

Игорь Голомшток

Тоталитарное искусство



Игорь Голомшток

Тоталитарное искусство

Москва
Галарт
1994

ББК 85.1
Г 61

Г $\frac{4901000000-000}{084(02)-94}$ Без объявл.

ISBN 5-269-00712-6

© Издательство «Галарт», 1994
© Текст — И.Голомшток

Каждый народ несет ответственность за свою историю. Но лишь сознание, не способное извлечь урок из несчастий нашей эпохи, сочтет Гитлера представителем одной-единственной нации и откажется признать, что в нем обрела кульминацию и достигла предела мощная тенденция времени, под знаком которой стояла вся первая половина века.

Иоахим Фест. Гитлер

Предисловие

Однажды среди бумажного хлама, за стеллажами библиотеки Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, где я тогда работал, кто-то обнаружил один из номеров «Искусства Третьего рейха», официального журнала нацистской Германии. Очевидно, давным-давно какой-то книголюб засунул этот фолиант подальше от глаз многочисленных цензорских комиссий — не из-за симпатии, конечно, к нацизму и его искусству, а просто потому, что душе этого нормального человека было противно уничтожение какого бы то ни было печатного слова. В числе прочих своих музейных обязанностей я вел тогда (в начале 60-х годов) кружки юных искусствоведов и на одном из занятий, прикрыв немецкие названия, предложил своим ученикам на атрибуцию картинки из этого журнала. Перед глазами советских старшеклассников проходили привычные сюжеты, выполненные в столь же знакомой им реалистической манере: дымящиеся домы на фоне символического рассвета и трудовой пафос заводских цехов, целеустремленные рабочие, мускулистые юноши и героические воины, народное ликование, всеобщее процветание, единодушное одобрение... Задание показалось им легким, и они наперебой выкрикивали знакомые имена: Герасимов! Котов! Мухина! Томский! Вучетич! Налбандян! — проявив при этом неплохое знакомство с советским искусством последних десятилетий. На одной из репродукций трудовая семья в тесном домашнем кругу с благоговением внимала звукам нарисованного приемника.

— Лактионов! — определили почти единодушно.

— Смотрите внимательно.

И тут физиономии юных искусствоведов обрели выражение крайнего недоумения: на портрете над головами слушателей — там,

где ему и надлежало быть, — вместо скрывающих ухмылку усов Вождя топорщились чаплинские усики Фюрера.

Еще тогда, в недрах тоталитарной системы, «во чреве китовом», возникла у автора идея этой книги; возникла из интуитивного ощущения странной близости этих двух художественных систем, разведенных как противоположности трескучей фразеологией их, казалось бы, враждебных друг другу идеологий. Ибо, как учила нас тоталитарная эстетика, искусство есть зеркало, отображающее реальность, и то, что в нагромождении словесных формулировок казалось выражением противоположного, выдает свое родство в отражении, сходится в образе и обретает почти полное тождество в стиле.

Книга писалась уже в эмиграции. Я глубоко признателен А.Нюренбергу и М. и А.Синявским, которые убедили меня взяться за эту работу, И.Каретниковой и Л.Штейнмецу за ценные замечания, сделанные по тексту, моим друзьям в Пало Альто и в Окленде за добрые советы и моральную поддержку во время моего пребывания в Станфорде, наконец, я должен выразить особую благодарность Кеннановскому институту при Вильсоновском центре в Вашингтоне и Гуверовскому институту при Станфордском университете за материальную помощь, посредством которой я смог ознакомиться с материалами вашингтонской «Военной коллекции», Гуверовского архива и в течение года поработать в библиотеках Вашингтона, Гарварда и Станфорда. Безо всех перечисленных лиц и организаций эта книга не могла бы появиться в ее настоящем виде.

Введение

Тоталитаризм представляет собой доктрину, которая объединяет три таких, казалось бы, разных движения, как ленинско-сталинская стадия большевизма, муссолиниевский фашизм и гитлеровский национал-социализм... Они произвели идентичную художественную концепцию и тот же самый вид официального искусства.

Werner Haftman. Painting in Twentieth Century

Широко распространено мнение, что сходные политические системы порождают сходное искусство. Ничего не может быть дальше от истины...

Bertold Hinz. Art in the Third Reich

27 мая 1937 года, когда начинались переговоры о германо-советской дружбе, высокопоставленный чиновник из имперского министерства иностранных дел Ю.Шнурре в беседе с советским поверенным в делах в Берлине Г.Астаховым высказал не банальную для того времени мысль: «Несмотря на все различия в мировоззрении, есть один общий элемент в идеологии Германии, Италии и Советского Союза: противостояние капиталистическим демократиям. Ни мы, ни Италия не имеем ничего общего с капиталистическим Западом. Поэтому нам кажется довольно противоестественным, чтобы социалистическое государство вставало на сторону западных демократий»¹. Идея эта не шокировала и не поразила советского представителя. Наоборот, как известно, этот идеологический компонент вскоре привел к пакту Сталина с Гитлером, что фактически развязало вторую мировую войну и привело к уничтожению десятков миллионов людей. В области культуры тот же компонент, с одной стороны, стимулировал в Германии и в СССР настоящий террор против современного искусства, когда многие ценнейшие произведения были уничтожены, а их создатели арестованы, сосланы или убиты. С другой стороны, эта идеологическая составляющая способствовала созданию здесь и там культуры «нового типа» и «нового стиля».

Долгое время на официальное искусство тоталитарных режимов в контексте общей истории искусства XX века смотрели как на «чужеродный элемент, недостойный быть предметом исследования»². Произведения искусства, созданные тоталитаризмом, были скрыты от глаз любопытствующих в темных запасниках музеев и даже в хранилищах таких сугубо внехудожественных организаций, как немецкое Финансовое управление в Мюнхене (*Oberfinanzdirektion*) или вашинг-

тонская «Военная коллекция», как бы подчеркнуто исключенные из сферы искусства вообще. «Мы хорошо информированы о действиях и мерах, предпринимаемых правительством для подавления искусства... Но мы знаем очень мало об искусстве, которое это правительство насаждало»³, — пишет во введении к своей книге об искусстве Третьего рейха Б.Гинц. То же самое можно сказать и о других тоталитарных режимах. В Советском Союзе главные монументы сталинской эпохи взорваны и уничтожены, а самые знаменитые некогда работы соцреалистов находятся в малодоступных музейных хранилищах. В немногих публикациях о фашистском искусстве картины итальянских художников конца муссолиниевского режима воспроизводятся без указаний имен их авторов и местонахождения. Очевидно, их постигла та же судьба — они канули в Лету и извлечь их оттуда представляется часто задачей трудноосуществимой. Многие наиболее грандиозные проекты Гитлера, Сталина, Муссолини так и не успели осуществиться, но для онтологии культуры намерения имеют не меньшее значение, чем их реализация.

Только в последнее время этот культурный официоз начинает постепенно всплывать из небытия, являя миру свой уже достаточно потускневший лик, на котором сейчас не так-то просто рассмотреть былой оскал тоталитаризма: на выставках «Искусство Третьего рейха», проходивших с 1974 года по городам Западной Германии, «Реализмы» 1981 года в парижском Бобуре, наконец, на большой миланской выставке 1982 года «Тридцатые годы: искусство и культура Италии» тоталитарный реализм, вырванный из исторического контекста, выглядел вполне безобидно.

Интерес к этому феномену, явно пробудившийся в последнее время, трудно не связать с общим поворотом западного искусства в 70-е годы от крайнего радикализма неизобразительных течений к более традиционному фигуративизму. Как всегда в такие переходные моменты, искусство оглядывается назад, стремясь найти опору в традиции недалекого прошлого, и за горизонтами зыбкого моря безыдейной абстракции 60-х и 50-х годов ему начинают мерещиться прочные утесы жизнеутверждающего социального реализма 40-х и 30-х. Ностальгия по утраченной общественной роли искусства, по его целевой организации, по его непосредственной связи с социальной и политической жизнью окрашивает в пессимистические тона оценки современного состояния художественной культуры и заставляет многих художников и критиков заигрывать (по большей части, бессознательно) с тоталитарной эстетической доктриной: «Когда модернизм в западном искусстве умирает... советское стремление к контакту между Искусством и Жизнью нельзя просто отбросить как пустой политический разговор»⁴.

Однако обобщающие работы в этой области отсутствуют: книги Г.Лемана-Хаупта «Искусство под диктатурой» (1954) и М.Дамуса «Социалистический реализм и искусство национал-социализма» (1982) при всей ценности содержащейся в этих трудах информации не идут дальше проведения отдельных аналогий между искусством гитлеровской Германии, сталинского Советского Союза и Германской Демократической Республики. Если о тоталитарной экономике и политике часто говорится как о чем-то само собой разумеющемся, то существование общего для тоталитарного искусства стиля все еще в большинстве случаев ставится под сомнение.

Определить природу тоталитаризма и дать его модель —

не цель данной книги: на этот счет существует обширная литература. Авторы ее, как правило, идеологические истоки этого феномена ищут либо в отдаленном прошлом человечества — в Древнем Египте, Риме эпохи Диоклетиана, в Китае, в государстве инков, в европейском средневековье, либо выводят их из «временных вертикалей» национальных традиций тех стран, которые в XX веке получили наименование тоталитарных. Конечно, в прошлом любого народа можно отыскать сколько угодно пророков, мессий и массовых движений — от Иоахима Фьоре до Томаса Мюнцера и Иоанна Лейденского и от Братьев Свободного Духа до Мюнстерской коммуны, считавших себя носителями истины и «сосудами Святого Духа», а все человечество — лишь сырым материалом для приложения своих идей; во все времена и у всех народов обездоленные массы легко шли за проповедниками общественного равенства и отдавали свои малоценные жизни борьбе за утверждение на земле «тысячелетнего царства» социальной справедливости. «Революционные поиски тысячелетнего царства... — пишет Норман Кон, — если отбросить их первоначальную религиозную основу, еще живы и в нас самих»⁵. Так, гитлеровский режим именовал себя «Тысячелетним Рейхом», а в советском государственном гимне пелось о том, что «Союз нерушимый республик свободных сплотила навеки великая Русь».

Подобные аналогии поучительны, но остаются только аналогиями. У Чингисхана не было телеграфного аппарата, и лишь в наше время подобного рода идеологии получили материальную, технологическую базу для своего воплощения в прочные политические системы. «Географические горизонталы» для исследования тоталитарных культур оказываются важнее «исторических вертикалей»: их визуальный облик определяется не столько разными национальными традициями, сколько общими процессами социальной и духовной жизни нашего времени.

Обращаясь к таким «горизонталям», авторы, затрагивающие вопросы тоталитаризма, склонны выискивать его черты в разных точках современного мира — во франкистской Испании, салазаровской Португалии, Греции времен «черных полковников» и даже в современных западных демократиях. Последнее — все равно что искать интенции льда в холодной воде. Безусловно, они там имеются, но лед и вода — два разных состояния материи, а тоталитаризм и демократия — два разных состояния общества. Даже при низкой температуре биологическое тело может передвигаться в среде, а человек — анализировать свои отношения со средой, приспосабливаться к ней или пытаться приспособить ее к себе. При температуре ниже 0° тело становится частью среды, срастается с ней, приобретает ее консистенцию, а аналитические, критические и прочие способности личности засыпают и отмирают. Идеальное тоталитарное общество, если бы такое существовало, превратилось бы в неорганический монолит — в застывшую глыбу исторического времени со вмержшими в нее миллионами человеческих интенций.

Подобную модель едва ли стоит искать в «идеальном государстве» Платона или в политических и моральных (или аморальных) теориях Маккиавелли, в теории «общественного договора» Руссо или в хилястических движениях средневековья. К определению этого феномена, пожалуй, ближе всего подошел Льюис Мамфорд, занимавшийся совершенно иными проблемами в своем описании структур некоторых древних цивилизаций «эпохи Пирамид», построенных (в его терминологии) по принципу мегамашин: «Это невидимая структура, ском-

понованная из живых, но жестких человеческих частей, каждой из которых отводится определенное место, роль и задание, что дает возможность бесконечно увеличивать производительность труда и строить дизайн этих великих коллективных организаций»⁶. Источником энергетического питания подобных мегамашин служат, по Мамфорду, Мифы Религии (для древних эпох) или Мифы Идеологии (для нашего времени), которые соединяют разные блоки и элементы в единое целое и направляют его на достижение одной универсальной цели. Работая на максимальном режиме питания, такая мегамашина создает великие армии, империи, пирамиды, монументы, каналы, космические корабли и сверхмощное оружие; она может погибнуть только при столкновении с другой такой же, но еще более мощной системой (как это произошло с Германией в 1945 году) или вследствие прекращения подачи питающей ее энергии (такую в совершенстве отстроенную мегамашину, работающую, однако, на недостаточном режиме вследствие истощения источника марксистско-ленинско-сталинской идеологии, представлял собой Советский Союз).

Если развивать дальше метафору Мамфорда, то художественная культура в тоталитарной системе выполняет функцию своего рода перерабатывающего механизма, превращающего сырье сухих идеологических догм в горючее образов и мифов, предназначенных для общего потребления. При этом характер исходного сырья, будь то культ фюрера или вождя, догмат расы или класса, естественные законы или исторические закономерности, имеет примерно такое же значение, как свекла или пшеница при перегонке спирта: они придают определенный привкус конечному продукту, который в принципе оказывается тождественным. И не только конечный продукт: сходными оказываются и рецепты его изготовления (тоталитарная эстетика), и технология его производства (тоталитарная организация).

