

МАРИЯ ЧЕГОДАЕВА

ИСКУССТВО КАК КЛАССОВАЯ ИДЕОЛОГИЯ

Продолжение статьи «К ИСТОРИИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В РОССИИ»

К 1921–1922 годам футуризм в России начал сдавать позиции. Не из-за травли и яростных нападков своих идейных противников и не из-за правительственных репрессий – подобные внешние факторы не смогли бы сломить больших художников. Что-то изменилось в мироощущении, в самой атмосфере времени. История «конца авангарда в России 1920-х годов» – особая тема. Несомненно одно: к 1922 году от «счастья революции», от безоглядной веры в ее правоту мало что могло остаться.

Диктатура пролетариата, а фактически диктатура большевиков, их абсолютная власть обернулись таким террором в отношении собственного народа, собственной интеллигенции, какого не могли представить себе энтузиасты, с горящими глазами приветствовавшие Октябрь. Пока шла Гражданская война, «красный террор» – ненависть, кровь, жестокая цензура – списывался на нее, казался неизбежными издержками переходного периода. К 1921 году Гражданская война завершилась...

1922 год. «Правда», 31 августа. «Первое предостережение» советской власти интеллигенции. Опорные пункты антисоветской деятельности: высшая школа, публицистика, художественная литература, философия... По постановлению ГПУ наиболее «активные контрреволюционные элементы из среды интеллигенции высылаются в “северные губернии” (в Соловецкий лагерь. – М.Ч.), часть за границу». Среди высланных 160 крупнейших ученых, профессоров, философов были ректоры Петербургского и Московского университетов Новиков и Карсавин, философы Бердяев, Франк, С. Булгаков, Степун...

Если погибнет революция, лучше погибнуть вместе с нею...

Революция – та огненная и вольная стихия, в которую поверил Блок, поверил русский авангард начала века, погасла и – совпадение это или нет – авангард «погас», кончился в России вместе с нею. Шагал, Кандинский, многие другие мастера русского авангарда оказались в эмиграции. О настроениях оставшихся в России можно судить по записи в дневнике Пунина 1925 года: «Нигде ничего не “вертится”, все стоит; мертвое качание, что-то зловещее в мертвой тишине времени, все чего-то ждут и что-то непременно должно случиться и вот не случается <...> неужели это может тянуться десятилетие? – от этого вопроса становится страшно, и люди отчаиваются, и отчаиваясь, разворачиваются. Больше развращенности и большего отчаяния, вероятно, не было во всей русской истории. <...> Не страдаем, как страдали, например, в 18–22-м годах (страдания тех лет были, несомненно, плодоносными), а задыхаемся, вянем и сохнем, разлагаемся и корчимся в смертельных корчах и в смертельной опасности...»

«Барабанщик и поэт» футуризма Маяковский в 1930 году покончил с собой. И все-таки жизнь продолжалась, время, люди, события, переживаемые Россией, требовали своего осмысления в искусстве. Уже в 1922 году крупнейшие деятели искусства заговорили о новых формах реализма. Александр Таиров: «Смешно и нелепо было бы думать, что новые формы реализма теперь, после работы футуристов, конструктивистов и т.д. могут быть теми же, что в старой натуралистической манере».

Заговорили о «фантастическом», «мистическом», «музыкальном» реализме... Максимилиан Волошин предложил «в рабочем порядке» термин «нореализм».

К середине 1920-х годов стало очевидным: опора большевиков на «надежных» «своих» художников и отторжение «ненадежных» отнюдь не ограничиваются футуризмом. АХРП использовался советской властью как «антитеза» не только авангарду. Его откровенно и недвусмысленно противопоставили всему «другому» искусству. Это положение отчетливо вскрывает оставшаяся без-

