под «формализмом» свое «уродливо-враждебное отношение к действительности», включил имена буквально всех, за малым исключением, значительных мастеров изобразительного искусства. Туча социалистического реализма заволокла все небо, не оставив ни малейших просветов. Этот последний, и для культуры России самый страшный период сталинского правления начался самым счастливым, самым светлым и единодушным психологическим переживанием всего народа, которое можно определить двумя словами: СЧАСТЬЕ ПОБЕДЫ.

Готовилась к открытию первая послевоенная всесоюзная выставка, и снова, как 13 лет назад, в 1932 году, ее организаторы надеялись представить на ней на равных правах художников разных направлений, разных творческих индивидуальностей.

Среди отобранных произведений был обязательный официоз: композиционный портрет Генералиссимуса Советского Союза (это звание было только что введено. – М.Ч.) И.В. Сталина работы А. Герасимова, портрет В. Молотова работы В. Ефанова. Но здесь же представляли пейзаж «Окрестности Бахчисарая» А. Куприна, четыре работы Р. Фалька, пейзажи Троице-Сергиевой лавры – «Внутренние ворота в Лавре», «Улица в Лавре», «Каличья и Плотничья башни» А. Осмеркина, прекрасные гравюры А. Гончарова к новеллам Мериме, Г. Ечеистова к Байрону, М. Пикова к Шекспиру... Искусствоведы особенно отмечали и приветствовали творческое своеобразие живописного почерка каждого мастера, неповторимость индивидуального стиля.

Художественная жизнь первого послевоенного года звенит энтузиазмом. Восстановлен Эрмитаж. Открылся Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Восстановлен Русский музей. Открылся после войны музей А. Голубкиной. МОССХ планирует выставки 1946 года: Кончаловского, Куприна, Ульянова, Крымова, Фалька, Павла Кузнецова...

Но в многократно усиленном варианте повторилась череда проработок, аналогичная 1936 году. Как и тогда, разгрому подверглись разные виды искусства: литература, театр, музыка. Исключение составило изобразительное искусство: ни постановления ЦК, ни даже директивной статьи в «Правде» в его адрес на этот раз не прозвучало. Их в полной мере компенсировало принятое в августе 1947 года постановление Совета министров СССР о преобразовании Всероссийской академии художеств в Академию художеств СССР. Фактически Академия художеств формировалась заново и с вполне определенной целью. Ее создание находилось в тесной связи с начавшейся антиформалистической кампанией. Первым актом такой борьбы стало закрытие Музея нового западного искусства. Работы были поделены между Музеем изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и Эрмитажем, где они и пролежали в запасниках до 1955 года.

В выступлении А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК проводились аналогии между музыкантами и художниками, четко определялись перспективы всей политики в области изобразительного искусства: «В живописи, как вы знаете, одно время были сильны буржуазные влияния, которые выступали сплошь и рядом под самым “левым” флагом, нацепляли на себя клички футуризма, кубизма, модернизма, “ниспровергали” “прогнивший академизм”, провозглашали новаторство. Чем же все это кончилось? Полным крахом “нового направления”».

В борьбе с «формализмом» не допускалось никаких дискуссий. Часть художников была отброшена безусловно; о них не шла речь иначе, как в тоне полного отрицания: «Формалистические “произведения” Татлина, Штеренберга, Тышлера канули безвозвратно в Лету, ибо были бесконечно далеки от народа, более того, враждебны ему как по строю мыслей, так и по своей заумной бессмысленной форме».

Значительная группа художников подвергалась неустанному «перевоспитанию». Их не зачеркивали до конца, они не были «безнадежны», но и не заслуживали доверия.

Пытаться защитить этих художников можно было лишь одним: доказывать, что Фаворский и Дейнека, по крайней мере в настоящее время, – самые что ни на есть праведные социалистические реалисты. Но «формализма» художникам не забывают: «Сейчас многие художники, формалисты в прошлом, переходят или уже перешли на сторону реалистического направления в искусстве. Это явление закономерное, наши художники идут по совершенно правильному пути. Но забывать ошибки прошлого, пока борьба еще продолжается, – нельзя. Об этом нужно помнить главным образом тем людям, которые некогда активно стояли на формалистических позициях, чтобы они, оглядываясь на свое прошлое, не колебались, а твердо стояли на позициях реализма».