Об эстетике и организации речь пойдет в разных главах данной книги, о художественной продукции дает представление ее иллюстративный материал. Отбор этого материала — не случаен. Здесь представлены в основном работы наиболее крупных официальных мастеров 30—40-х годов, работы, в свое время оцененные как образцы официального стиля и удостоенные за это высших правительственных наград (Государственные премии в Германии, Сталинские премии в СССР и премии Кремона в Италии). Разительное стилистическое и тематическое сходство между ними невозможно объяснить ни случайными совпадениями (для этого пришлось бы найти в центре тоталитарного официоза какие-то другие работы), ни общности культурных традиций (слишком разных в СССР, Италии и Германии, не говоря уже о Китае), ни, тем более, странной общностью вкусов людей, определяющих судьбы искусства в своих странах⁷.

Ленин, из фрагментов высказываний которого и было в основном построено цитатоблочное здание теории социалистического реализма, лично вообще не интересовался искусством. В расписанной буквально по дням хронике его деятельности нет ни одного упоминания о посещении им какой-либо выставки или музея⁸. Напротив, Гитлер с его комплексом неудавшегося художника и манией нереализовавшегося архитектора («Если бы Германия не проиграла войну, я стал бы не политиком, а архитектором, великим, как Микеланджело»⁹) сам диктовал принципы немецкого искусства и лично отбирал работы для глав-

ной ежегодной выставки искусства национал-социализма в Мюнхене. Его титул *Der Schirmherr des Hauses der Deutschen Kunst*, красовавшийся на обложках каталогов каждой такой выставки, не был пустой декорацией. Муссолини во время совместного с Гитлером посещения галереи Уффици не мог вынести созерцания более трех картин этого собрания, за что был четко охарактеризован фюрером: «В том, что касается искусства, этот человек непробиваем»¹⁰. Не более прихотливы были и вкусы Сталина. В сборниках и статьях с многообещающими названиями «И.В.Сталин об искусстве и культуре», в свое время в немалом количестве издававшихся в СССР, мы не найдем ни одного конкретного суждения о живописи, скульптуре или архитектуре, а на стенах его потайной спальни на подмосковной даче висели (по свидетельству его дочери Светланы Аллилуевой) только дешевые репродукции с картин передвижников, вырезанные из журнала «Огонек». Но в своей культурной деятельности все эти фюреры, вожди, дуче, председатели руководствовались не личными вкусами, а политическим чутьем и требованиями идеологической борьбы, которые и заставляли их принимать одинаковые решения. Тотальный реализм не был изобретением кого-либо из них: он был таким же закономерным порождением тоталитаризма, как и гигантские аппараты пропаганды, организации и террора.

С момента возникновения тоталитарное государство начинает воссоздавать свою художественную культуру по собственному образу и подобию, то есть по принципу мегамашины, все части которой приведены в строгое соответствие с ее функцией. Перед ней ставится универсальная цель, в нее закладывается жесткая программа, а все мешающее ее работе безжалостно отсекается. Но сначала ее надо построить.

Фундамент тоталитарного искусства закладывается там и тогда, где и когда партийное государство

- 1) объявляет искусство (как и область культуры в целом) орудием своей идеологии и средством борьбы за власть;
- 2) монополизировать все формы и средства художественной жизни страны;
- 3) создает всеохватывающий аппарат контроля и управления искусством;
- 4) 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;
- 5) наконец, начинает и доводит до конца борьбу со всеми стилями и тенденциями в искусстве, отличными от официального, объявляя их реакционными и враждебными классу, расе, народу, партии, государству, человечеству, социальному или художественному прогрессу и т. д.

Интенсивность или растянутость во времени самого процесса создания мегамашины культуры определяет последовательность и этапы сложения тоталитарного искусства, степень его кристаллизации, его чистоты. Но когда такая машина запускается в ход, в странах с самыми различными национальными, историческими, культурными традициями возникает некий общий стиль, который с полным правом можно назвать интернациональным стилем тоталитарной культуры, или тотальным реализмом. Ибо только по запечатленным в нем морфоло-

гическим признакам — расовым, этническим, географическим и прочим деталям — мы можем определить созданное под тоталитаризмом произведение искусства как принадлежащее к культуре того или иного народа, той или иной страны.

Классическими образцами этого стиля стали в XX веке социалистический реализм в период между 1934 и 1956 годами и искусство Третьего рейха с 1933 по 1944 год. С последовательностью физического закона он начал воспроизводить себя сразу же после революции в коммунистическом Китае; после войны он определил характер официального искусства в странах советского блока в прямой пропорциональной зависимости от степени внедрения в них тоталитарной идеологии Старшего Брата (больше в ГДР и Болгарии, меньше в Польше и Венгрии). В СССР он создавался постепенно и имел долгую предысторию; в Германии он возник в поразительно короткий срок — в течение трех лет после прихода Гитлера к власти. В Италии процесс его создания растянулся почти на два десятилетия и не был доведен до конца: только к 1938 году муссолиниевская культура вплотную подошла к тотальному реализму. Тем не менее итальянскому искусству эпохи фашизма и предшествующего периода так же, как и искусству русского и немецкого авангарда 10—20-х годов, отводится сравнительно значительное место в первом разделе данной книги. И вот по какой причине.

Тоталитарное искусство не возникло из пустоты. Ему предшествовал длительный период, когда в горниле наиболее радикальных художественных течений, прежде всего — в итальянском футуризме и советском авангарде, политические идеи тотальных революций и социальной переделки общества переплавлялись в четкие формулы нового искусства. Неспособный по своей консервативной природе к воспроизводству новых идей, тоталитарный реализм берет их в готовом виде, переводит на свой язык, искажает их эстетическую природу, превращает в нечто противоположное им самим и выковывает из них оружие по уничтожению своих противников, в том числе и создателей этих идей.

Застывшая корка тоталитарной культуры в том виде, в каком она до недавнего времени существовала в Советском Союзе, несет на себе отпечаток идеологии не только реакционных 30—40-х годов, но и революционных 20-х: в недрах ее все еще таятся могучие пласты художественной традиции авангарда и левого искусства — насильственно прерванной, исторически не реализованной, загнанной в подполье, но обладающей мощной потенцией, которая сразу после смерти Сталина начинает прорываться наружу. Так советский музей, где по стенам торжественно развешаны картины соцреалистов в золотых рамах, а прямо под ними — в запасаниках и спецхранах — пылятся надежно скрытые от посторонних глаз холсты Кандинского, Шагала, Малевича, Татлина, есть буквальная модель тоталитарной культуры. В перевернутом виде эта модель в какой-то степени применима и к Западу: под поверхностью свободного творчества здесь таятся ушедшие вглубь тоталитарные пласты — кто знает, какой мощности?

Тема этой книги — не «искусство при тоталитарных режимах», а «тоталитарное искусство». Не все, созданное в сталинском Советском Союзе или гитлеровской Германии, укладывается в рамки этого определения, как, скажем, далеко не ко всему, что было создано в XV веке, приложим термин «культура Ренессанса». Цель этой кни-

ги — показать, как с возникновением в XX столетии тоталитарных политических систем возникает особый культурный феномен со своей специфической идеологией, эстетикой, организацией, стилем, а также проанализировать его структуру.

С крушением Третьего рейха и фашистской Италии окончился тоталитарный период в развитии культуры этих стран. В СССР он продолжался еще долго после смерти Сталина. Открытая оппозиция против официального искусства началась здесь примерно с середины 50-х годов и постепенно размывала четкие контуры тоталитарной культуры. Оппозиция эта обрела почти официальный характер с начала периода гласности и перестройки.

Эта книга в основном была закончена до этого периода. Поэтому все содержащиеся в ней ссылки на «современное положение дел» в советском искусстве относятся ко времени до 1985 года. После этой даты в художественной жизни СССР происходят радикальные перемены, хотя и сейчас неясно, к чему приведет этот процесс. Будет ли мегамашина тоталитарной культуры разрушена здесь до конца или она лишь трансформируется в некий новый — «посттоталитарный» — феномен? Пока этот вопрос мы оставляем открытым.

Часть первая
Процесс

Глава первая

Модернизм и тоталитаризм

1.

Художник и „революция духа“

Октябрь. Принять или не принять?
Для меня (как и для других московских
футуристов) такого вопроса не существовало.
Моя революция. Пойду в Смольный.

В. Маяковский. 1917

Приход к власти фашизма означает реализацию футуристической программы-минимум. Пророки и предшественники великой Италии сегодняшнего дня, футуристы счастливы приветствовать в лице нашего, еще не достигнувшего сорока лет, премьера замечательную футуристическую натуру.

Т. Маринетти. 1922—1923

Последующее жестокое подавление тоталитаризмом современного искусства, кровавый террор и свинцовая атмосфера репрессий 30-х годов, после которых, по выражению Исайи Берлина, «литература и искусство напоминали территорию, подвергшуюся жесточайшей бомбардировке: отдельные сохранившиеся здания гордо и одиноко стояли на фоне разрушенных и опустошенных улиц»¹, — все это определило грань эпох и породило устойчивую легенду о «романтических 20-х» как о царстве свободы, раскрепостившем творческую мысль. Два этих этапа выглядят как две противоположные эпохи, разделенные глухой стеной противостояний: свобода — рабство, динамика — статика, развитие — застой и т. д. Действительно, с точки зрения стиля или языка, между Башней Третьего Интернационала Татлина и башней Дворца Советов Иофана, между динамическими абстракциями Боччони и портретами Дуче лауреатов премии Кремона, между одухотворенной геометрией продукции Баухауза и мускульной силой суперменов Тораха и Брекера не существует никакой стилистической связи. Но существует связь генетическая: из семян, заброшенных авангардом в идеологическую чересполосицу 20-х годов, произросли не только яркие цветы свободы духа.

В ноябре 1917 года, через несколько дней после провозглашения в России власти большевиков, ВЦИК пригласил интеллигенцию Петрограда в Смольный, чтобы обсудить вопросы сотрудничества деятелей культуры с новым правительством. Из видных представителей художественной интеллигенции на это совещание явилось только пять человек: лидер русского футуризма Владимир Маяковский, поэт Александр Блок, реформатор театра Всеволод Мейерхольд и художники — футурист Натан Альтман и Кузьма Петров-Водкин. 24 октября 1922 го-

да, в день муссолиниевского путча, по улицам Рима рядом с членами фашистских боевых отрядов шли представители самого революционного крыла модернизма — итальянские футуристы. Пройдет время, и в СССР революционные художественные течения будут разгромлены и уничтожены, а в Италии отодвинуты на глубокую периферию художественной жизни. С другой стороны, с момента прихода к власти Гитлер, как потом и Мао Цзедун, сразу же объявил непримиримую войну всякому модернизму. Однако в истории тоталитаризма и немецкий, и китайский варианты — это следующий этап общего процесса: Гитлер с самого начала имел перед глазами результаты не только художественной политики Муссолини, но и ленинско-сталинской культурной программы, а Мао Цзедун уже в 1942 году взял за основу культурных преобразований модель Старшего Брата.

Рассматривая все эти явления как части исторического целого, можно сказать, что тоталитарный режим на первом своем этапе рядится в революционные одежды, однако искусство, им порожаемое, рано или поздно оказывается плодом реанимации художественных форм уже изжившей себя наиболее консервативной традиции. К моменту тоталитарного переворота такие формы существуют лишь на далекой периферии культуры, и их сторонники отнюдь не склонны приветствовать в области политической ту ломку устоев, которую в сфере жизни духовной еще до переворота осуществляли их революционные собратья — создатели новых движений в искусстве. Последние, как правило, в победоносном ходе революций видели лишь стихийный поток, сметающий социальные преграды, которые стояли на пути свободного, независимого творчества. Так, Маринетти видел в фашизме осуществление эстетической программы футуризма². К. Малевич считал, что «кубизм и футуризм были движения революционные в искусстве, предупредившие и революцию в экономической и политической жизни 917 года»³, конструктивист Эль Лисицкий выводил победивший коммунизм прямо и непосредственно из супрематизма Малевича⁴, а «Газета футуристов», издаваемая Маяковским, Каменским и Бурлюком, в 1917 году стала выходить под лозунгом «революция духа». Такими же «революционерами духа» ощущали себя и представители немецкой «Ноябрьской группы» — крупнейшие авангардисты от Вальтера Гропиуса до Пауля Хиндемита и от Макса Пехштейна до Эмиля Нольде, когда в 1918 году они приветствовали русскую революцию и выражали надежду на победу таковой в своей стране. Психологическое ощущение сродства художника и революции прямо и наивно выразил в своей автобиографии Марк Шагал — тогда еще комиссар от искусства при Наркомпросе Луначарского: «Ленин перевернул Россию вверх ногами — точно так же, как я поступаю в своих картинах»⁵.

В силу своей революционной природы такие художники оказываются в самом эпицентре социального взрыва, предлагают себя революции и ее разрушительной волной возносятся к вершинам творчества. Именно поэтому как большевистский переворот, так и муссолиниевский путч поначалу принимают не те, кто впоследствии станут воспевать великие свершения тоталитарных режимов, то есть не реалисты и традиционалисты, а крупнейшие представители крайних революционных течений, которые победоносным ходом этих революций окажутся либо выброшенными за борт, задушенными, уничтоженными, либо отодвинутыми на периферию художественной жизни. В таком,

казалось бы, историческом парадоксе содержится, однако, логика развития одной из главных тенденций искусства XX века.

«Революция духа», то есть радикальная ломка устоев старой культуры, предшествовала социальным переворотам и предвосхищала их и в Италии, и в России. В XX век искусство этих стран влилось со значительным опозданием по сравнению с Францией или Германией, и поэтому жажда коренных преобразований в этой области была здесь особенно сильна. Первое десятилетие нашего века в Италии и России проходит под знаком бурного развития искусства, принимающего там и здесь самые радикальные формы.