ответной декларация, направленная в 1925 году в ЦК ВК П(б) художественными группировками «Бытие», «Маковец», «Общество молодых», ОС Т: «В ситуации, созданной на фронте советского изобразительного искусства, имеются признаки ненормальных условий, чувствительно влияющих на жизнь и деятельность различных художественных групп и внушающих самые серьезные опасения за плодотворное развитие и направление художественной культуры в СССР в целом. Для интересов нормального и нестесненного развития искусства было бы делом гибельным и культурно близоруким провозглашение одной из этих группировок политически и общественно признанной, как олицетворяющей официально рекомендованный курс развития советского изобразительного искусства... Такой группой, отмеченной весьма осязательными знаками благоволения, является Ассоциация художников революционной России. Такая поддержка не только создает для АХРР а прочную материальную базу, но (что гораздо важнее) открывает для нее тот априорный моральный кредит в глазах широких кругов советской общественности, который ни в какой мере не может быть оправдан культурным художественным уровнем и достижениями этой группировки сравнительно с другими. Только по отношению к АХХРу был проявлен такой внушительный акт исключительного внимания со стороны власти... Нельзя же в самом деле считать революционным искусством приспособление закоренелых форм к спросу на писание портретов видных современников либо на ходовые современные сюжеты. Необходимо со всей решительностью и прямоотой художественной совести заявить, что писание портретов партийных и советских вождей в манере и стиле старых генеральских портретов ни в коей мере не только не совпадает с подлинным революционным искусством, но лежит в стороне от его предчувствуемых путей... Официальный ярлык “революционные художники” в глазах масс... создает и укрепляет иллюзию, что все, носящее печать АХРР а, есть как бы официально одобренное революционное искусство... Молчаливо внушается ложное убеждение широким кругам потребителей, что остальные художники не революционеры, а, пожалуй, контрреволюционеры... Художники других групп все более теряют почву в той общественной среде, которая потребляет искусство. Возможность серьезного творчества сохраняется за ними лишь в плане личного подвижничества. Самочувствие таких “пасынков” создает у художников таких групп, с одной стороны, психологию угнетения, с другой стороны, ту художественную неустойчивость и подозрительную гибкость, которая толкает их на вхождение в АХРР в порядке сомнительного приспособленчества и халтурных соблазнов. Художники, не входящие в АХРР , считают себя идеологически ничуть не менее революционными, чем АХРР , и желают сохранить в целях художественного творчества ту свободу искания путей, свободу формальных различий и приемов мастерства, которое не должно быть упразднено в угоду диктата одного неведомо почему узаконенного направления».

Поводом к выступлению с декларацией было выделение АХРР у огромной по тем временам правительственной субсидии 75 тысяч рублей, но речь шла о принципиальном отношении советского правительства к искусству. Нарочитое выделение одного направления как «правильного», официально утвержденного и предписанного в качестве эталона всем мастерам искусства было не случайным «перекосом», но осознанной политикой советской власти. Художники «Маковца», ОС Та, «Бытия» – крупнейшие мастера русского изобразительного искусства первых трех десятилетий XX века – увидели и прочертили перспективу существования искусства в СССР на многие десятилетия вперед. Дальнейшая история советского искусства развивалась по схеме, с такой тревогой обозначенной в их декларации. Уже в 1920-е годы определился расклад сил, просуществовавший вплоть до 1980-х годов, сформулировались «установки» и стилистические принципы официального партийного искусства, угодного властям. Безликое и бездушное, по принципу «чего изволите» писание картин на «актуальные» темы явилось тем, что затем под грифом социалистического реализма насаждалось и в 1930-е, и особенно в послевоенные, 1946–1953, «сталинские» годы; в ослабленной форме тянулось до конца социализма в России.

Фактически «социалистический реализм», во всяком случае в живописи, был установлен, выпестован, наделен властью и всеми преимущественными правами за двенадцать лет до его официального провозглашения на Первом съезде писателей в 1934 году.

За недолгие месяцы своего руководства искусством футуристы из отдела ИЗО Наркомпроса осуществили поистине грандиозное начинание. В январе 1919 года в Зимнем дворце – Дворце искусств,

как он тогда назывался, – открылась огромная выставка, не только первая после революции, но вообще первая подобная выставка в России.

Несмотря на свои «сокрушительные» взгляды и непримиримое отношение к «старому» искусству, футуристы дали свободную возможность выставиться всем направлениям – в экспозиции были представлены общества «Союз молодежи», «Мир искусства», «Товарищество передвижных выставок», «Общество имени Куинджи», «Община художников», «Товарищество независимых», «Петроградское общество художников», «Художественно-промышленное общество», «Союз скульпторов» и 134 художника, не входящих в общества. Всего 359 авторов и 2826 произведений. Коллегия по делам музеев при Наркомпросе ассигновала на покупку картин 200 тысяч рублей. Были намечены к приобретению картины 143 художников, среди них: Малевич, Татлин, Фальк, Лентулов, П. К узнецов, Кандинский, Куприн, Машков, Кончаловский, Родченко, Шевченко, Удальцова, Штеренберг, Древин, Коровин, Осмеркин, Попова, Коненков, Малютин, Кустодиев, Бебутова, Веснин, Якулов, Крымов, Кравченко, С. Герасимов, Добров, Чернышев, Анненков, Ульянов, Бакшеев, Экстер, Ларионов, Гончарова, Сарьян, Бурлюк, Голубкина, Нивинский, Филонов, Митурич, Матвеев, Ермолаева, Добужинский, Петров-Водкин, Б. Григорьев, Альтман, Чехонин, Шагал, Лансере, Бенуа, Рерих.

