

К ИСТОРИИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В РОССИИ

1-ая часть

С конца 1950-х годов социалистический реализм утратил ту неограниченную власть, какой он пользовался при жизни Сталина; в течение 30 лет он воспринимался как не имеющий никакого художественного значения официоз, обслуживающий потребности КПСС, и в 1990-е скончался вместе с концом социализма в России. Казалось бы, эпоха соцреализма завершилась, и самый этот искусственно сконструированный термин можно вывести из научного употребления.

Однако в постсоветское время «сталинский» социалистический реализм стал вызывать и в России, и на Западе явно неадекватный его значению повышенный интерес. Его провозглашают «великим стилем», предлагая воспринимать портреты Сталина кисти А. Герасимова и Налбандяна как «идеальный образ человека XX века», приравнивая к творчеству Пикассо. Его экспонируют в Германии, именуя выставку «Фабрика мечты». К нему причисляют крупнейших русских художников советского времени, то клеймя их как «конформистов», то превознося как мастеров «хорошего социалистического реализма» в противовес «плохому». Было бы слишком долго излагать все концепции, предлагаемые и нашими, и зарубежными теоретиками в отношении этого, так научно и не определенного понятия. Видимо, следует еще раз, отрешившись от всех концепций, обратиться к реальной истории социалистического реализма, напомнить факты, казалось бы, всем известные, но почему-то то ли забытые, то ли для кого-то неудобные.

Начать, впрочем, придется все-таки с «концепции». Цитирую статью М. Лазарева, посвященную творчеству А. Дейнеки: «Известный исследователь современных культурных процессов Борис Гройс убедительно доказывает, что соцреализм есть во многом продолжение установок авангарда. Он основывался при этом на сравнении идеологических установок русского авангарда начала века и социалистического реализма. Различие, по мнению Гройса, заключается только в том, что соцреализм реализовал их, а у авангарда не было на это средств».

Итак, русский авангард начала XX века. По мнению Гройса, и не только его одного, прямой предшественник соцреализма.

Нравится нам это или нет, но многие большие мастера русского искусства приняли Октябрьскую революцию и изъявили согласие сотрудничать с большевиками. В начале ноября 1917 года нарком просвещения Луначарский созвал в Смольном совещание писателей, художников, режиссеров по вопросу сотрудничества с советской властью. На совещание пришли Блок, Альтман, Маяковский, Мейерхольд, Штеренберг, Ваулин, Карев, Матвеев, Пунин, Чехонин, Ятманов.

Можно было бы ожидать, что большевики воспримут этот шаг навстречу лучших представителей русской культуры с великой радостью; постараются максимально это использовать. Произошло нечто прямо противоположное. Уже в 1919 году художники из отдела ИЗО начали активно отстраняться от художественного руководства, от преподавания, от оформления революционных праздников.

«Постановление Исполкома Петроградского Совета от 11 апреля 1919 года о праздновании 1 Мая. Пересмотрев вопрос об организации празднования 1 Мая и ознакомившись с жалобами из районов на футуристическое засилие, наблюдавшееся на всех наших предыдущих празднествах, Исполком Петроградского Совета постановил: ни в коем случае не передавать организацию первомайского праздника в руки футуристов из Отдела изобразительных искусств. Президиум Петроградского Совета выбрал специальную комиссию, каковой поручено привлечь к делу профессиональные союзы и другие рабочие организации. Этой комиссии специально указано, что футуристов из секции изобразительных искусств не следует привлекать к работе. Исполнительный комитет Петроградского Совета совершенно согласен с теми рабочими, которые указывают на то, что футуристические крайности до сих пор только портили рабочие праздники».

Но гонения на футуризм инспирировались не рабочими. Травлю футуристов возглавляла и направляла старая художественная интеллигенция, активно враждебная футуризму, как в ту пору

называли все левые течения. Пресса 1919–1920-х годов полна грубейших инсинуаций, оскорблений, буквально клокочущей злобы в адрес футуристов.