В феврале 1909 года в Милане публикуется «Основополагающий манифест футуризма», воспевающий полифонию революционных приливов, красоту больших скоростей, точного расчета и сверкающие горизонты новой машинной эры. У.Боччони, Д.Балла, Л.Руссоло, А.Сант Элиа, Т.Маринетти немедленно приступают к воплощению этой программы искусства будущего в формы живописи, скульптуры, архитектуры, музыки и поэзии. В следующем году молодой Джорджо де Кирико в глубинных пластах своего подсознания находит инструмент для прозрения скрытой от глаза внутренней жизни вещей и создает первую картину в ряду его метафизической живописи (*Pittura metafisica*) — прямой предшественницы сюрреализма.

Еще более стремительно это развитие протекает в России. Будущий основоположник социалистического реализма Максим Горький время с 1907 по 1917 год назвал «самым позорным десятилетием в истории русской интеллигенции». На самом деле для русского искусства это было время такого расцвета, которого оно не знало со времен Андрея Рублева и Феофана Грека. Уже в 1907 году М.Ларионов и Н.Гончарова в своем так называемом примитивизме создают национальный вариант того, к чему двумя годами ранее подошли в Дрездене немецкие экспрессионисты. Одновременно с ними создает свои фантазмагорин работающий на самой окраине России Марк Шагал и вскоре, по словам Андре Бретона, «сошедшая с витебских картин Шагала овеществленная метафора начинает свое триумфальное шествие по европейской живописи». В 1910 году в Мюнхене В.Кандинский создает первые абстрактные картины, наконец, в 1913—1914 годах К.Малевич еще до Мондриана впервые утверждает принципы геометрической абстракции (супрематизм), а его духовный близнец, враг и антипод В.Татлин создает первые в мире «живописные рельефы».

Несколько позже французского кубизма, но почти одновременно с итальянским футуризмом в России возникает своеобразный синтез этих двух течений — русский кубофутуризм. Со временем он превратился в наиболее радикальное (вместе с итальянским футуризмом) течение внутри европейского авангарда.

Русский футуризм (или кубофутуризм) возник вслед за итальянским, но за короткий срок проделал стремительную эволюцию. По крайней мере, когда зимой 1913 года Маринетти приезжал в Москву и Петербург «как глава революционного центра для ревизии одного из своих провинциальных филиалов», русские будетляне не были склонны видеть в нем своего вождя, а в его помпезных словозвержениях — руководство к действию. Напротив, по их мнению, Велимир Хлебников в поэзии и Михаил Ларионов в живописи продвинулись гораздо дальше по пути разрушения традиционного подхода к форме и языку⁶. Конеч-

но, в такой самооценке играло роль чувство настороженности, престижа, даже зависти провинциала к своему столичному коллеге, однако драматическая коллизия притяжения и отталкивания, схождения и расхождения, близости и чуждости, ненависти и любви пронизывает отношения русского и итальянского футуризма от их начала и до середины 20-х годов.

Вначале оба эти течения, объединенные одним названием, имели больше различий, чем сходства. До революции русский футуризм по сути представлял собой пестрый конгломерат различных литературных, литературно-художественных и просто художественных группировок, неожиданно возникавших и столь же быстро распадавшихся и называвших себя самыми разными именами: кубофутуризм, эгофутуризм, «Мезонин поэзии», «Центрифуга» и т. п. Пост лидера этого движения, который в Италии прочно занимал Маринетти, в России был долгое время вакантным, потому что ни Д.Бурлюк, ни В.Маяковский, ни М.Ларионов не могли претендовать на роль его теоретика, идеолога и организатора. Русских и итальянских футуристов идеологически объединяло общее негативное отношение к темному прошлому и идея создания культуры светлого будущего. Однако шкала их отношения ко времени определялась разными точками отсчета.

Итальянским футуристам рисовалась в будущем их собственная страна, сбросившая груз прошлого и обрядившаяся в сверкающие одежды из стали и стекла. Уже в своем первом манифесте Маринетти апеллировал к революционной толпе и нацеливал футуристов на светлое будущее, сияющее за горизонтами грядущей технической эры; «Мы воспоем огромные толпы, возбужденные работой, удовольствием и бунтом; мы воспоем многоцветные, полифонические приливы революций в современных столицах; мы воспоем вибрирующую ночную лихорадку арсеналов и верфей, сверкающих под агрессивным светом электрических лун»⁷. Во втором по времени манифесте — «Манифесте художников-футуристов», выпущенном в 1910 году У.Боччони, К.Карра, Л.Руссоло, Дж. Балла и Дж.Северини, — это будущее обретает вполне конкретные социальные черты: «Товарищи, мы утверждаем сейчас, что триумфальный прогресс науки делает неизбежными глубокие изменения в человеческом обществе, изменения, которые вырубают пропасть между покорными рабами традиции прошлого и нами... В глазах других стран Италия все еще выглядит землей мертвых, обширными Помпеями, белеющими гробницами. Но Италия возрождается. За ее политическим воскресением последует воскресение культурное. В стране, населенной неграмотными крестьянами, будут построены школы; в стране, где ничегонеделание под солнцем было единственной доступной профессией, уже режут миллионы машин; в стране, где безгранично правила традиционная эстетика, возникают все новые вспышки творческого вдохновения, озаряя своим сиянием мир»⁸. В этих манифестах итальянского футуризма эстетика оборачивается политикой, творчество обретает практическую окраску, а сама терминология выдает свое сходство с партийным жаргоном: так, обращение «товарищ» из второго манифеста, ставшее со временем официальной формой общения между членами фашистской, национал-социалистской и коммунистической партий, как бы цементировало тех, к кому оно было обращено, в некий социальный орден, призванный служить преобразованию страны. «Я футурист, — писал Джованни Папини, — потому что футуризм означает Ита-

лию. Италию более великую, чем в прошлом, более современную, более смелую, более развитую, чем другие нации»⁹.

Едва ли кто-нибудь из русских футуристов мог сказать подобное про себя. Поначалу негативное отрицание прошлого преобладало у них над позитивным утверждением будущего. Их «пощечины общественному вкусу»¹⁰ с требованиями «сбросить Пушкина, Достоевского и проч. с парохода современности» и «бить фонарным столбом в тушсть толстых, откормленных рож» совпадали с призывами итальянцев «каждый день плевать на Алтарь Искусства»¹¹. Однако между эстетическими бесчинствами на московских литературных подмостках и уличными политизированными драками в Милане существовала такая же разница, как между знаменитой желтой кофтой Маяковского и вечерним смокингом Маринетти. Будущее, за которое они ратовали и именем которого себя нарекли (футуристы — будущники — будетляне), представлялось им скорее не в виде новой России со школами для неграмотных и заводами, оснащенными новейшей техникой, а какими-то утопическими картинками царства вечной молодости с летающими городами-спутниками, населенными творцами, постоянно обновляющими мир. В пафосе социальных преобразований Маринетти им виделся лишь «низменный практицизм», «деловой авантюризм» и «идейное приобретательство». Русский футуризм до революции, по точному определению его теоретика С.Третьякова, «был социально-эстетической тенденцией, устремлением группы людей, основной точкой соприкосновения которых были даже не положительные задания, не четкое осознание своего «завтра», но ненависть к своему «вчера и сегодня», ненависть неутолимая и беспощадная»¹². Манифестации, дискуссии, выставки футуристов, часто заканчивавшиеся потасовками, их картины, протасенные по грязи, скомпонованные из нарочито низменных предметов обихода, сопровождаемые иногда неприличными надписями, — все это в зародыше содержало элемент того нигилистического отрицания всех и всяческих культурных ценностей, которые через пару лет определят выступления дадаистов в разных странах Европы и Америки. Отстаивая свой футуристический приоритет, они закладывали, по сути, фундамент дадаизма, здание которого еще предстояло воздвигнуть западной культуре.

Первая мировая война, заранее провозглашенная Маринетти «единственной гигиеной мира», поставила русских и итальянских футуристов по разные стороны линии фронта: первые оказались в лагере сторонников национальной войны, вторые — пацифистов-интернационалистов. В этой ситуации в среде русских футуристов созревает ощущение, что то, что они называли футуризмом, изжило себя, и в конце 1915 года Маяковский провозглашает смерть футуризма по принципу «Футуризм умер — да здравствует футуризм!»: «Первую часть нашей программы разрушения мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего... Да! Футуризм умер как особая группа, но во всех нас он разлит наводнением... Сегодня все футуристы. Народ футурист. ФУТУРИЗМ МЕРТВОЙ ХВАТКОЙ ВЗЯЛ РОССИЮ»¹³. Это было пророчеством. Перестав быть движением эстетического бунта, влившись в разрушительно-созидательный поток социальной революции, русский футуризм стал футуризмом в первоначальном — итальянском значении этого слова и в первые годы Октября настоящим наводнением разлился по художественным центрам России.

2.

Искусство и социальный переворот — футуризм под красным флагом на службе двух революций

Я разверну... красный флаг футуризма.

Б.Прателла. 1910

Будущее — это наша единственная религия.

Т.Маринетти

Наш бог — бег.

В.Маяковский

«Мы уже 25 октября (1917. — *И.Г.*) стали в работу»¹⁴, — с гордостью объявил Маяковский в первом же номере своего журнала «ЛЕФ». Маринетти в качестве такой даты мог бы назвать 23 марта 1919 года: когда в этот день в Circolo industriale e commerciale на площади Сан Сеполькро в Милане Муссолини провозглашал начало своего движения — Fasci italiani combattimento, рядом с ним стоял лидер итальянского футуризма. Но фактически сотрудничество итальянского футуризма с фашизмом началось раньше.

В апреле 1915 года Маринетти и Муссолини были вместе арестованы на демонстрации в Риме, и футуристы приветствовали тогда будущего дуче как «человека истинно футуристических устремлений». С этого момента начинается личная дружба Маринетти и Муссолини. В марте 1919 года Маринетти избирается в ЦК фашистской партии, а осенью его имя стоит вторым после Муссолини в списке кандидатов от партии на выборах в итальянский парламент. В декабре 1918 — январе 1919 года в Риме, Ферраре, Торонто и во Флоренции открываются первые клубы фашистов-футуристов. По совпадению (или иронии судьбы) в январе того же 1919 года в Петрограде была основана организация коммунистов-футуристов (или, как они себя именовали, комфутов), поставивших себя на службу революции точно так же сознательно и бескомпромиссно, как и их итальянские собратья. На страницах газеты «Искусство коммуны», издававшейся тогда отделом ИЗО Наркомпроса, а фактически бывшей печатным органом футуристов, термины «коммунист» и «футурист», по сути, отождествлялись. «Футуристы влились в Октябрьскую революцию с той же железной необходимостью, с какой Волга вливается в Каспийское море»¹⁵.

Такое слияние футуризма с идеологиями двух рвущихся к власти и правящих партий трудно объяснить иначе, чем родством этих идеологий. «Источниками фашизма, — пишет известный немецкий историк Эрнст Нольте, — были: националисты под руководством Энрико Коррадини, легионеры, ведомые Д'Аннунцио в его фиумской авантюре, и бывшие марксисты, отколовшиеся от социалистической партии

и руководимые Муссолини... Из этих трех элементов движение Муссолини... было наиболее важным»¹⁶. Идеология революционного марксизма составляла символ веры Муссолини до первой мировой войны. В юности он всегда таскал в кармане никелевый медальон с изображением Карла Маркса, которого считал «величайшим из всех теоретиков социализма»¹⁷. Сын рабочего-кузнеца, редактор социалистических газет — сначала «Классовой борьбы», а потом «Аванти!» («Вперед!»), — Муссолини на их страницах провозглашал принципы антиимпериализма и пролетарского интернационализма (поэтому «Аванти!» в годы фашизма была запрещена к выдаче в итальянских библиотеках, как, естественно, и в советских).

Выступая против войны и предшествующего ей национального патриотического угара (в чем он расходился с футуристами), Муссолини, перефразируя Маркса, писал в 1912 году, что «в мире есть только два отечества: эксплуататоров и эксплуатируемых»¹⁸, и когда война разразилась, он, вслед за Лениным, выдвигает лозунг превращения войны империалистической в войну гражданскую (и здесь стремления Муссолини и футуристов совпали). Но даже отойдя от марксизма, став врагом большевистской революции в России, он критиковал ее не справа, а слева, ибо, по его словам, в ходе русской революции «большевизм выявил свое капиталистическое нутро, а Ленин является величайшим из всех реакционеров в Европе»¹⁹. Э.Нольте пишет: «Марксизм был не просто прихотью молодости фашистского дуче, исчезнувшей без следа, «finalità» марксизма всегда продолжала жить в нем, хотя и вне его сознания»²⁰.

Если движение Муссолини было главным источником итальянского фашизма, то одним из источников самого этого движения был итальянский футуризм. Совершив резкий скачок от революционного марксизма, или, как он это называл, «авторитарного коммунизма», к фашизму, Муссолини на первых порах имел лишь смутное представление о его принципах. Фашизм существовал для него не как догма, а как метод и техника достижения власти, и многие свои идеи «он черпал из футуристического окружения Маринетти, которое между мартом и июлем 1919 года ...представляло преобладающий элемент в миланском *fascio*»²¹. Эти идеи, легко превращавшиеся в методы, и методы, выступавшие в обличье идей, были общими у двух параллельных движений, и об их преимуществах писал еще Бенедетто Кроче: «Всякий, кто обладает чувством исторической последовательности, идеологические источники фашизма может найти в футуризме — в его готовности выйти на улицы, чтобы навязать свое мнение и заткнуть рот тому, кто с ним не согласен, в его отсутствии страха перед битвами и мятежами, в его жажде порвать со всяческими традициями и в том преклонении перед молодостью, которым отмечен футуризм»²². Все это служило средством для достижения власти, на пути к которой фашизм и футуризм шествовали плечом к плечу. Так, 15 апреля 1919 года Маринетти лично возглавлял налет на редакцию бывшей газеты Муссолини, социалистической «Аванти!» — акцию, которую дуче назвал «первым реальным достижением фашистской революции»²³, а в октябре 1922 года, во время «похода на Рим», футуристы шагали рядом с чернорубашечниками фашистских *squadristi*.