Во второй половине 1920-х годов и заново, и на основе старых группировок создались десятки объединений, наиболее значительными из которых были «4 искусства» (1924–1931), ОМХ (Общество московских художников, 1927–1932), ОС Т (Общество станковистов 1925–1932), а также объединение молодых художников Ленинграда «КРУ Г» (1926–1932), группа Филонова «Мастера аналитического искусства» (1925–1932), группа «Тринадцать» (1927–1932), «Октябрь» (1928–1932) и ряд других.

Хотя в 1932 году постановлением ЦК ВК П(б) все вообще художественные объединения были упразднены и взамен их стали создаваться единые творческие союзы писателей, художников и др., юбилейная художественная выставка «Художники РСФСР за 15 лет» в Ленинграде, в Русском музее, была сформирована по объединениям. Создателем экспозиции был фактически Пунин – он провел в ней те же установки, какими руководствовался в 1919 году: дал свободную возможность художникам всех направлений предстать такими, каковы они есть и какими сами считают нужным себя показать. Не только всем основным группировкам, но и персонально Малевичу, Филонову, Фаворскому были предоставлены отдельные комнаты, где они сами развесили свои работы. В своей обстоятельной статье к каталогу выставки Пунин рассматривал представленное на ней искусство как органическую часть европейской культуры конца 1920-х – начала 1930-х годов.

То, что во второй половине 1920-х – первой половине 1930-х годов в России было очень сильное изобразительное искусство, близкое к тому, что подразумевалось под термином «неореализм», сложилась самостоятельная национальная школа, достойная войти в историю мирового искусства XX века, не подлежит сомнению.

Но стремление деятелей искусства к художественному многообразию и творческому равенству, их заявленное в декларации 1925 года и подтвержденное в ленинградской экспозиции выставки «Художники РСФСР за 15 лет» право на «свободу искания путей, свободу формальных различий и приемов мастерства» было для ВК П(б) и лично Сталина, к этому времени сосредоточившего в своих руках всю полноту власти, категорически неприемлемо. Происходящие в стране события не оставляли места ни для какой свободы – ни творческой, ни человеческой.

Весной 1931 года коммунистическая фракция АХРП а выработала проект платформы «для консолидации пролетарских сил на изофронте». На IV пленуме Центрального совета АХРП было провозглашено создание РА ПХа – Российской ассоциации пролетарских художников.

«Искусство – форма классовой идеологии, – гласила установка РА ПХа. – Основные удары РА ПХ должны сосредоточиться на борьбе с правой опасностью на изофронте. Борьба против правой опасности на данной ступени – это борьба за ленинизм в искусствознании, против объективизма, это борьба за перестройку большевистскими темпами. Мы должны бороться с формализмом, некритической учебой у буржуазных мастеров, с пассивным натурализмом, с левым ликвидаторством, все еще продолжающими иметь место на фронте изоискусства».

К 1932 году деятельность РА ПХа охватила практически все направления художественной работы. Циничная и неприкрытая борьба за художественную власть подавалась как борьба за пролетарское искусство. В основе «платформ» РА ППа, РА ПХа и прочих объединений лежал принцип размежевания деятелей искусств по классовому признаку. Может показаться странным, что такая проблема встала спустя десятилетие после революции, казалось бы, покончившей со всеми «эксплуаторскими» классами. Но согласно товарищу Сталину классовая борьба после победы социализма не только не затухает, но еще более обостряется. Классовым признаком, по которому следовало размежевывать деятелей искусств, являлось в первую очередь их социальное происхождение. Пролетариат утверждался как гегемон, как единственный полноправный творец и хозяин искусства: «Класс сам делает свое дело, он не заказывает его другим, он приказывает, а не заказывает. Мы вовсе не обращаемся с заказом ни к лефовцам, ни к рапповцам, мы просто как власть имущие приказываем петь, кто умеет петь, нужные нам песни и молчать тем, кто не умеет их петь», – вещал от имени пролетариата «литературовед-марксист» В. Переверзев. Что реально стояло за всей этой художественно-политической демагогией? Сопоставляя мрачную картину политического безвременья 1929–1932 годов с состоянием искусства этих лет, нельзя не увидеть: деятельность РА ППов и РА ПХов с их установкой на «войну», на поиски «врага» была просто «калькой» с партийной политики. Крестьяне делились на «бедняков» («наших»), «средняков-подкулачников» и «врагов-кулаков». На три категории делились и деятели искусства: «союзники пролетариата», «попутчики» и «враги».