Если оценивать «размежевание» по гамбургскому счету, то можно смело констатировать: самой творчески состоявшейся оказалась судьба художников «третьей категории» – В. Татлина, Д. Штеренберга, А. Тышлера... Выброшенные из общественной жизни, заклейменные всеми уничижительными эпитетами, лишенные заработка и часто голодные в прямом смысле слова, они сохранили лицо и до конца создавали вещи, достойные их таланта.

Значительно трагичнее оказалась творческая судьба художников «второй категории», подлежащих «перевоспитанию». Им выкручивали руки, их высокомерно поучали, снисходительно похваливали худшие их работы, отвергали лучшие. Сломали В. Лебедева. Сломали Е. Кибрика. Почти сломали А. Дейнеку. Жестоко навредили Сергею Герасимову, Ю. Пименову, В. Мухиной... Но самой творчески плачевной была судьба мастеров «первой, высшей категории», художников, не лишенных таланта и профессионального мастерства, – таких как В. Ефанов, Александр Герасимов. Обласканные властями, удостоенные академических званий и Сталинских премий, они творчески не состоялись и не стяжали ничего, кроме «почетного» места в «кунсткамере» сталинской эпохи, сомнительной славы «столпов» социалистического реализма. Но это определилось много позже, после завершения эпохи. А в то время они были на вершине власти в искусстве, решали судьбы художников, диктовали искусству свои нормы и законы.

Идеологи социалистического реализма выработали установки, дающие твердые и ясные ответы на все теоретические и практические вопросы изобразительного искусства, четко сформулировали концепции социалистического реализма. Первым пунктом стояло: «Искусство Советского Союза – самое передовое искусство нашего времени. Только оно одно является достойным продолжателем всего лучшего, созданного человеческим гением в прошлом. Наше искусство представляет собой высший тип, принципиально новую стадию развития народности художественной культуры».

Вторым пунктом шло обязательное соответствие тем нормам, понятиям и вкусам, которые провозглашались от имени народа и предполагались непреложной и абсолютной истиной. «Настоящий художник формулирует в своих произведениях то, что скрывается в сердцах его зрителей: он оказывается глазами, сердцем, умом своего потребителя». Второе положение было тесно увязано с канонизацией определенного художественного метода, определенной формы, «понятной и близкой народным массам». Эта форма абсолютизировалась как нечто данное раз и навсегда. «Надо решительно предупредить, что только реалистическое, идейно целеустремленное творчество, только решительное овладение такими первоосновами изобразительного искусства, как реалистический рисунок, как правдивое отображение действительности, лежащее в основе традиций русского реалистического искусства, может помочь художнику выйти из тупика, куда привели его симпатии к упадочническому формалистическому искусству». Таким рисовался «положительный полюс» советского искусства.

Столь же четко и ясно выявлялись и формулировались свойства «отрицательного полюса». В «формализме» изобличались и предавались анафеме те «зловредные» качества, которых в социалистическом реализме быть не могло. В этом смысле анализ свойств советского («антисоветского») «формализма» может быть весьма полезен: он помогает уяснить от противного, каким обязан был быть соцреализм и каким он быть не имел права.

Одним из главных признаков «формализма» провозглашался «произвольный субъективизм». Именно здесь пролегал принципиальный рубеж, непримиримое различие между «формализмом» и социалистическим реализмом. «Формализм» субъективен; художник воплощает в своих созданиях свои мысли, чувства, наблюдения; свое понимание жизни, свое мироощущение. Социалистический реализм принципиально «объективен»; личности творца в нем нет и быть не должно – все личное заведомо ошибочно и ложно. Художник не вправе навязывать зрителю свою субъективную, а потому заведомо ложную трактовку чего бы то ни было, он должен «черпать идеи, образы, художественные средства своих произведений в объективной установке, коллективно выработанной на основе метода социалистического реализма».