Итальянские футуристы видели в Муссолини строителя их футуристического будущего, борца за дело рабочих, еще недавно обе-

щавшего «взвить красный флаг революции над Потсдамским дворцом»²⁴, то есть такого же пламенного революционера, какого русские футуристы видели в Ленине. С их точки зрения, революция в Италии и в России пошла разными путями, но она преследовала общие цели в области разрушения старого порядка и поэтому порождала сходные явления в сфере культуры. «Каждая нация имела, или еще имеет, свою форму пассаеизма, которую следует сбросить. Мы не большевики, поэтому мы должны сделать собственную революцию»²⁵, — писал Маринетти. И хотя итальянский фашизм был уже в то время объявлен в советской России крайней точкой реакции мировой буржуазии на пролетарскую революцию, а Муссолини изображался как лакей и марионетка в руках империализма, родство идеологии и эстетики двух футуризмов признавалось тогда как с той, так и с другой стороны.

В 1920 году, выступая перед итальянской делегацией на Втором конгрессе Интернационала в Москве, нарком Луначарский назвал Маринетти «единственным интеллектуалом революции в Италии». «Произошло неслыханное, ужасающее, колоссальное событие, которое грозит подорвать весь престиж Коммунистического интернационала и доверие к нему, — иронизировал основатель итальянской компартии Антонио Грамши над теми коммунистами, которые были шокированы применением термина «революционер» к одному из лидеров фашистского движения. — Филистеры от рабочего движения полностью скандализованы, и ясно, что к старым прежним ругательствам — „бергсонизм, волюнтаризм, прагматизм, спиритуализм“ — мы теперь добавим новые и еще более бранные: „футуризм“, „маринеттизм“!»²⁶ Для Грамши, так же как и для Луначарского, революционный характер футуризма не подлежал сомнению, ибо всякое разрушение в области буржуазной политики, быта и культуры означало для них первую стадию пролетарской революции. «Футуристы... разрушали, разрушали и разрушали, не заботясь о том, что созданное ими превзойдет то, что они разрушили...; в этом заключается их четко революционная позиция, и при этом абсолютно марксистская, в то время как социалистов несколько не заботили подобного рода вещи... В своей области, в области творчества, футуристы — революционеры, ибо непохоже, чтобы в обозримом будущем рабочий класс смог бы сделать здесь больше, чем сделали футуристы»²⁷. Со своей стороны, Маринетти, отнюдь не жаловавший коммунизм («коммунизм можно осуществить только на кладбищах»), приветствовал достижения русских футуристов: «Я был восхищен, когда узнал, что все русские футуристы — большевики и что в целом футуризм является официальным русским искусством. В день Первого мая прошлого (1919. — *И.Г.*) года русские города были украшены футуристическими росписями. Ленинские поезда снаружи были украшены яркими динамическими формами, очень напоминающими Боччони, Балла и Руссоло. Это делает честь Ленину и приветствуется нами как одна из наших собственных побед»²⁸.

Не случайно проблема отношения советского художественного авангарда к итальянскому футуризму проходит через всю литературно-эстетическую полемику начала 20-х годов. Внутреннее родство между ними ощущается хотя бы в той страстности, с которой теоретики и практики советского авангарда пытаются подчас отмежеваться от своих итальянских коллег, причем отмежеваться не как от классовых врагов, а как от еретиков, раскольников по вере, часто подкрепляя свою

позицию аналогией между большевиками и меньшевиками: «С вопросом о Маринетти должно быть покончено. Это враг, хотя он носит то же название — футурист. Не меньший враг русскому футуризму, чем меньшевизм коммунизму»²⁹, — писал С.Третьяков. Не случайно в 1921 году Маяковский пытался снять термин футуризм в качестве обозначения революционного авангарда во избежание неприятных ассоциаций с фашизмом. Увы, это были не только ассоциации: именно в 1921 году пафос строительства будущего достиг у советских авангардистов наивысшего накала, а их идеи во многом совпали с идеями итальянских футуристов. Это сходство было настолько очевидно, что когда в 1923 году Маяковский в стремлении противостоять новому напору реакции попытался объединить все движения революционного авангарда в то, что он называл Левым Фронтом Искусства, и начал издавать под этим названием свой журнал («ЛЕФ»), то в программной декларации, опубликованной в первом номере этого журнала, он вновь отождествлял авангард с футуризмом: «Футуризм стал левым фронтом искусства». А во втором номере «ЛЕФа» М.Левидов распространил это определение Маяковского на футуризм в целом: «Конечно, фашизм оперирует опасным для него материалом, в том числе и футуризмом. Итальянский футуризм ставит ставку на сильного. Прекрасно! Сейчас этим сильным кажется фашизм. Завтра этим сильным окажется революция. Всякое движение в мире, ставящее сейчас ставку на сильного, ставит ее объективно на революцию, каковы бы ни были субъективные его устремления... В России советская власть — они с нею. В Италии фашистская власть — они с нею. Маяковский был бы в Италии Маринетти, а Маринетти был бы в России Маяковским»³⁰.

С точки зрения теоретиков советского авангарда альянс итальянского футуризма с фашизмом не был его смертным грехом. Какие бы пропагандистские ярлыки ни наклеивались тогда на Муссолини и его движение, они не могли не ощущать в нем той направленной на потрясение основ старого общества революционной разрушительной силы, которая была сродни их собственному пафосу классовой борьбы. И Ленин, и Грамши изливали потоки брани в первую очередь не на головы фашистов, а на социалистов, меньшевиков, социал-демократов и прочих «либералов», видя именно в них главные препятствия на пути победоносного хода мировой революции (впоследствии аналогичная позиция Сталина обеспечила приход к власти национал-социализма в Германии, когда он в 1933 году запретил немецкой компартии голосовать за партию социал-демократов). Естественно, что в области пролетарской культуры ее идеологи видели своих врагов не в революционном футуризме, а в традиционализме, как левом, представленном художниками типа Шагала или Кандинского, так и в правом, в лице представителей старого, дореволюционного реализма. Отстаивая единство футуризма как наиболее революционного течения в искусстве, они отстаивали чистоту марксистских принципов, не понимая, что эти принципы уже вошли в противоречие с практическими раскладками и политическими амбициями коммунистических лидеров.

С таких позиций пытался оправдать футуризм старый теоретик марксизма Н. Горлов в своей книге «Футуризм и революция» (1924). Кажется, это была последней попыткой такого рода в России. Футуристы, писал Горлов, как в России, так и в Италии, делали ту же самую революцию, что и «мы, большевики», но делали ее с другого

конца, то есть в области культуры. «Маринетти не щадит ни религии, ни семейства, ни государства. Но ведь это все столпы частной собственности! Маринетти ополчается против всех избитых прототипов Прекрасного, Великого, Торжественного, Религиозного, Светлого, Обольстительного. В нескольких словах он дает целую программу революции в эстетике»³¹. Поэтому, считает Горлов, «глубоко заблуждаются те, кто выдумывая разные футуризм, ставят их по обе стороны баррикады, но не менее важную ошибку делают и те, кто, признавая идеологическое родство, а следовательно, и историческую преемственность русского и итальянского футуризма, указывают на некоторых замаравших себя фашизмом итальянских футуристов (в том числе, и на нынешнего Маринетти) и при этом недвусмысленно кивают на русский футуризм: яблочко, мол, от дерева недалеко падает. Но... перестал ли марксизм быть революционной идеологией оттого, что наши меньшевики пытались приспособить его к диктатуре белых генералов? Так и футуризм не перестанет быть революционной эстетикой, хотя бы со стороны известной части итальянских «футуристов» и делались попытки приспособить футуризм к фашизму»³². И Горлов подводит итог: «Футуризм — это восстание против старого быта, это революция в искусстве, это красный флаг, поднятый на одной из цитаделей буржуазии. Футуризм — один. Он везде — под красным флагом... Вот почему буржуазия во всех странах шарахается от футуризма, как от чумы»³³.

Казалось, что слияние в одно целое революционных идеологий в области политики и культуры было естественным. Однако, когда в октябре 1922 года Муссолини осуществил свой переворот, Маринетти, жаждавший такого же переворота в культуре, оказался полководцем без армии: к этому времени большинство футуристов уже отошло от движения. В совершенно иной ситуации мы находим русский футуризм после Октябрьской революции. Ситуацию эту можно назвать уникальной в развитии всей художественной культуры XX века.

Когда в 1923 году Герберт Рид спросил у Фернана Леже, почему они во Франции, упоенной триумфом победы, где в то время были сосредоточены самые передовые в мире силы художественного авангарда, не создали авангардной организации, вроде немецкого Баухауса, он услышал в ответ, что виной этому — шовинизм, консерватизм и реакционность, определяющие атмосферу победившей страны, и что французские художники завидуют ситуации, сложившейся в Германии: «возможности все строить заново»³⁴. Именно такую возможность, только в гораздо большем масштабе, на короткий момент получили художники в России после победы Октября. «Строить творчество, сжигая за собой свой путь»³⁵, — этот лозунг Малевича выразил внутреннее стремление всей советской культуры первых послереволюционных лет.

Революция буквально смела с лица земли все «царские» учреждения, на которых покоилась прежняя структура художественной жизни России: исчезли Императорская Академия художеств и все высшие художественные учебные заведения, были национализированы все музеи и крупные частные собрания, вместе с которыми отпал и институт патронажа, игравший важную роль в русской культуре начала века. Более того, неписанным декретом диктатуры пролетариата была, по сути, отменена вся вообще старая культура, объявленная «буржуазной», контрреволюционной и враждебной победившему классу. В образовавшийся вакуум хлынули прежде всего те, кому в грохоте револю-

ционных обвалов слышались мелодии их собственного творчества. Художники революционного авангарда заняли в первые послереволюционные годы ключевые позиции в художественной жизни. Во главе созданного в 1918 году Наркомпроса становится «сочувствующий» (по крайней мере, по мнению Ленина) футуристам А.Луначарский, а во главе его Отдела изобразительных искусств (ИЗО) — «близкий к футуристам» художник Давид Штеренберг. Членами художественной коллегии Наркомпроса назначаются главным образом футуристы и конструктивисты: Н.Альтман, В.Баранов-Россинэ, Н.Пунин, В.Маяковский, О.Брик и др., а главой его московской коллегии становится В.Татлин. Через два года при ИЗО образуется Институт художественной культуры, призванный разрабатывать вопросы теории и методологии искусства и художественного образования. Его первым председателем был В.Кандинский, а директором ленинградского отделения — К.Малевич (с 1923). В ведение ИНХУКа были переданы Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас), образованные на базе ликвидированной петербургской Академии художеств, Московского Училища живописи, ваяния и зодчества и Строгановского училища. Наиболее влиятельными преподавателями здесь были также представители самых радикальных течений в искусстве и архитектуре: А.Родченко, Н.Габо, А.Певзнер, Л.Попова, А.Лавинский, В. и А.Веснины и др. По сути, система ИЗО Наркомпроса — ИНХУК — Вхутемас в первые послереволюционные годы охватывала целиком область художественной идеологии, образования и администрации; и художники, занявшие в этой системе руководящие посты, получили реальную власть, чтобы «всестроить заново» в соответствии со своими теориями.

Однако, когда — в новых условиях и при новых возможностях — настало время поставить искусство на службу перестройки общества и, по словам Маяковского, сменить «шутовскую погрешку» на «чертеж зодчего», в арсенале художественных средств и методов авангарда в целом и футуризма в частности не оказалось подходящего строительного материала. Стилистическая эволюция русского авангарда вплоть до появления супрематических композиций Малевича и живописных рельефов Татлина проходила в русле развития западного модернизма, ни одно из течений которого тогда еще не создало конкретных методов организации жизни средствами искусства. Эти методы начал разрабатывать конструктивизм, заявивший в 1920 году о своем существовании двумя манифестами: «Программой группы конструктивистов» А.Родченко и В.Степановой (инициатором ее был Татлин) и «Реалистическим манифестом» А.Певзнера и Н.Габо. В большинстве своем русские конструктивисты (они сразу же разбились на несколько самостоятельных групп, враждовавших между собой) сосредоточились на экспериментах со свойствами утилитарных материалов: фактурой, тектоникой, цветом, пространственными отношениями, а художественную деятельность они понимали как «не что иное, как создание новых вещей». Их теории тесно переплетались с возникшей почти одновременно концепцией жизнестроения, легшей в основу производственного искусства или производственничества. Ее адепты рисовали оптимистические картины будущего, когда окончательно отомрут «буржуазные» формы и художник превратится из творца эстетических объектов в создателя вещей: «Нет больше «храмов» и кумирен искусства... Есть мастерские, фабрики, заводы, училища,

где в общем праздничном процессе производства творятся... товаро-сокровища... Искусство как единый радостный процесс ритмически организованного производства товаро-ценностей в свете будущего — вот та программная тенденция, которая должна преследоваться каждым коммунистом. Искусство — есть производство нужных классу и человечеству ценностей»³⁶.

Подобного понимания искусства придерживались тогда — с теми или иными вариациями — все наиболее авангардные художественные группировки. Их полемический пафос был направлен на уничтожение всех, и прежде всего станковых, форм искусства, которые доминировали в европейской художественной культуре со времен Ренессанса, а теперь железобетонными адептами марксистской теории были отнесены к разряду «буржуазных». «Укрепляется ощущение, что картина умирает, что она неразрывно связана с формами капиталистического строя, с его культурной идеологией... Станковая картина не только не нужна современной художественной культуре, но является одним из самых сильных тормозов ее развития»³⁷. Ей они противопоставляли искусство коллективное, создаваемое в едином трудовом процессе народных масс, растворяющем творческую индивидуальность художника, искусство, функция которого должна заключаться не в отражении или украшении действительности, а в ее радикальной перестройке. По грандиозности поставленных задач художники советского авангарда не знали предшественников и сознательно шли на разрыв со всей культурной традицией.