В полной мере совпадала заушническая деятельность художественной «опричины» со сталинскими приемами запугивания интеллигенции. «Проработки», «разоблачения», политические ярлыки, которыми неустанно «награждали» рапповцы всех неугодных им художников, конечно, не могли равняться со сталинскими процессами – «пролетарские ассоциации» не обладали правом расстреливать «врагов» физически, но могли уничтожать морально.

Решение об упразднении всех существующих группировок и объединений, включая РА ПП, РА ПХ и пр., явилось для творческой интеллигенции, в том числе для руководителей пролетарских ассоциаций, полной неожиданностью. 23 апреля 1932 года вышло постановление ЦК ВК П(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». ЦК вдруг заметил, что «в настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОА ПП, РА ПП, РА ПМ и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества». ЦК постановлял «объединить всех писателей, поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз» (соответственно всех художников, музыкантов – в союзы художников, композиторов и пр.).

Постановление ЦК было воспринято деятелями искусств только что не восторженно. Ошелмившие, униженные мерзким определением «попутчик», чувствовавшие себя отринутыми, отброшенными на обочину истории деятели искусства вдруг оказались полноправными «строителями новой жизни», нужными своему народу, едиными с ним. На этих иллюзиях – демонстрации вновь обретенного «равенства» – и была создана ленинградская экспозиция выставки «Художники РСФСР за 15 лет». Прекраснодушные интеллигенты поверили, что мудрая партия и лично товарищ Сталин проявили заботу о них, одернули зарвавшихся самозванных «союзников пролетариата», предоставили всем деятелям искусств равные условия и равные возможности.

Все подобные иллюзии были незамедлительно развеяны. Выставка «Художники РСФСР за 15 лет», перенесенная в Москву и открытая 27 июня 1933 года (живопись в помещении Исторического музея, графика в Музее изобразительных искусств), обрела совершенно иной характер, нежели тот, какой она имела в Ленинграде.

«Ленинградская выставка имела в значительной степени академический характер, – писал критик Щекотов. – На ней все почти экспонаты были поданы с почти равным вниманием и этим как бы подняты на равную высоту... И вообще эта выставка производила тогда, в юбилейные дни пятнадцатилетия революции, впечатление, что она была организована с целью показать, что искусство не только не отстало от жизни, но и опережает ее».

цатилетия Октябрьской революции, впечатление “гражданского мира” и благодати, господствующих будто бы на фронте изобразительного искусства... Юбилейная выставка, открытая Наркомпросом в Москве в июне 1933 года, явилась в значительно измененном по сравнению с ленинградской виде. “Благорастворение воздухов”, навеянное было ленинградским праздником, рассеялось здесь без следа. “Изобилие плодов” художества, экспонированных на выставке, было значительно сокращено. Уравнительный принцип “все люди, все человеки” в применении к художникам оказался отринутым начисто. Прошлые достижения, правда, не забыты, но переоценены с точки зрения их важности для предстоящих путей искусства, для начавшейся борьбы против формализма и пассивного отображательства за социалистический реализм в искусстве... Далее: формализм во всех его разветвлениях враждебен нашему стремлению к социалистическому реализму – значит, представлять формалистические направления в развернутом виде, как это было сделано в Ленинграде, для выставки, основным принципом которой является раскрытие путей, ведущих к осуществлению стиля социалистического реализма в художественной практике, нецелесообразно».

Целесообразным было сочтено максимально увеличить количественно в экспозиции все то, что в искусстве прошедших 15 лет являлось важнейшим с точки зрения начавшейся борьбы против формализма за социалистический реализм. Таким «важнейшим» был объявлен АХРР . «Ассоциация художников революционной России, передовое революционное объединение, выполнявшее особую роль в борьбе за собирание и перевоспитание советских художников, сконцентрировавшее вокруг себя основные массы художников-попутчиков, занимало передовое место в процессе развития художественной практики, которая отразилась на выставке “15 лет советской живописи”», – писали М. Буш и А. Замошкина в статье «Путь советской живописи 1917–1932».