«Футуристы, кубисты и прочие новаторы ни в каком случае не являются предтечами “нового искусства”, – писал в 1921 году в статье «Чаемое упразднение искусства» известный искусствовед и критик Э. Голлербах. –...Ожидаются, конечно, самонадеянные новаторы, считающие, что они-то именно и прокладывают дорогу к грядущему свободному искусству... Неужели египтяне создавали барельефы в Мемфийской гробнице, эллины строили Парфенон... неужели Дюрер, Веласкез, Рембрандт, Рубенс и пр. существовали только для того, чтобы некто Т. (я не могу полностью написать этого имени – кажется, бумага истлела бы под пером) творил свои чудовищные контррельефы из осколков стекла, рогожи с трамвайным билетом в придачу?»

Приверженцы традиционного искусства делали все возможное, чтобы футуризм был запрещен, ограничен в правах, чтобы футуристов отстранили от руководящей роли в искусстве; писали кляузы, настраивали против новаторов партийных руководителей. Нарком просвещения Луначарский пытался защищать «своих» футуристов из отдела ИЗО: «Если нельзя говорить о футуризме в целом, как о пролетарском искусстве, то об отдельных художниках футуристического толка как о художниках, близких пролетариату, говорить можно. И мы видим уже, как молодое искусство завоевывает себе место в пролетарской идеологии», – утверждал он. Но противники футуризма обрели сильнейшую поддержку на самом «верху»: их отрицательное отношение к футуризму полностью разделял и поддержал Ленин.

Ленин – Покровскому: «Покровский! Паки и паки прошу Вас помочь в борьбе с футуризмом и т.п. 1) Луначарский провел в коллегии (увы!) печатание “150 000 000” Маяковского. Нельзя ли это пресечь? Надо это пресечь. Условимся, чтобы не больше двух раз в год печатать этих футуристов и не более 1500 экземпляров. 2) Киселиса, который, говорят, художник-“реалист”, Луначарский-де опять выжил, проводя-де футуристов, и прямо и косвенно. Нельзя ли найти надежных антифутуристов?»

Реализацией требования Ленина «найти надежных антифутуристов» явилось учреждение в 1922 году Ассоциации художников революционной России. Пунин прямо утверждал: «Ахровское движение организовалось как антитеза «левому искусству» эпохи военного коммунизма».

В своей декларации члены АХРР заявляли: «Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянство, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата. Установка: претворить в реалистических формах, понятных широчайшим массам трудящихся, документальную революционную действительность».

По своему «происхождению» АХРР был преобразованием Товарищества передвижных художественных выставок применительно к новому времени. Поддержанное властью запоздалое «передвижничество» подавало себя и подавалось «своими» критиками и искусствоведами как подлинно революционное, пролетарское, единственно нужное революционному народу изобразительное искусство.

Здесь следует обратить внимание на факт, имеющий непосредственное отношение к утверждениям Гройса. Если «идеологическими установками» искусства считать исключительно голые сюжеты и громкие декларации, игнорируя его художественные, образные, стилистические особенности, то, безусловно, можно утверждать, что и «левое», и «правое» русское искусство 1918–1920-х годов было проникнуто «идеями революции». В декларации АХРР возвещалось: «Революционный день, революционный момент – героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания».

Свои «художественные переживания» выявляли и футуристы. «Счастье революции – большое и дорогое чувство, редкое оттого, думаю, что в нем много человеческой стихии и оно редко. Этим счастьем мы жили после Октября, о нем всегда хочешь много и долго говорить», – возвращался памятью к первым дням Октября Пунин.

Мастера «русского авангарда начала века» искали для выражения своего ощущения революции новые изобразительные формы, воздействовали на зрителя на эмоциональном уровне – образно

говоря, не литературными, а «музыкальными» средствами: силой звучания красок, «мажорными» и «минорными» перепадами тональных решений, нагнетанием и сломами ритмов.

Реалистическая достоверность, присущая русскому передвижничеству XIX века, была для авангарда неприемлема.