В русском послереволюционном искусстве футуризм, конструктивизм и производственничество, по сути, выступали как одно явление, лишь обозначающее себя разными именами. Различия между ними отступают на второй план перед общностью тех целей, которые они ставили перед собой: переделка мира средствами искусства, создание материальной среды общества будущего и, как следствие (или предпосылка), расчистка места для такого художественно-технического строительства путем разрушения всех старых, традиционных форм художественной культуры. Поэтому их правомерно рассматривать не только и не столько как отдельные группировки, но и как три аспекта или три уровня единой структуры революционного художественного авангарда: футуризм здесь выполнял функцию своего рода генератора идей, конструктивизм подводил под общую идеологию методологическую базу, а производственничество соединяло то и другое в практической деятельности. Они развивались параллельно, от их лица выступали те же люди и те же издания: сначала «Искусство коммуны» — газета Н.Пунина, потом «ЛЕФ» Маяковского и «Вещь» — журнал, который издавали Эль Лисицкий с И.Эренбургом. Тогда демаркационная линия отделяла не одну из этих группировок от другой, а их вместе взятых от художников, которые, будучи смелыми новаторами в области формы, рассматривали свое новаторство не как радикальный разрыв с прошлым ради построения будущего, а как продолжение самого духа традиции вечно развивающейся и обновляющейся европейской культуры. Эти две идеологические тенденции, порожденные революционной эпохой и вступившие в жестокий конфликт друг с другом, можно с известной долей условности обозначить как «искусство авангарда» и «левое искусство».

3.

Авангард и левые

Имитативное искусство должно быть уничтожено как армия империализма.

К. Малевич

Утверждение, что я хочу опрокинуть здание старого искусства, всегда действует на меня неприятно.

В. Кандинский

Впоследствии, когда в Германии и в СССР окончательно утвердился стиль тотального реализма (в Италии дело до этого не дойдет), советские и нацистские теоретики станут рассматривать этот «промежуточный» период в развитии искусства своих стран как борьбу «прогрессивных» реалистических или арийских традиций с реакционным формализмом и модернизмом, задним числом проецируя на него свои амбиции и переписывая историю. На самом деле в начале 20-х годов звездный час реализма еще не настал и никакого спора между его присмирившимися адептами и «модернистами» не происходило. Никто не спорил о том, должно ли новое искусство изображать действительность или создавать новые концепции и формы: для подавляющего большинства принявших революцию деятелей культуры было очевидно, что эта альтернатива решена самим ходом истории и что только замшелые консерваторы и контрреволюционеры могут стремиться вызывать к жизни тени давно умершего прошлого. Спор шел лишь о том, считать ли это искусство средством идеологического переустройства мира или лабораторией по созданию новых форм, не зависящих от идеологических установок, и тем самым продолжать европейскую художественную традицию. Сейчас всех новаторов начала века объединяют в общем термине «авангард» или даже «революционный авангард». В одной группе оказываются художники противоположных творческих установок и эстетических принципов: ярые глашатаи техницизма (Боччони, Клуцис, Мохой-Надь) и сторонники духовного (немецкие экспрессионисты, Кандинский, Карра), активные деятели, стремившиеся к переделке мира ради светлого будущего (итальянские и русские футуристы, Лисицкий, Ганнес Майер) и мечтатели, обращенные в прошлое (Шагал, Де Кирико), эстеты (Габо) и противники всякой эстетики (Родченко) и т. д.

Если развитие искусства рассматривать только как поступательное движение вперед — к новым стилистическим открытиям, то

такое их объединение вполне закономерно. И именно так смотрели на художественный процесс те, кто сознательно ставил свое искусство на службу преобразования общества, кто отрекался от всей культуры прошлого и считал себя идущим в авангарде мирового прогресса. «Мы восстаем против этого бесхребетного культа старых картин, старых скульптур, антиквариата, против всего, что гнило, изъедено червями или временем... То, к чему мы стремимся и чего достигли... ставит нас в авангард европейского движения в живописи»³⁸, — писали в 1910 году У.Боччони, К.Карра, Л.Руссола, Дж.Балла и Дж.Северини. Но с такой самооценкой не согласились бы художники, не склонные ни отрицать прошлое, ни апеллировать к будущему, ни подчинять свое искусство задачам создания новой действительности, стремившиеся делать лишь то, что всегда делали их предшественники: свободно создавать новые формы, независимые от идеологических категорий.

Так, основоположник абстракционизма В.Кандинский писал в 1916 году: «Беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви, без которых образование кроны зеленого дерева было бы невысказано... Утверждение, что я хочу опрокинуть здание старого искусства, всегда действует на меня неприятно. Сам я никогда не чувствовал в своих вещах уничтожение уже существующих форм искусства: я видел в них ясно только внутренне логический, внешне органически неизбежный дальнейший рост искусства»³⁹. А Шагал буквально кричал от ужаса при виде неуклонно надвигающейся железобетонной культуры: «Куда мы идем? Что это за эпоха, которая слагает гимны техническому искусству и делает бога из формализма?»⁴⁰

Идеи, которые до революции итальянские и русские футуристы выкрикивали в манифестах, в России приобрели административную вескость, когда их сторонники заняли ключевые позиции в художественной жизни страны. С их точки зрения, уже само обращение к станковому искусству коренным образом противоречило «позиции государства, деятельности правительственных учреждений в области искусства и нашей собственной деятельности в качестве партийных кругов»⁴¹. Автор этого заявления — второй (после В.Кандинского) председатель ИНХУКа О.Брик — заявлял вдобавок, что подведомственное ему учреждение не может позволить включить в себя какие бы то ни было «левые» группировки: «Для нас объединение с другими, даже левыми группами, просто невозможно»⁴². Главный теоретик футуризма Н.Пунин выступал против отождествления левых с футуристами, утверждая, что «„левое искусство“, где термин „левое“ означает лишь общий реверанс в сторону революционного материализма, есть просто миф»⁴³. Разделение на «левых» и «авангардистов», забытое впоследствии, было, таким образом, проведено самим временем и стало водоразделом между главными борющимися друг с другом художественными тенденциями в советском искусстве первых послереволюционных лет.

В обычных условиях разные точки зрения не мешали художникам сосуществовать и даже сотрудничать друг с другом. Малевич до революции мог создавать свои супрематические «семафоры пространства», стремясь к выходу за «кольцо горизонта», «за пределы земного тяготения», «за нуль форм»; Татлин экспериментировал с «живописными свойствами материалов», готовясь применить их к созданию полезных вещей. Революция замкнула эти два полюса: самое возвышен-

ное, космическое мироощущение соединилось с самым приземленным, практическим, и возникла яркая вспышка, произошел взрыв или взлет накопленных за десятилетие творческих потенций. Революционные художники мечтали о гигантских пространствах, точных приборах, новых материалах, но в условиях нищеты и разоренной России имели под руками лишь деревянные, куски жести, обрывки проволоки и холстов. Из них они создавали первые пространственные композиции и движущиеся конструкции. Они хотели разрушить станковые формы искусства, но, не имея иных возможностей, создали блестящие образцы живописи XX века с ее специфическим языком. Устремленный в будущее пафос творчества, созидания, надежды и оптимизма прорывается в цвете их работ: то в мерцающей вибрации больших скоростей, сливающихся краски в единую массу, то в черно-белой строгости расчета, то в сверкающих лопастях невиданных машин; он воплощается в их композициях, дышащих грандиозными пространствами будущих дворцов и ангаров. Эти абстрактные, строго геометрические, рациональные формы в сознании авангардистов прочно слились с революционным мировоззрением, а старые, то есть всякого рода изобразительность, воспринимались как оковы, мешающие поступательному движению вперед, как преступление перед человечеством, как контрреволюция: «Воспроизводить облюбованные предметы и уголки природы, все равно что восторгаться вору на свои закованные ноги»⁴⁴, — писал Малевич. С подмостков эстетических дискуссий эти споры переносятся в канцелярии вновь основанных учреждений и институтов и обретают характер борьбы за выживание. Малевич и Шагал, Родченко и Кандинский были тогда куда более непримиримы друг к другу, чем к наследникам передвижников, которых мало кто принимал всерьез. Победу в этом споре одержал авангард, вооруженный своей «любовью к опасности» и «диктатурой вкуса».

В 1918 году Марк Шагал был назначен директором основанной им художественной школы в родном Витебске. Вскоре для работы в ней он пригласил и Малевича. Малевич приехал в Витебск и увидел синих лошадей и зеленых коров своего директора, которыми тот умудрился разукрасить весь город в виде праздничного оформления к очередной годовщине революции. Сомнений для Малевича не существовало: он тут же объявил работы Шагала «несоответствующими духу революции», сместил его с занимаемого поста, а себя в качестве «стража нового искусства» назначил на его место. Дело здесь было не в амбициях, а в том, что Малевич был искренне убежден в контрреволюционности фигуративизма Шагала, ибо художественная форма была для него неотъемлемым знаком мировоззрения.

Не менее показателен и эпизод с В. Кандинским, который был первым председателем Института художественной культуры и пытался строить его работу по принципам, изложенным им в своем еще дореволюционном трактате «О духовном в искусстве». Методику изучения художественной формы (главная область деятельности ИНХУКа) Кандинский разрабатывал на основе не объективно-научных законов материи, а исходя из духовных, ассоциативно-психологических закономерностей восприятия цвета, линии, объема и т. д. Его апелляции к духовному выглядели для авангардистов такой же контрреволюцией, как шагаловские коровы для Малевича. В 1921 году Кандинский был смещен. Новый председатель, друг и ближайший сотрудник Маяковского по ЛЕФу О. Брик, ознаменовал свое вступление в должность докла-

дом, в котором предложил художникам бросить искусство и идти в производство. В резолюции по этому докладу «25 передовых мастеров признали свою деятельность только как живописцев бесцельной»⁴⁵.

Естественно, что в такой ситуации начинается эмиграция художников из Советской России. Вот далеко не полный список крупнейших мастеров, навсегда оставивших Россию в период с 1919 по 1923 год: И.Пуни, Н.Рерих, И.Билибин, Д.Бурлюк, Л.Пастернак, В.Кандинский, М.Шагал, А.Певзнер, Н.Габо, Ф.Малявин, К.Коровин, А.Экстер. Если прибавить сюда имена уехавших до революции и не вернувшихся на родину (И.Репин, Л.Бакст, М.Ларионов, Н.Гончарова, Х.Сутин, А.Архипенко, О.Цадкин), а также уехавших после 1923 года (Ю.Анненков, К.Сомов, М.Добужинский, А.Бенуа и др.), то не будет преувеличением сказать, что этот первый поток эмиграции вынес из России значительную часть ее лучших художников, проявивших себя в предреволюционный период. Но список этот интересен и еще в одном отношении: среди этих художников-эмигрантов мы не найдем ни одного ярого поборника радикальной переделки мира средствами искусства. Из авангардистов только Н.Альтман покинул Россию в 1928 году, но и он вернулся обратно в 35-м: очевидно, слишком глубокие корни связывали этих «революционеров духа» со страной победившей революции.

Конечно, в 1917 году будущие авангардисты не могли предполагать, что уже через пять лет в строящейся социализм стране начнется кардинальная переоценка культурных ценностей: правое станет левым, буржуазное пролетарским, контрреволюционное революционным, что спустя десятилетие будут задавлены последние остатки творческой свободы, что уже в 30-х годах практика и эстетика сталинского соцреализма сомкнется с практикой и эстетикой искусства Третьего рейха, что уже в наши дни картины их внуков — неофициальных советских художников — будут сметаться бульдозерами и поливальными машинами; и еще меньше могли они предположить, что главным орудием тоталитарной эстетики, сокрушившим в первую очередь их самих, будут их собственные лозунги: массовое, классовое, идеологическое, революционно-преобразующее и пр. искусство. Их социальные прогнозы оказались утопией, «мусорный ветер» истории XX века выдул посеянные ими семена из родной почвы, и они дали всходы на новой земле, казавшейся их сеятелям чуждой и враждебной. Всего этого, естественно, не могли видеть эти революционеры духа, эти комиссары от искусства, идеалисты от материализма, эти истово верующие атеисты.

Мы не сможем понять природу тоталитарной культуры, если не посмотримся в ее идеологические истоки, вливающиеся сюда из того, что сама она презрительно называла «модернизмом». Лишь время способно осветить события прошлого в их актуальном значении светом сегодняшнего дня. Авангардисты, так же как и их противники, сознательно работали на то «завтра», которое стало нашим «сегодня»; создание мира будущего (нашего мира), будущей культуры составляло тогда главный пафос и основной стимул их творчества. Современная художественная культура все еще в значительной части является продуктом идеологической борьбы 10-х и 20-х годов. Мы постараемся выделить из нее лишь те существенные элементы, которые, будучи приспособленными к иным социальным условиям и подаваемые в оболочке иных формулировок, были положены в фундамент мегамшины тоталитарной культуры.

Влад авангарда

Там, где правит варварство, кулак и пуля
представляют собой достаточно веские аргу-
менты.

*Из манифеста итальянского
футуризма. 1914*

Коллективное искусство сегодняшнего дня
есть конструирование жизни.

*Из «Программы группы
производственников». 1920*

Если главным признаком всякого тоталитаризма можно считать провозглашение им своей идеологической доктрины (неважно какой) единственно истинной и общеобязательной, то художественный авангард 10—20-х годов может претендовать на приоритет в создании подобной идеологии в области культуры. Только то искусство имеет право на существование, которое становится действенным орудием по переделке мира в нужном направлении, а все остальное есть контрреволюция или буржуазная реакция — такова была в самых общих чертах неизбежная доктрина и абсолютная истина революционного авангарда.