Статья М. Буш и А. Замошкина давала четкую «установку», как надлежит оценивать первые 15 лет советского изобразительного искусства. Первое, что возвещалось в статье, – это резко негативное отношение к левым течениям первых лет революции. «Это формальное экспериментаторство, совершенно отвлеченное от борьбы за советскую власть и диктатуру пролетариата, вместе с тем декларативно идущее под претенциозным флагом “революционного пролетарского искусства”, было непонятно и чуждо трудящимся массам, видящим в искусстве боевое оружие класса». Вторым постулатом утверждалось: «Генеральная линия советского искусства заключалась в стремлении к реализму, к революционной тематике, к картине, которую отрицали “левые”». Проводником такого реализма являлся АХРР . ОС Ту, «Маковцу», «4 искусствам», ОМХу отводилось место «перестраивающихся в борьбе с еще не изжитыми “рецидивами” буржуазного формализма, пассивизма и вульгарного иллюзионизма. ...Тенденцию апсихологизма ярко выражают в своих работах Люшин, Лучишкин, Гончаров... Перегиб в сторону индивидуального психологизма встречается в работах Тышлера, Лабаса, Пименова, Шевченко, Барто, а отчасти Чернышева». В качестве третьего постулата выступала отповедь «немногочисленным художникам, испытывающим влияние индивидуалистического пессимизма, пропагандирующим крайний субъективизм, уводящим из материального мира борьбы и социалистического строительства в мир страшных фантомов и бесплодных цветочных абстракций, созданных художественной фантазией. Эти настроения и творческие концепции – явление глубоко реакционное. И наша задача художественной общественности со всей непримиримостью и бдительностью вскрывать идеологические корни этих концепций и этим парализовать их демобилизующее влияние». К таким «немногочисленным художникам» причислялись Филонов и его ученики, Древин, Удальцова, Перуцкий, Глускин, Малевич, Клюн, Суетин.

Расстановка сил была определена. Художники в полном соответствии с партийными установками тех лет были разделены на три категории: первая – правильные, «наши», понятные «массам» и удобные партии и правительству, в основном входившие в АХРР ; вторые – входившие во все противостоявшие АХРР у группировки, не совсем «правильные», не до конца «наши», но не безнадежные: предполагалось, что под «нашим» бдительным оком они еще могут перевоспитаться и влиться в передовые ряды; наконец, третьи – близкие формалистическим «левым» течениям 1920-х годов, совсем неправильные и не «наши», не подлежащие перевоспитанию. К ним следовало относиться «со всей непримиримостью», «вскрывать» и «парализовывать».

Плохо верится, что это размежевание было измышлением М. Буш и А. Замошкина, их, так сказать, искусствоведческим «открытием». Слишком уж отдавало от него РА ПХом, а если вспомнить, что РА ПХ был детищем АХРР а, фактически просто его «ипостасью», то, естественно, напрашивается предположение: не являлась ли, во всяком случае в сфере изобразительного искусства, вся затея с роспуском группировок и созданием единого Союза художников ловким политическим спектаклем, в итоге которого АХРР прибрал к рукам всю власть в изобразительном искусстве, получил возможность расправляться с конкурентами и противниками уже не под явно устаревшими лозунгами «размежевания по классовому признаку», а под мощными транспарантами борьбы с «формализмом»?

Во всяком случае, так произошло в действительности. А поскольку в сталинское время действительность творилась по указу ЦК ВК П(б) и лично товарища Сталина, возникает и второе предположение: главные постановщики спектакля сидели куда выше того кабинета, где занял кресло председателя Московского союза художников один из учредителей АХРР а А. Вольтер.

Рассказывали о встрече на квартире Горького, где будто бы Сталин дал название новому методу – «социалистический реализм». Происходило ли что-нибудь подобное в действительности или нет, сейчас трудно установить, но миф о Сталине как «авторе социалистического реализма» держался вплоть до XX съезда КПСС . «Социалистический реализм» именовался не иначе, как «сталинский-социалистический реализм».

Почему Сталину и его сподвижникам именно в это время так понадобился социалистический реализм?