«Фигура рабочего в героической позе с красным знаменем, да еще с соответствующей надписью – как это соблазнительно понятно для неграмотного в искусстве человека! И как жестоко нужно бороться с этой пагубной понятливостью!» – провозглашал Натан Альтман.

Именно этой «пагубной понятливостью» практически исчерпывалось искусство членов АХРР. Они игнорировали все живописные открытия нового времени: «актуальные» темы излагались старомодно-привычным языком со ставкой на узнаваемую «похожесть», доступную пониманию неподготовленных зрителей. «Художественные переживания» футуристов гремели барабанным боем, пылали неукротимой страстью: «На улицы, футуристы, барабанщики и поэты! – во весь свой мощный голос призывал Маяковский. «Художественные переживания» живописцев АХРРовского толка в их работах не отражались никак. Ничего более равнодушного, более далекого от «стихии революции», чем «Ударники новостроек Коломенского завода» Кацмана, «Выступление В.И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода» Бродского, «Заседание сельской ячейки» Чепцова и т.п., мы не найдем во всем русском искусстве первых десятилетий Октября.

Казалось бы, решительно никаких причин не было у советской власти отторгнуть футуристов, вести с ними борьбу, вплоть до увольнения с работы и уничтожения памятников. «Отторжение», как ни странно, шло не по «идеологической», а по чисто художественной линии, дело решали не сюжеты, не темы, а пластические приемы, степень условности или натуральности; мера обобщения, отвлеченности – или фотографической схожести. В том же постановлении Исполкома Петроградского Совета, который требовал отстранения футуристов от оформления улиц к празднику 1 Мая 1919 года, говорилось: «Исполнительный комитет постановляет в трехдневный срок снять так называемый памятник Перовской, совершенно не отвечающий своему назначению».

Памятник Софье Перовской работы скульптора О. Гризелли открыли 29 декабря 1918 года. Ничего особенно футуристического в его работе не было. Можно усмотреть в скульптуре черты экспрессионизма; но почему памятник оказался «не соответствующим своему назначению» – понять трудно. Никаких сомнений в «революционной направленности» памятника возникнуть не могло. Тем не менее через три дня в газетах появилось сообщение: «Постановление Исполнительного Комитета Петроградского Совета о снятии памятника Софье Перовской на площади Восстания приведено в исполнение». Впервые, во всяком случае в русской истории, произведение искусства было «казнено» не по политическим и не по идеологическим, а по сугубо художественным мотивам.

Как объяснить этот феномен? Только ли непониманием «пролетариата» и личными вкусами советских вождей, большинство из которых были либо из рабочих, либо, как Ленин и Крупская, людьми старой закалки и «передвижнических» художественных вкусов? Для Голлербаха и других интеллигентов, приверженных к классическому искусству, действительно все сводилось к чисто художественным проблемам. С точки зрения Голлербаха, «Контррельефы» Татлина означали конец искусства, посягательство на великие идеалы, на все, чему он верил, что любил: на Парфенон, на Дюрера, Веласкеса, Рембрандта. Он страстно боролся за «свое» искусство с его, как он считал, злейшими врагами. Но могли ли подобные чувства владеть большевиками, вождями революции, лично Лениным? В 1919 году, когда власть большевиков висела на волоске, неужели у вождей мирового пролетариата не было более важных дел, чем вступать в художественное противостояние «старых» и «новых» форм искусства? Стоит задуматься, в чем была истинная причина активного неприятия большевиками нового искусства. Возможно, мы приблизимся к пониманию причин большевистских предпочтений и отторжений, если обратимся к еще одному детищу Луначарского – Пролеткульту, в первые годы революции игравшему значительную роль, а затем упраздненному приказом Ленина.