Уже в первом своем манифесте Маринетти воспевал борьбу, агрессивность и любовь к опасности как фундаментальные категории новой эстетики. Обращенные к политике, эти же категории предполагали конкретные формы борьбы за власть ради внедрения в жизнь определенных идей. В 1914 году итальянские футуристы прямо апеллировали к государству с требованием создания свода законов для ограждения от «фальшивок» сферы индивидуального творчества. Пока же такие законы не созданы, писали они, «футуристические кулаки в этой области логичны и необходимы — они выполняют ту самую функцию, которую в цивилизованном обществе осуществляют законы»⁴⁶. Теперь же, когда с размахом фашистской революции перед футуристами забрезжила возможность реальной власти, Маринетти, назначенный когда-то В.Хлебниковым одним из 317-ти Председателей Земного Шара в его утопическом правительстве, провозгласил: «Да! Власть художникам! Управлять будет широкий пролетариат одаренных!»⁴⁷

Вместе с красным флагом революции русский авангард принял из рук итальянского футуризма и эту идею агрессивной борьбы за власть. Так, четвертый номер газеты «Искусство коммуны» за 1918 год (главный печатный орган футуристов) открывался статьей ее главного редактора Н.Пуннина «Футуризм — государственное искусство»,

в которой, в частности, говорилось: «Мы, пожалуй, не отказались бы от того, чтобы нам позволили использовать государственную власть для проведения наших идей». Ответ на вопрос о характере этих идей давал О.Брик: «Ответ ясен. Пролетаризация всего труда, в том числе и труда художника, является культурной необходимостью. И никакие потоки слез не помогут тем, кто поддерживает изжившую себя концепцию свободы творчества»⁴⁸. Программа-декларация 1919 года петроградского коллектива коммунистов-футуристов (комфутов) прокламировала, что «коммунистическая структура требует коммунистического сознания. Все формы повседневной жизни, морали, философии и искусства должны быть перестроены на коммунистических принципах. Без этого дальнейшее развитие коммунистической революции невозможно». От этой теоретической предпосылки они переходили к практике и требовали «подчинить советские культурно-просветительные органы руководству новой, теперь лишь выработанной коммунистической идеологии, и во всех областях, в искусстве также, решительно отбросить все демократические иллюзии, обильно прикрывающие все буржуазные пережитки и предрассудки»⁴⁹. И в унисон с декларацией комфутов первая программа ЛЕФа, составленная Маяковским, обрушивалась «на тех, кто неизбежную диктатуру вкуса заменяет учредилковским лозунгом общей элементарной понятности»⁵⁰. Как в политике, так и в культуре, такие понятия, как «демократизм», «индивидуализм», «толерантность», «свобода творчества», «естественность развития» и т. п., должны быть заменены жестким идеологическим контролем со стороны партийных органов, «диктатурой вкуса» со стороны художников и государственной организацией художественной жизни.

В необходимости государственной организации искусства и идеологического контроля были убеждены художники самых разных установок — и те, кто хотел, как Маяковский, насадить «диктатуру вкуса», и такие аутсайдеры авангарда, как П.Филонов, которые требовали от государства, уважая каждое из течений, судить о них с единственно верных, научно выверенных и идеологически правильных позиций, то есть позиций «аналитического искусства», разработанных самим Филоновым⁵¹. Как писал тогда «Сент-Жюст революционного авангарда» Борис Арватов: «Нельзя, владея марксизмом ... выжидательно лавировать среди художественных течений современности, предоставляя им полную „самостоятельность“». Стихийность общественного развития противоречит интересам рабочего класса»⁵². Ту же идею предельно просто выразил А.Родченко: «Как мы видим, все в РСФСР ведет к организации. Также и в искусстве — все должно вести к организации»⁵³. А П.Филонов конкретизировал ее: «Искусством надо действовать в понятии организации его, как тяжелой индустрии и Красной Армии, и действовать в едином государственном плане»⁵⁴. Таким образом, первые призывы к строгому администрированию в области искусства и централизации управления художественной жизнью шли не от Наркомпроса Луначарского, в то время совершенно бессильного, и не от партийных органов, занятых тогда другими проблемами, а от самих художников и теоретиков революционного авангарда⁵⁵.

Владея марксизмом, то есть истиной в последней инстанции, советский авангард транспонировал классическое определение новой философии, данное Марксом, и на область художественного творчества: «Раньше художники лишь разными способами изображали мир,

но задача состоит в том, чтобы его изменить». Концепция искусства как средства тотальной переделки мира возникла еще на «домарксистской» стадии развития революционного авангарда: в 1915 году Дж.Балла и Ф.Деперо выпускают «Манифест футуристической реконструкции вселенной», А.Сант Элиа в Милане говорит о необходимости для каждого поколения строить свои собственные города, и в унисон с ним Малевич в Петрограде требует уничтожения каждые 50 лет старых городов и сел ради вечного обновления человечества. Однако в условиях конкретного строительства в послереволюционной России авангардисты с заоблачных утопий были вынуждены спуститься на грешную землю.

На новой стадии понимание социальной функции искусства у теоретиков авангарда начинает колебаться между превращением его в труд художника-рабочего по созданию «нужных классу вещей» (теории производственников и Пролеткульта) и стремлением сделать из него инструмент для воспитания масс. «Людей живых ловить... голов людских обрабатывать дубы... мозги шлифовать рашпилем языка...» — о такого рода задачах искусства еще в 1917 году мечтал Маяковский, и в процессе укрепления советского государства именно эти задачи выдвигаются на первый план самими авангардистами. «Проблема пролетарского переходного-изображающего художественного творчества это проблема агитискусства — искусства, агитационного не только по теме, но и по приемам материального оформления»⁵⁶, — так в 1924 году предельно четко сформулировал эту задачу Б.Арватов. По терминологии того времени, «приемы материального оформления» означали такой художественный язык, который, с одной стороны, должен быть новым и современным, а с другой — обращенным к широким массам. Поэтому именно авангардисты первыми включились в осуществление так называемого ленинского плана монументальной пропаганды, во главе которого стал футурист Натан Альтман, именно ими на площадях Москвы и Петрограда было сооружено по этому плану большинство памятников деятелям революции и культуры (уничтоженных впоследствии советской диктатурой) и оформлены праздничные площади и агитпоезда (вызвавшие бурный восторг Маринетти).

Одно из главных обвинений, которое впоследствии тоталитаризм предъявил авангарду, состояло в элитарности, в буржуазной замкнутости на формально-эстетических проблемах, в непонятности его языка широким массам и даже в его антинародности. Сейчас было бы довольно трудно восстановить реальную картину того, как тогда воспринимали массы произведения авангарда. Советские источники ссылаются на ряд случаев, когда возмущенные рабочие разбивали такого рода скульптуры, выглядевшие в их глазах «футуристическими чучелами». Возможно, что такие случаи имели место, и еще более возможно, что они были инсценированы или инспирированы идеологическими противниками авангарда. Во всяком случае, апелляция авангарда к широким массам несомненна. К революционным толпам обращался в своих манифестах Маринетти, а Антонио Грамши писал в письме к Л.Троцкому: «Перед войной футуризм был очень популярен среди рабочих. Тогда во время футуристических выступлений в театрах больших городов рабочие защищали футуристов от молодых людей — представителей аристократии или буржуазии, которые нападали на них. Газета «Lacerba» (главный орган итальянских футуристов. — И.Г.), тираж которой доходил до 20 тысяч, имела $\frac{4}{5}$ своих подписчиков среди рабочих»⁵⁷. По

словам очевидцев, перед войной «футуризм настолько овладел воображением масс, что итальянские дети на улицах играли в футуристов вместо индейцев и ковбоев»⁵⁸.

Русский футуризм обрел свою массовую аудиторию позже — в хаосе революции и Гражданской войны. Именно в расчете на массы велись поиски новых форм и языка, который должен был действовать сразу, безошибочно доводя до сознания очередную политическую идею. «Формы недвусмысленные и сразу узнаваемые — это геометрические формы. Никто не спутает квадрат с кругом и круг с треугольником»⁵⁹, — писал конструктивист Л.Лисицкий. И в своих плакатах вроде «Клином красным бей белых!» (1919) Лисицкий этими сочетаниями геометрических форм предельно просто и ясно выражал политическую мысль. На фронтах Гражданской войны этот его плакат был, очевидно, более понятен бойцам, чем объявленный впоследствии классическим плакат Моора «Ты записался добровольцем?», повторявший идею известного английского плаката времен первой мировой войны. В тот период ломки язык авангарда оказался ближе бунтарскому духу народных масс, чем любые традиционные, реалистические формы искусства. С одной стороны, потому, что русский пролетариат вообще не имел никакой изобразительной традиции, а все традиционное прочно ассоциировалось в его сознании с буржуазным бытом, который следовало разрушить. В этом смысле был прав Маяковский, когда, защищая искусство авангарда от обвинений в непонятности, писал в письме Луначарскому: «А старое искусство понятно? Не потому ли рвали на тряпки гобелены Зимнего дворца?»⁶⁰ С другой стороны, богатейшая народная, или крестьянская, традиция, идущая еще от иконописи, всегда воспринимала условность, гиперболу, гротеск, абстракцию как естественный язык, выражающий народное миропонимание. Именно установку на массовость, на пропагандистский воспитательный характер искусства авангарда имели в виду и левые его оппоненты, когда они писали, что «под мазками живописцев-футуристов слышится акцент Репина и передвижников»⁶¹.

Таким образом, внутри авангарда практически разрабатывалась и теоретически обосновывалась та концепция, которая впоследствии ляжет в фундамент тоталитарной эстетики, а именно — концепция *массовости искусства*. Однако идея массовости понималась авангардом гораздо шире, чем просвещение и воспитание народа, на чем настаивали передвижники; он видел в ней нечто большее, чем средство повседневной политической пропаганды: искусство победившей пролетарской революции должно было стать своего рода «социальной инженерией» или инструментом «конструирования психики».

Термин «социальная инженерия» был введен видным деятелем Пролеткульта, организатором Центрального института труда (ЦИТ — 1921 год) А.Гастевым, а в применении к искусству он означал радикальную перестройку средствами искусства не только всей социальной жизни, но и самой психики человека. Всю область «неуловимых» человеческих эмоций отныне следовало подвергнуть строгой математизации с целью воздействия на нее при помощи научно разработанных коэффициентов «возбуждения», «настроения» и т. д. (В области киноискусства средства формирующего воздействия на психику разрабатывал тогда С.Эйзенштейн в своей теории «интеллектуального кино».) Всю прежнюю эстетику, или науку об искусстве, предлагалось

отбросить и заменить «учением об искусстве как средстве эмоционально-организующего воздействия на психику в связи с задачами классовой борьбы»: «Рядом с человеком науки работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором... Пропаганда ковки нового человека по существу является единственным содержанием произведений футуристов»⁶². (Впоследствии Сталин почти дословно повторил эти слова С.Третьякова, погибшего в сталинских лагерях, в своем основополагающем определении писателя-соцреалиста: «писатель — инженер человеческих душ».) Выдвинутая авангардом фундаментальная концепция создания Нового Человека станет впоследствии сверхзадачей и эзотерической целью тоталитарной культуры.

Конечно, образ этого нового человека не совсем совпадал с тем беззаветно преданным, беспредельно мужественным, всеми корнями связанным со своим народом мускулистым, белокурый и голубоглазым персонажем, который обрел зримые черты в бесчисленных произведениях живописи, скульптуры, литературы, кино — в Германии в 30-х и 40-х, а в Советском Союзе главным образом в 40—50-х годах. Совершив революцию и осуществив диктатуру, этот представитель передового класса призван был вести за собой человечество и формировать его по собственному образу и подобию. Образ же этого класса рисовался теоретикам и практикам авангарда как некий коллективный организм, каждая единица которого подчинена общей задаче — осуществлению производственного процесса, и единой цели — строительству нового общества. В существовании такой единицы уже не может быть «врожденного капиталистическому обществу» противопоставления подневольного труда свободному досугу: «Внепроизводственное время рассматривается не как противоположный производству досуг, а как тот отрезок времени, в который человек совершает ряд действий, долженствующих либо косвенно обслуживать само производство..., либо выполняет надпроизводственные классовые функции... То, что именуется «личным делом», «частным интересом», становится под организованный контроль коллектива. Каждый член коллектива рассматривает себя как нужный коллективу аппарат, уход за которым должен вестись в интересах каждого»⁶³. В психологии пролетариата эти теоретики усматривали «поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А.В.С., или как 325, 075, 0 и т. п. ...Проявления этого механизированного коллектива настолько чужды персональности, настолько анонимны, что движения этих коллективов-комплексов приближаются к движению вещей, в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные нормализованные шаги, есть лица без экспрессии, душа, лишенная лирики, измеряемая не криком, не смехом, а манометром и таксометром»⁶⁴.

Такого рода идеи, вызывающие сейчас ассоциации с антиутопиями Е.Замятина, Дж.Оруэлла и О.Хаксли, можно было бы назвать крайностями авангарда. Их проводили тогда теоретики Пролеткульты (Гастев, Богданов), с одной стороны, и представители наиболее радикального крыла футуристов-лефовцев (С.Третьяков) — с другой. Однако панегерики «коллективному человеку», сливающимся с массой, и требования изгнать из искусства всякие эмоции, лирику, психологию, индивидуальность прямо или косвенно выявляют себя на страницах почти каждого документа революционного авангарда: в манифестах

итальянских футуристов, в ранних трактатах Малевича, в программах русских конструктивистов, футуристов и производственников. Таким образом, в качестве еще одного вклада авангарда в эстетику тоталитаризма можно назвать *коллективизм*, понимаемый и как основное качество «нового человека», и как подчинение художником собственного творчества коллективным задачам государственного строительства.