Навязанные свыше командным методом и в ускоренные сроки «социалистические формы производства» нуждались в активной агитации и пропаганде, установлении в народных массах полного единомыслия, беспредельной веры в правоту и благость сталинской политики, фанатической готовности отдать делу «построения социализма» все свои силы, вплоть до жертвы жизнью.

Но к 1933–1934 годам стало очевидно: построить авральным порядком за три года социализм невозможно. Миллионы трупов, разваленное сельское хозяйство, нищенские зарплаты, карточки – все это очень мало походило на идеалы социализма, провозглашенного большевиками.

Перед Сталиным и его соратниками встала, казалось бы, неразрешимая задача. Жестокую реальность жизни в Советском Союзе 1930-х годов следовало препарировать в миф – создать иллюзию социалистического рая, будто бы уже осуществившегося в нашей советской действительности. Это неизбежно приводило – не могло не привести – к формированию целенаправленной государственной лжи. Требовалось обосновать версию о «вредителях», «врагах народа», якобы повинных во всех срывах и неудачах «социалистического строительства», но главное – сформировать представление о беспрецедентно высоких, уже якобы достигнутых результатах сталинской политики, небывалых успехах во всех сферах социалистического производства, благосостоянии и процветании народа, его страстной приверженности делу социализма и своим вождям – ВК П(б) и лично товарищу Сталину, «вдохновителю и организатору всех наших побед».

Вот тут-то Сталину и понадобилось искусство, и не просто искусство, а «социалистический реализм». Соответствующим образом направленное и сориентированное искусство могло лучше и действеннее, чем любая другая форма пропаганды, создавать в глазах как собственного народа, так и всего прогрессивного человечества видимость процветания, свободы, всеобщего счастья и всеобщего единодушия, уверять мир в реальности победы социалистического строя, наглядно, в формах убедительного жизнеподобия демонстрировать эти «победы». Художественная культура попала под самое пристальное внимание ЦК ВК П(б) и лично Сталина, целиком взявшего ее судьбу в свои железные руки.

Максим Горький еще до официального провозглашения «соцреализма» сформулировал его основные принципы: «Извлечь из суммы реально данного основной смысл и воплотить в образ – так мы получим реализм. Но если к смыслу извлечения из реально данного добавить – домыслить, по логике гипотезы, желаемое, возможное и этим еще дополнить образ – получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, практически изменяющего мир».

Горький своим авторитетом утвердил миф как полезное средство «возбуждения революционного отношения к действительности». За всеми рассуждениями о «реализме» и «романтизме», «мысле» и «образе» и т.п. вставал вопрос о пропаганде, воздействии средствами искусства на «массы» в нужном «социалистическом» направлении. Первый съезд советских писателей сформулировал – устами А. Жданова – это положение проще и откровеннее: «Правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачами идейной переработки и воспитания трудящихся в духе социализма». Этот тезис был введен в Устав Союза писателей СССР, а писатели объявлены «инженерами человеческих душ». Души советских людей следовало «конструировать» и «реконструировать» в соответствии с требованиями партии.

Социалистический реализм блестяще справился с поставленной задачей. Все теоретические определения «социалистического реализма» многократно процитированы и со знаком «плюс», и со знаком «минус». Но по сей день как-то выпадает из внимания теоретиков существеннейшее обстоятельство, сопутствовавшее «рождению» соцреализма.

«Социалистический реализм» появился на свет не один, а в тесной связке с другим «стилистическим понятием» – своей «антитезой», изначально запланированным антагонистом – формализмом.

Художественная политика начала 1930-х годов явилась продолжением художественной политики, начатой Лениным в 1919-м. Она была частью всей политики большевиков, основанной не на консолидации общества, не на гражданском мире, а на перманентной гражданской войне, поисках врага, его разоблачении и уничтожении. В 1930 году, в разгар коллективизации, Горький выступил со статьей, опубликованной опять-таки сразу и в «Правде», и в «Известиях»: «Против нас все, что отжило свои сроки, отведенные ему историей, и это дает нам право считать себя все еще в состоянии гражданской войны. Отсюда следует естественный вывод: если враг не сдается, его истребляют». Лозунг «Если враг не сдается, его уничтожают!» стал манифестом партии. Но после уничтожения одного врага на его место немедленно изыскивался другой. Сладострастные поиски врага стали на три десятилетия вперед чуть ли не главной политической задачей партии, «национальной идеей» России.