Вопрос о пролетарской культуре, о месте и роли интеллигенции в ее создании стоял на повестке дня как одна из первоочередных, важнейших проблем искусства. Футуристы считали пролетария-

ми себя: «Пролетарское искусство – не “искусство для пролетариев” и не “искусство пролетариев”, а искусство “художников-пролетариев”. Художник-пролетарий отличается от художника-буржуа не тем, что творит для другого потребителя, и не тем, что происходит из другой социальной среды, а своим отношением к искусству. Художник-буржуа в тысячный раз повторяет шаблоны прошлого; художник-пролетарий всегда творит новое, ибо в этом его общественное предназначение». У Пролеткульта утверждение пролетарской культуры носило исключительно классовый, вернее, «генетический» характер: в его основе лежало убеждение, что пролетарское происхождение само по себе способно обеспечить пролетарскому художнику всяческое превосходство над «буржуазной», заведомо ошибающейся, подозрительной и чуждой пролетариату интеллигенцией. «Пролеткультовцы» понимали, что совсем обойтись без интеллигенции «пролетарская культура» не сможет – кому-то же надо учить рабочих грамоте. Но при этом лидеры Пролеткульта решительно отвергали «авантюризм в новых исканиях», требовали, «чтобы последние были социально возводимы из всех предпосылок, созданных до сих пор человечеством, а не простым отрицанием и разрушением до сих пор существующей культуры».

«Нам нужны новые Некрасовы и Кольцовы, а нам преподносят футуристов». Казалось бы, установки Пролеткульта должны были на сто процентов устраивать большевиков. И отторжение футуризма, и ненависть к интеллигенции, и чисто вкусовая приверженность к старым формам искусства – все, вплоть до издевательства над Маяковским, совпадало со взглядами самого Ленина. К тому же Пролеткульт действительно многое делал для приобщения «пролетариата» к культуре, создавал студии, кружки, рабочие театры и пр. Тем не менее в 1920 году он был упразднен. Ленин писал: «Под видом “пролетарской культуры” А. Богдановым проводятся буржуазные и реакционные воззрения». «Реакционные воззрения» Богданова не имели никакого отношения ни к борьбе с футуризмом, ни к гонениям на интеллигенцию. Дело было совсем в другом: для большевиков стали неприемлемы политические претензии Пролеткульта. «Для нас важно сплочение пролетарской интеллигенции, вышедшей из недр рабочего класса, ибо в ней залог пролетарской культуры... Ее естественным центром должен стать ЦК пролетарских просветительских организаций... Пролетариат для того и взял власть, чтобы и на просвещение наложить свою диктатуру классовых и социальных понятий».

«Мы верим, что, выкинув знамя новой формы рабочего движения – самостоятельность строительства пролетарской культуры, он (пролетариат) объединит под этим знаменем творческие силы рабочих всего мира. Вот почему мы неколебимо верим, что скоро у нас, рабочих, будет НАШ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ПРОЛЕТКУЛЬТ!» На эффектно оформленном № 8 «Грядущего» – органа Пролеткульта вместо традиционного лозунга «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» стояло «Да здравствует всемирный Пролеткульт!».

В 1929 году А. Луначарский писал: «Ленин сразу... понял, что если ему (Пролеткульту) удастся... вылиться в политическую позицию, которая будет противопоставлять партию и государство узким цеховым интересам, – вместо миростроящей политики будет цеховая организация. Ленин говорил об этом, когда мне это еще не пришло в голову. Я еще в то время не понимал глубоко вредной тенденции пролеткультов».

Большевики не могли допустить даже малейших посягательств на их абсолютную власть.

Футуристы не претендовали ни на какую политическую власть, не помышляли о создании «всемирного футуризма» или чего-то подобного. С резким опровержением того, что футуристы якобы пытаются присвоить государственную власть, выступал Пунин. «Государственная мудрость – создать себе большинство. Мудрость революции – иметь свое меньшинство. Революционное меньшинство не для того принесло великие жертвы – свое вдохновение, свой труд... Октябрьской революции, чтобы поддерживать и насаждать какое-то государственное искусство. Мы, “футуристы”, мы, обладающие революционной мудростью, хотим иметь свое меньшинство и будем его иметь. С нами только те, кто предпочитает творчество всем благам мира».