Я живу не годы.

Я живу сотни, тысячи лет.

Я живу с сотворения мира.

И я буду жить еще миллионы лет.

И бегу моему не будет предела.

Так пролетарский поэт А. Гастев отождествлял себя с жизнью своего класса, а жизнь класса — с жизнью всего человечества. «Класс-личность» и «нация-личность» — эти две овеществленные метафоры служили точкой отсчета для самооценки русского и итальянского авангарда. В слиянии индивидуальной личности с личностью коллективной они обрели прочную почву в настоящем и видели залог бессмертия в истории. «Его (футуриста. — И.Г.) самоутверждение — в сознании себя существенным винтиком своего производственного коллектива. Его реальное бессмертие — не в возможном сохранении своего собственного буквосочетания, а в наиболее широком и полном усвоении его продукции людьми»⁶⁵. Они видели себя стоящими на пороге новой эры, молодость эпохи была их молодостью, и радость пробуждения — их радостью. Эту радость искусство должно тиражировать в миллионах экземпляров, внедряя ее в сознание масс и стимулируя их на созидательный труд. «Фабрикой оптимизма» называли свое искусство русские футуристы, а Маринетти определял свое как «вдохновляющий алкоголь, который обожествляет молодых, удесятерляет мужество зрелых и обновляет стариков». *Социальный оптимизм* — самая устойчивая эмоциональная доминанта тоталитарного искусства, присущая любому его варианту и сохраняющаяся в качестве таковой на каждом этапе его извилистого пути. Его концепция была теоретически разработана и воплощена в языке искусства авангарда. И это был его далеко не последний по значению вклад в тоталитарную культуру.

Едва ли правомерно на этом основании рассматривать все современное искусство в качестве «авангарда, открывающего дорогу тоталитаризму», как это проделывают антимодернисты в разных частях света: «От анархо-декадентской эстетики до бутафорской реставрации классического искусства (в тоталитарных государствах. — И.Г.) только один шаг»⁶⁶. Но столь же необоснованно и полное отрицание роли революционных течений в формировании художественной идеологии тоталитаризма, считающее всякие утверждения такого рода «столь же нелепыми, как и возложение ответственности за диктатуру на западные демократии». Очевидно, в художественной структуре этих течений, так же как и в политической структуре современных демократий, содержится некий идеологический компонент, помогающий диктатуре подняться к власти, хотя, достигнув ее, диктатура начинает сокращать и то и другое. Как слова Руссо (по выражению Гейне) обернулись кровавой машиной Робеспьера, так (и только в этом смысле) некоторые аспекты художественной идеологии авангарда были положены в фундамент мегамшины тоталитарной культуры.

Глава вторая

Между модернизмом и тотальным реализмом

1.

Когда заговорили молчашие; конец авангарда

Почему это нужны были целый год пролетарской власти и революция, охватывающая полмира, чтобы «заговорили молчавшие»?

Н.Альтман. 1918

Да, я протянул руку «левым», но пролетариат и крестьянство не протянули им руки.

А.Луначарский

По сути, уже на первом этапе формирования тоталитарной идеологии закладывались два главных блока будущей мегамашины культуры! Во-первых, внутри авангарда, как советского, так и итальянского, была выдвинута идея служения искусства революции и государству, откуда шла прямая дорога к статусу партийного искусства, эффективного оружия в идеологической борьбе, каковой статус оно получит при тоталитаризме. Во-вторых, в СССР было положено начало партийно-государственной монополии на все средства художественной жизни путем национализации музеев, частных собраний, средств информации, системы образования и т. д. Наконец, в России после 1921 года (в Италии несколько позже и не с такой решительностью) закладывается третий блок этой мегамашины: партия и государство производят окончательный выбор и делают ставку на то художественное направление, которое впоследствии под именем социалистического реализма или искусства национал-социализма обретет официальное положение в государствах тоталитарного типа.

Создатели таких государств, от Ленина до Сталина и от Гитлера до Мао, взирая на «эстетические распри» с высот политической прагматики и конкретных задач, с самого начала заняли негативную позицию по отношению к художественному авангарду. Его головокружительные проекты создания новой реальности казались им не только эстетической заумью, но и опасным вторжением в область политики — в их собственную монополию на право переделывать мир по своим рецептам. Ленин, который называл «футуризм» вообще все без разбора новые течения в искусстве, смотрел на все это как на бунт «взбесившейся с жиру» буржуазной интеллигенции. Более искушенный в вопросах культуры Троцкий расценивал высшие достижения авангарда

как лишь «упражнения в словесной и скульптурной музыке будущего» и считал, что «лучше не выносить их из мастерских и не показывать фотографу»¹. В годы послевоенной разрухи новой власти было не до искусства, но не успели еще отгреметь бои Гражданской войны, как вопросы художественной политики оказались в сфере ее пристального внимания.

Уже осенью 1919 года Г.Е.Зиновьев — любимец Ленина и всесильный тогда хозяин Петрограда, выступая на собрании пролетарских писателей, подверг резкой критике роль авангарда в художественной жизни страны: «Одно время мы разрешили самому бессмысленному футуризму заработать себе репутацию почти официальной школы коммунистического искусства... Пора положить этому конец... Дорогие товарищи, я хочу, чтобы вы поняли, что мы должны привнести в пролетарское искусство больше пролетарской простоты»². Год спустя, в «Письме о Пролеткультах», опубликованном в «Правде» от 1 декабря 1920 года, — первом в длинном ряду такого рода документов, эта критика велась уже не от лица отдельных государственных деятелей, а от имени ЦК РКП(б) в целом: «В Пролеткультах нахлынули социально чуждые нам элементы, элементы мелкобуржуазные, которые иногда фактически захватывают руководство Пролеткультами в свои руки. Футуристы, декаденты, сторонники чуждой марксизму идеалистической философии и, наконец, просто неудачники, выходцы из рядов буржуазной публицистики и философии, стали кое-где заправлять всеми делами в Пролеткультах. Под видом «пролетарской культуры» рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм), а в области искусства рабочим прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм)». Хотя речь в этом письме шла о Пролеткультах, его главный удар был направлен против авангарда в целом, представители которого объявляются «мелкобуржуазными» и «чуждыми нам социальными элементами» — терминология авангарда обрывается теперь против него самого.

В 1923 году, когда контуры этой политики выявились уже вполне определенно, Маяковский и его соратники в первом номере «ЛЕФа» оценивали ситуацию на художественном фронте за предшествующий период следующим образом: «Власть, занятая фронтами и разрухой, мало вникала в эстетические распри, стараясь только, чтобы тыл не очень шумел, и урезонивала нас из уважения к „именитейшим“»³. Под «именитейшими» здесь подразумевались реалисты, на которых уже тогда делала ставку советская власть.

Однако на первых порах ни партийному руководству, ни ответственному за проведение художественной политики Луначарскому не на кого было опереться: «В петроградском художественном мире царило враждебное к нам учредилловское настроение. На собраниях Союза художников выносились всякие резолюции более или менее саботажного типа... Эта часть интеллигенции, как и всякая другая, была остро недовольна нашим курсом... В области искусства прежде всего надо было разрушить остатки царских по самой сущности своей учреждений, вроде Академии искусства, надо было высвободить школу от старых „известностей“»⁴, — так впоследствии Луначарский объяснял возникновение этой неприятной для новой власти ситуации. Часть «именитейших» оказалась в эмиграции во главе с самим «Львом Толстым русской живописи» И.Репиным, часть замкнулась во враждеб-

ном молчании. Наиболее «передовой отряд» русского реализма — передвижники — относились к числу наиболее непримиримых, и кроме того, «их поведение во время революции 1905 года оставило такой скверный привкус, что с тех пор критика неизменно отождествляла их с самыми крайними правыми партиями в Думе и даже с недоброй памяти Черной Сотней»⁵. И когда в среде реалистов раздалось первое робкое голоса в поддержку новой власти, Петроградский ИЗО Наркомпроса в своей официальной декларации имел все основания заявить: «Теперь, когда победа рабочего класса ясна как день, многие художники, кто еще год назад жаловался и злобно предрекал немедленное крушение коммунизма, начали приносить извинения. Теперь они готовы служить „социалистическому отечеству“ на равных со всеми основаниях. Доброго пути, дорогие товарищи!»⁶

В полный голос молчавшие заговорили в 1922 году. В феврале этого года 47-й выставкой возобновили деятельность передвижники. Во время диспута, которым сопровождалось открытие этой выставки, зародилась Ассоциация художников революционной России (АХРР), ставшая вскоре удобным инструментом кардинальной перестройки всего советского искусства в руках набиравшей силу власти. Ядро АХРР составили бывшие передвижники (Н.Касаткин, В.Журавлев и др.) и молодые, никому не известные тогда реалисты. Уже первая декларация АХРР отличалась агрессивной трескучеством своей политической терминологии: «Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент в истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, рабочих, крестьянство, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом мирового пролетариата»⁷. Под «дискредитирующими измышлениями» здесь подразумевалось прежде всего творчество авангардистов, и пролетарское искусство не замедлило взять на вооружение это клише всякой тоталитарной идеологии против современного стиля.

Председателем АХРР стал бывший председатель Товарищества передвижных выставок П.Радимов, ее секретарем — Е.Кацман. «Через несколько дней после открытия передвижной выставки и диспута по докладу Радимова, — пишет в своих воспоминаниях Кацман, — группа художников-реалистов решила обратиться в ЦК партии и заявить, что мы предоставляем себя в распоряжение революции и пусть ЦК РКП(б) укажет нам, художникам, как надо работать»⁸. Пожалуй, впервые за всю историю европейской живописи мастера кисти обратились к партийным руководителям за указаниями по вопросам собственного творчества. Указания эти, а также всесторонняя поддержка со стороны государства не заставили себя ждать. Уже в 1922 году нарком Луначарский резко меняет курс и выдвигает руководящий лозунг — «назад к передвижникам».

Но, конечно, одних лозунгов было недостаточно, чтобы повернуть весь ход русской культуры от устремленных в будущее революционных самопреобразований к бытописательству настоящего. Для этого надо было создать регулирующий механизм с единым пультом управления на самой вершине власти. В создании такого механизма, как и в других аспектах организации тоталитарного государства,

право первородства бесспорно принадлежит Ленину: «не только Сталин, но и Муссолини прямо, и Гитлер косвенно (через немецких коммунистов) учились у него»⁹. Идеи глобальной организации культуры были изложены Лениным еще в 1905 году в работе «Партийная организация и партийная литература». Хотя эта короткая статья была написана по конкретному поводу, и речь в ней, казалось бы, шла исключительно о литературе, она легла в фундамент всей культурной политики в советской России. Идеи ее получили широкое хождение не только внутри страны победившего социализма: в 1922 году эта статья была переведена на немецкий язык и поднята на щит немецкими коммунистами; к ней, как к руководству, обратился Мао Цзедун на первом же этапе своих культурных преобразований; что же касается Муссолини, то, будучи в молодости убежденным поклонником Ленина, он, безусловно, хорошо знал ее основные положения.

«Литература должна стать партийной, — провозглашал в ней Ленин в качестве своего главного тезиса. — В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазной предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, „барскому анархизму“ и погоне за наживой, — социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип *партийной литературы*, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме... Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков! Литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела, „колесиком и винтиком“ одного-единного, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы»¹⁰. И далее Ленин переходит к конкретным организационным вопросам: «Литераторы должны войти непременно в партийные организации. Издательства и склады, магазины и читальни, библиотеки и разные торгово книгами — все это должно стать партийным, подотчетным. За всей этой работой должен следить организованный социалистический пролетариат, всю ее контролировать, во всю эту работу, без единого исключения, вносить живую струю живого пролетарского дела...»¹¹. В 1905 году Ленин успокаивал: речь тут шла якобы лишь о «партийной» литературе, что же касается области художественного творчества в целом, то тут, по его словам, «необходимо обеспечение большего простора личной инициативе». Однако с первых же шагов советской культурной политики и при энергичной поддержке самого Ленина лозунг «партийности» распространяется на всю область культуры. По Троцкому, «вопрос заключается лишь в том, с чего надо начать вмешиваться и что ограничивать»¹².

В 1917 году декретом СНК учреждается Наркомпрос с Отделом изобразительных искусств при нем, на который возлагается функция организации художественной жизни в области живописи, графики, скульптуры и архитектуры. В первые годы существования, в условиях хаоса и разрухи, Наркомпрос борется главным образом за собственное выживание, в ИЗО действуют «футуристы», и партийному руководству деятельность его кажется малоэффективной, а подчас и вредной. Поэтому с конца 1920 года, по указанию и при участии Ленина, начинается длительный процесс реорганизации Наркомпроса. Как

было сказано в первом проекте реорганизации, ее целью была «органическая унификация всех частей Наркомпроса, который должен стать единым организмом только с одной головой и единой волей»¹³. Цель эта, однако, была достигнута далеко не сразу.

В результате длительных обсуждений на уровне ЦК и партийных съездов функции управления искусством разделились между несколькими партийными и государственными организациями. Высшим идеологическим органом управления всей сферой культуры стал Отдел агитации и пропаганды ЦК партии (Агитпроп), выступавший (под разными названиями) в этой своей роли на протяжении всей последующей истории советского государства. Параллельно ему было создано Главное управление политического просвещения (Главполитпросвет), которому был передан отдел ИЗО из Наркомпроса. Уже в феврале 1921 года Главполитпросвету было предоставлено право «накладывать политическое вето на всю текущую продукцию в области искусства и науки»¹⁴. В ведении Наркомпроса оставалась главным образом академическая сфера: художественное образование, исследовательские институты, музеи, периодика и издательства по искусству и т. д. Наконец, еще одна организация сыграла решающую роль в становлении стиля советского тотального реализма — это Политическое управление Красной Армии (ПУР): обладая огромными средствами на агитацию и пропаганду, советские военные стали главными покровителями АХРР уже в момент создания этой ассоциации.