К 1930-м годам футуризма в СССР практически не было. Неореализм рубежа 1920–1930-х годов носил совсем иной характер. Неореализм никого не ниспровергал, ничего не разрушал. Его единственным желанием было сохранить и обеспечить свободу творчества, искания путей и приемов мастерства, свободу формальных различий. Его «идейной платформой» было сформулированное в декларации объединения «4 искусства» в 1929 году утверждение: «Художник показывает зрителю прежде всего художественное качество своей работы. Только в этом качестве выражается отношение художника к окружающему его миру». Даже намек на какие-либо вызовы и противостояния не было в представших на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» в Ленинграде портретных рисунках детишек Л. Бруни, «Натурщицах» и «Слоненке» В. Лебедева, «Весне в Дагестане» Р. Барто, «Портрете Сен-Катаямы» А. Гончарова, «Столе с фруктами» П. Кончаловского, «У рояля» Н. Куприянова, «Женщине с кувшином» А. Шевченко, «Селедке» Д. Штеренберга, «Портрете Достоевского» В. Фаворского... В них не восхвалялись «победы социализма», но не было и никакого их осуждения. Не было футуризма. Это был реализм в самом лучшем смысле слова – новый реализм XX века, усвоивший открытия французских импрессионистов и постимпрессионистов, достижения русского искусства начала века, высокие традиции русского гуманизма...

Стоп! Вот здесь-то и крылись противостояние и вызов. В искусстве сильнейших художников рубежа 1920–1930-х годов было нечто более страшное, чем осуждение. Они не воспевали «сталинский социализм», не критиковали его, они его не замечали. Просто утверждали ценности, не зависящие от «классовой борьбы» и «социалистического строительства». И свободное гуманистическое творчество было объявлено «врагом», на него повесили бессмысленный, ничего не значащий, но уничижительный ярлык «формализм» и в таком качестве противопоставили «социалистическому реализму».

Выразитель сталинской идеологии, социалистический реализм как все социалистическое, был способен существовать только в состоянии ни на минуту не прекращающегося истребления кого-то

или чего-то. Его история, как и история социализма в России, – это перманентная борьба с идеологическими, классовыми и прочими «врагами». Формализм был нужен социалистическому реализму совершенно так же, как нужны были сталинскому режиму «кулаки», «троцкисты», «космополиты» и прочие «враги народа». Истребив одного «формалиста», соцреализм немедленно выявлял следующего. «Борьба за реалистическое искусство должна быть доведена до конца» (так и хочется продолжить: до конца искусства) – давала установку редакционная статья в журнале «Искусство». Но если бы формализм и впрямь был истреблен до конца, соцреализм погиб бы вместе с ним: он должен был вечно и неустанно торжествовать победу над формализмом, ниспровергать его, красоваться над поверженным. Разыгрывалось нечто вроде шахматного этюда, где по условию «белые начинают и ставят черным мат в три хода». Черные обречены на мат, но просто снять черные фигуры с доски невозможно – одни белые без черных не играют.

Вся история социалистического реализма с момента его провозглашения до конца социализма в России была непрекращающейся борьбой с «формализмом». Вне этой борьбы нельзя ни понять сущности соцреализма, ни осмыслить его значения и места. Пользоваться этим термином можно только «в связке» с термином «формализм». Если мы считаем возможным говорить о социалистическом реализме как факте искусства СССР, мы обязаны ввести в научный обиход понятие «формализм», стыдливо нами забытое, обозначавшее и заменявшее на протяжении 70 лет социализма в России такие понятия, как гуманизм, творческое новаторство, творческая неповторимость и индивидуальность.

Из этой «забывчивости» проистекает постоянная путаница, попытки смешать воедино на «шахматной доске» истории «черные» и «белые» фигуры, провозгласить все русское изобразительное искусство двух последних третей XX века то ли «кунсткамерой тоталитаризма», то ли «социалистическим реализмом» – великим стилем столетия. Между тем строгое размежевание было проведено изначально, теоретики социалистического реализма все установили, разграничили, снабдили незыблемыми ярлыками. Разобраться с «социалистическим реализмом» в изобразительном искусстве, отделить его от «формализма» совсем нетрудно: услужливые придворные критики поставили всех художников советского времени на надлежащее место.

Оставим же «сталинскому социалистическому реализму» то, что он сам признавал своим, и выведем за его пределы то, что он с такой бешеной яростью отторгал от себя.