Но идейная направленность и настроения «левых», да и не только «левых», а многих больших мастеров искусства эпохи революции, были для большевиков неприемлемы и не менее опасны, чем притязания на власть Пролеткульта. «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте

Революцию», – в первые дни Октябрьского переворота, 30 декабря 1917 – 6 января 1918, страстно призывал Блок. «Довольно колебаний, сомнений, политиканства! Пока революция не погибла, не погибнем мы – ее дети. А если погибнет она, лучше бы погибнуть вместе с нею», – восклицал Пунин. Мастера, откликнувшиеся на призыв Луначарского, готовы были принести великие жертвы – свое вдохновение, свой труд, свою жизнь революции, большевиков же считали равными себе – своими союзниками, соратниками в общем деле служения революции. Могли ли большевики и сам Ленин согласиться с подобными претензиями на «равенство» с собой кого бы то ни было, разделить с кем бы то ни было свои «права на революцию»? Никакие «союзники», «соратники», даже помощники им не требовались. Им был нужен пассивный, исполнительный «обслуживающий персонал», готовый добросовестно исполнять их директивы, удовлетворять их требования, доходчиво и понятно проводить в «массы» их пропагандистские установки. Такой идеальной «обслугой» явилось давно уже выхолостившееся, потерявшее все свои старые демократические устои и превратившееся в верноподданный официоз передвижничество, торопливо переименовавшее себя в «искусство революционной России». «Наша общественность возлагала и возлагает большие надежды на АХРР, – писала Удальцова, – но что такое, по существу, реализм АХРР, как не перепев старых мотивов на новый лад? Самое опасное в АХРР – это готовность на любую тему дать энное количество аршин, и это восторгает критику, никто не берет на себя смелости сказать “халтура”». Но именно это угодливое равнодушие оказалось более всего приемлемым и безопасным для советской власти. Великий Блок, великие «футуристы революции» – Татлин, Малевич, Кандинский, Шагал и другие – воспринимали катаклизмы, выпавшие на долю России, как события библейского масштаба, во много раз превосходящие сиюминутную борьбу партий, классов, претензий тех или иных политических групп на власть. Мир радикально, необратимо изменяется – должно так же радикально измениться и мироощущение, а значит и искусство – для «новаторов» это было аксиомой. Вся их жизнь была созиданием, «сотворением мира», смелым и свободным, взрывом такой творческой энергии, какой не знало ни одно «ортодоксальное» художественное течение тех лет.

Футуристы были вправе отождествлять себя с революцией. Они действительно совершили революцию – мировую революцию духа. О них можно было бы с полным правом сказать то, что сказал Б. Пастернак о В. Маяковском: «В Маяковском в большей степени, чем в целом ряде других талантливых людей, были заложены корни и зародыши будущего... Попросту он... уже обозначал будущее... Революция ему снилась раньше, чем она случилась. Революционность его – революционность саморожденная, совершенно особого, я даже не побоюсь сказать, индивидуалистического типа, которая способна соперничать с официально признанным каким-то типом».

«Саморожденная, индивидуалистического типа революционность» больших художников не только «соперничала» – она была глубоко противоположна «официально признанному типу» и ни в коей мере не устраивала большевиков (как не устраивала и социал-националистов в Германии), была опасной для них, в корне неприемлемой. На протяжении всей советской истории большевики вели с ней непримиримую войну. Но если в XX веке осуществилась, победила революция, то только эта, обреченная, утопическая и все-таки восторжествовавшая во всем мире «революция духа» Кандинского и Малевича.

Социалистический реализм был прямым продолжением установок не авангарда, но целенаправленно, по прямым указаниям и при прямом содействии большевистской власти организованного «антиавангарда», по своей форме всецело обращенного в прошлое; по «идеологическому содержанию» ничем не отличающегося от официального салона XIX века, обслуживавшего вкусы и потребности высших слоев общества.

Единственное, в чем можно согласиться с Гройсом, – это в том, что соцреализм полностью реализовал свои «идеологические установки», тогда как воплотить «во всем своем – на наш взгляд, беспредельном объеме сущность наставшей эпохи Великой Духовности» – Кандинскому и его единомышленникам было не суждено.