Другим качеством, которым ни в коей мере не должен обладать социалистический реализм, была оригинальная, своя, индивидуальная форма – узнаваемая, лично художнику принадлежащая, им самим «добытая» живописная или графическая манера.

Главный стилистический признак соцреализма – безличность. Но безличность не в силу малой способности художника, который и хотел бы быть личностью в искусстве, да не дал Бог, а по призыву ЦК партии, по велению партийного долга и партийной дисциплины, добровольно или по приказу, под угрозой репрессий. Академически законченная стилистическая манера представляла свидетельством полной лояльности, лакейским «чего изволите». Этой манерой художник как бы заверял «хозяев», что он «свой в доску» и готов выполнить любое поставленное перед ним правительственное задание. И здесь трудно отрешиться от ощущения: да ведь все это уже было, было, было... Странное, почти мистическое чувство возникает всякий раз, как погружаешься в советскую историю, – как в бреду, когда кажется, что все привидевшееся уже было однажды, то ли во сне, то ли наяву. 1918 – 1953 годы – это какая-то постоянно обращающаяся спираль: все возвращается «на круги своя» – гонения на интеллигенцию, борьба с «формализмом», уничтожительные, раз навсегда приклеенные ярлыки, – только во все более «крутом», все более уничтожительном варианте.

«Укусы» рапповцев, статьи в «Правде» 1936 года несоизмеримы с обвалом ждановских «постановлений»; предвоенная кампания борьбы с «формализмом» и в сравнение не идет с кампаниями 1948–1953 годов. Но по существу одно и то же, одно и то же...

Установка Пролеткульта на классовую гегемонию пролетариата, казалось бы, ликвидированная в 1920 году вместе с Пролеткультом, жила подспудно и заявила о себе во весь голос десять лет спустя в установках РАППа и РАПХа.

Деление художников на три категории, введенное в конце 1920-х годов пролетарскими ассоциациями, повторенное затем в 1933 году идеологами соцреализма без каких-либо изменений, только в еще более категоричной и грубой форме возродилось в 1946–1953 годах.

Непреложный, на мой взгляд, вывод из всего вышеизложенного: Социалистический реализм является не художественным и не стилистическим определением, а формой политического принуждения, органичной частью всей репрессивной политики ВКП(б). Только в таком качестве это понятие может фигурировать в нашей истории, провозглашать же социалистический реализм стилем искусства России XX века – столько же оснований, сколько провозглашать лысенковщину направлением русской науки XX века.

Вместо послесловия.

А мой покой бесовское мечтанье
Тревожило / И враг меня мутил.../
И три раза мне снился тот же сон...

...Крутится спираль истории, вновь, как более полувека назад, встают из могил сталинские фантомы, предлагается несколько романтический взгляд на социалистическое искусство. Поскольку соцреализм представлял не реальность как таковую, а ее идеализированный образ, то искусство это вернее будет рассматривать в контексте общей истории модернизма первой половины XX века.

То есть получается, что портрет Ленина работы Исаака Бродского или портрет Сталина работы Константина Вялова – это такие абстрактные композиции в духе зрелого Пикассо, Джорджо Де Кирико или даже Сальвадора Дали, в которых человеческие фигуры выступают как некие знаки и символы, а не как реалистические портреты... Работы, показанные на выставке, сами по себе замечательны... Не все они так же хороши, как, например, портрет Сталина и Ворошилова в Кремле работы Александра Герасимова (известный в народе под названием «Два вождя после дождя»)... но многие чрезвычайно интересны. Конечно, лицемерная пропаганда счастливой трудовой жизни. Но выполнены в лучших традициях большого стиля. Чем, собственно, и привлекает прежде всего искусство соцреализма.

Поднимается во весь рост из гроба торжествующий призрак Александра Герасимова, при всем своем безмерном честолюбии не предполагавшего, какая всемирная слава, какое неслыханное признание светят ему в грядущем.

Обратно покойника несут...