Эти подчиненные разным партийным и государственным ведомствам, частично дублирующие друг друга организации, казалось бы, были далеки от ленинского идеала единого и централизованного аппарата управления искусством. Однако противоречие это находило свое разрешение в самой структуре советской однопартийной системы. Сам Луначарский, при определенной широте своих эстетических взглядов, первый стоял на жестких позициях подчинения всей культурной деятельности единой партийной воле. Собственный Наркомпрос он предлагал перестроить по модели чисто военной организации — ПУРа, а выступая на X съезде Советов этот «либеральный» нарком трактовал разделение функций управления культурой между партийными и государственными органами следующим образом: «Товарищи, из-за дуализма советской партийной системы часто возникают недоумения: как будто границы между деятельностью государства и партии надо наносить на какую-то карту... Это неверно. Партия должна присутствовать везде, подобно библейскому духу господню... Мы должны действовать через советские аппараты, которые являются органами диктатуры коммунистической партии»¹⁵. Луначарский здесь высказывал, по сути, общую для тоталитаризма идею универсального партийного руководства, которую в куда более блестящей манере формулировал Муссолини. «Функция партии, — говорил дуче, — быть капиллярами в теле; она не сердце, не голова, а те окончания сосудов, где кровь партийной доктрины, партийной политики, партийного мироощущения смешивается со всем политическим организмом»¹⁶.

В главных центрах управления художественной жизнью страны этот дух партии не только присутствовал в незримом облике партийной догмы, но и находил свое физическое воплощение в людях на вершине административной иерархии: Агитпроп подчинялся непосредственно Ленину, Главполитпросвет возглавляла жена Ленина

Н.Крупская. ПУР находился в ведении его ближайшего соратника Троцкого, заместителем Луначарского по сектору искусств Наркомпроса была жена Троцкого, а другие ответственные должности здесь разделили жены, сестры, свояченицы Дзержинского, Каменева, Зиновьева, Кржижановского, Бонч-Бруевича и прочих партийных боссов. Через эти сосуды и капилляры воля партии пропитывала разнородные культурные организации, соединяла их в единый механизм и превращала в неотъемлемую часть партийно-государственной машины. Питающей его энергией становится партийная идеология, а главный пульт управления помещается в кабинете вождя. Только анализ работы этого созданного при Ленине аппарата мог бы пролить свет на вопрос о конце советского авангарда — вопрос, на который до сих пор даются самые разные ответы. Был ли он запрещен административно и насильственно уничтожен или просто исчерпал свои творческие потенции и тихо отошел в прошлое вместе с породившей его эпохой? Был ли его конец запланирован в ленинской художественной политике или он приходится на более поздние, уже сталинские, времена и является результатом отхода от ленинских норм, от его «широкой и либеральной» позиции в области искусства?

В своей ипостаси вождя Ленин лучше всех представлял себе социальную функцию искусства в государстве, которое он отстраивал. Он понимал искусство, прежде всего, как мощное оружие пропаганды в борьбе за власть партии и государства. Недаром первым подписанным лично им декретом советской власти в этой области было постановление СНК «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции» (опубликовано 14 апреля 1918), вошедшее в официальную историю советского искусства под наименованием «ленинского плана монументальной пропаганды». При всей своей феноменальной занятости в первые послереволюционные годы Ленин входит в мельчайшие детали этого плана, требует от Луначарского неукоснительного соблюдения сроков, присутствует на открытиях памятников, затрачивая на это часть своего драгоценного служебного времени. «Футуристические чучела», появляющиеся на площадях Москвы и Петрограда, вызывают у него резко отрицательную реакцию, ибо как вождь он точно знает, что выполнить свою социальную функцию может искусство только реалистическое, обращающееся к самым широким массам на понятном им языке. Он настаивает на замене авангардистов художниками-реалистами, уже в декабре 1918 года требует от Луначарского пресечь публикации футуристов на страницах газеты «Искусство коммуны»¹⁷. Спустя четыре месяца эта газета была закрыта.

О подлинных идеях Ленина и методах их проведения в жизнь дают представление не столько тексты его речей и партийных документов, сколько сам «ленинский» стиль руководства. На словах Ленин заявлял о недопустимости административного вмешательства в тонкие вопросы искусства, о своей некомпетентности в этой области, на деле же он жестко проводил свою линию. Так, одна из резолюций 1921 года, принятая на заседании Совнаркома под председательством Ленина, гласила: «Предложить Народному комиссару просвещения в его практической деятельности точно руководствоваться декларируемыми Народным комиссариатом просвещения принципами: не проводить политики в интересах групп и течений и, в частности, принять

срочные меры к реорганизации высшего художественного образования, обеспечив в первую очередь возможность художественного развития реалистических тенденций в живописи и скульптуре»¹⁸. Однако в сложной обстановке того времени, когда большинство деятелей культуры находилось в резкой оппозиции к такого рода политике, Ленин предпочитал внедрять свою волю в жизнь не путем официальных резолюций и заявлений, а используя созданный им аппарат управления — средствами личных внушений, служебных записок и звонков.

Методы борьбы Ленина со своими политическими противниками иллюстрирует, например, одна из таких его записок, посланная в 1918 году местным коммунистическим руководителям города Ельца: «Мы, конечно, не можем дать вам письменных полномочий убрать эсеров, но если вы [сделаете так], мы, в центре ...только похвалим вас за это»¹⁹. Судьба эсеров хорошо известна. Но с аналогичными записками Ленин обращался и к руководителям своих культурных органов: «Киселиса, который, говорят, художник-„реалист“, Луначарский-де опять выжил, проводя-де футуриста — прямо и косвенно. Нельзя ли найти надежных антифутуристов?» — писал Ленин 6 мая 1921 года заместителю Луначарского М.Н.Покровскому²⁰. П.Киселис внес вклад в советское искусство лишь своими речами в защиту реализма и деятельностью в АХРР, и учредители Ассоциации точно знали, к кому они обращались, когда изображали деятельность авангарда как «дискредитирующие измышления»: подобные оценки исходили из уст и самого Ленина.

Чтобы избавиться от авангарда, не надо было, как в более поздние времена, бить по нему прямой наводкой из идеологических орудий и применять карательные меры. Когда государство, осуществив монополию на все средства художественной жизни, становится единственным заказчиком и потребителем изопродукции, ему достаточно просто перекрыть каналы питания в своей административной машине. Так, уже в самом начале 1922 года, после резких нападков Ленина на Пролеткульт, эта огромная широко разветвленная организация теряет свои субсидии от Наркомпроса. В период реконструкции Наркомпроса происходит перетасовка на верхах руководящих кадров. «Футурист» Д.Штеренберг смещается с должности главы ИЗО, бывшего до этого времени, по сути, единственным закупщиком и распределителем государственных заказов, субсидий, авансов, пайков и прочих материальных благ. Вместе со Штеренбергом теряют свои посты и другие представители революционного авангарда. Новые руководители направляют государственные средства по иным каналам. В этом свете «естественность» конца русского авангарда представляется более чем сомнительной.

Следует учесть, что падение авангарда начинается сразу же за его стремительным взлетом: именно в 1920—1921 годах внутри него оформляются теории конструктивизма и производственничества, которые еще на многие годы останутся генераторами художественных идей для немецкого Баухауза, голландской группы «Де Стил», английского «Тектона» и многих других авангардистских движений в Европе и Америке. В России же широкий показ работ отечественных авангардистов в последний раз состоялся в 1923 году — на «Выставке картин художников Петрограда всех направлений... 1918—1923». Затем их работы постепенно исчезают из выставочных залов, музейных экспозиций

и советских публикаций: принимавший активное участие в создании новой культуры, авангард сам пал ее первой жертвой. Его конец приходится на годы расцвета нэпа — как раз на то время, когда в результате частичного восстановления частного сектора несколько оживает культурная жизнь страны: открываются частные театры, устраиваются концерты, когда, по данным на 1923 год, только в Москве и Петрограде регистрируется более 300 коммерческих издательств, продукция которых пользуется спросом на литературном рынке. Но кто, кроме государства, мог бы купить татлинскую Башню III Интернационала, осуществить архитектурные проекты Мельникова и Леонидова, кто стал бы устраивать с коммерческими целями выставки супрематических композиций Малевича или проунов Лисицкого? Все это создавалось в атмосфере «религии будущего». Теперь же авангарду предлагается отдохнуть и пересмотреть свои позиции. «Организаторам гигантских проектов, вроде Татлина, дана передышка, чтобы больше думать над радикальным пересмотром и переисследованием», — писал Л.Троцкий в 1924 году. «Хорошо это или плохо, но обстоятельства предоставляют ему (Татлину) много времени, чтобы найти аргументы в защиту своей точки зрения»²¹. Эта «передышка» продолжалась для Татлина вплоть до его смерти в 1953 году.

Гибель авангарда была столь же естественной, как смерть рыбы, вытащенной из воды: как только государство перекрыло революционную струю, он задохнулся в безвоздушной атмосфере новой эпохи.

Вторая половина 20-х годов проходит в советском искусстве под знаком ожесточенной борьбы противостоящих АХРР художественных группировок. Уже приняв навязанную идеологическим аппаратом доктрину реализма с его установкой на отражение героики завоеваний революции в пределах станковых форм искусства, их представители стараются сохранить остатки творческой свободы в области формального языка и выразительных средств. Борьба эта была обречена на поражение. Однако в десятилетие между концом авангарда и утверждением социалистического реализма внутри этих группировок создавалось искусство, отразившее «романтическую» атмосферу 20-х годов и во многом определившее стиль их культуры. Через такой «героический» стиль искусство должно было пройти на своем пути к тотальному реализму. И не только в СССР, но и в Италии.

2.

Промежуточный стиль

Старшим из нас тридцать — итак, перед нами еще десять лет, чтобы закончить нашу работу. Когда нам будет по сорок, более молодые и сильные, вероятно, выбросят нас в мусорную корзину, как ненужные рукописи — и мы хотим, чтобы так было!

Т. Маринетти. 1909

В ходе формирования тоталитарной культуры это высказанное в первом футуристическом манифесте оптимистическое пророчество Маринетти обернулось своей трагической (для советского) и драматической (для итальянского) авангарда стороной: на смену молодым бунтарям пришли не более юные и сильные, а более старые и трезвые.

В фашистскую революцию футуристическая армия Маринетти влилась с сильно поредевшими рядами. Будучи последовательными сторонниками национальной войны, многие футуристы отправились на фронт. Два самых крупных из них — скульптор и теоретик Умберто Боччони и архитектор Антонио Сант Элиа — погибли на полях сражений. Но и в идеологических схватках Маринетти начинает терять своих сторонников, а с приходом к власти Муссолини бегство от футуризма принимает массовый характер. К 30-м годам «единственным из первых футуристов (подписавших манифесты), кто продолжал стоять на позициях прежней героической веры был Дж.Балла»²². Однако закат авангарда в Италии происходит в иных условиях и по иным причинам, чем в советской России.

В отличие от русского большевизма, итальянский фашизм на первых порах не был окрашен в мессианские тона; он предназначался для внутреннего пользования и, по словам Муссолини, не являлся «товаром на экспорт»²³. Политической доктриной фашизма было национальное возрождение Италии, обретение ее былого величия и особого места среди других европейских государств. В области художественной деятельности эта доктрина выразилась в термине *italianità*, обозначавшем некий особый характер итальянской культуры и формируемого ею человеческого типа, культуры, в которой никогда не пере-

ставала звучать торжественная поступь Древнего Рима и итальянского Ренессанса. Утверждение приоритета итальянского типа мировосприятия содержится во многих манифестах футуристов, но чувство культурной исключительности приобретает у них особо острый националистический оттенок во время войны. Так, в своем политическом манифесте Маринетти прокламировал, что «слово *Италия* должно доминировать над словом *Свобода*»²⁴, а в одном из последних манифестов своей классической поры футуристы заявляли: «Ни один художник во Франции, России, Англии или Германии не предвосхитил нас даже по линии сходства или аналогий. Только итальянский гений, самый архитектурный и конструктивный по духу, может постичь целостность пластической абстракции. Благодаря ему, футуристы утвердили свой стиль, который неизбежно будет преобладать в характере восприятия многих грядущих веков»²⁵.

Но чтобы утвердить свой национальный приоритет, надо укрепиться в традиции, а именно против всяких традиций и был направлен бунтарский пафос футуризма. В частности, традиции итальянской античности и Ренессанса представлялись ему мертвым грузом, сковывающим устремленность Италии в будущее и превращающим ее в «страну гробниц»: недаром после отягощенного прошлым Рима идеальным городом показался Маринетти современный Лондон. Язык футуристов был диалектом общеевропейского модернизма начала века, и своими предшественниками они считали не мастеров кватроченто, а импрессионистов, которые обратились к темам современности и ввели в них элементы движения, переходных состояний, временных изменений, отражающих близкий сердцу футуризма дух современности. «Импрессионизм — теза, кубизм — антитеза, футуризм — синтез того и другого»²⁶, — провозгласил теоретик футуризма А.Соффичи. Но за отсутствием в отечественной живописи крупных представителей этого направления, они сотворили себе кумира из Медардо Россо — итальянского скульптора, переводившего завоевания импрессионизма на язык пластических форм. Ни о каком «архитектурном» или «конструктивном» итальянском гении в этой традиции не могло быть и речи.

Жестокая реальность войны заставила многих художников пересмотреть свои творческие позиции. В 1916 году в военном госпитале встретились Джорджо де Кирико и Карло Карра — вторая после Боччони фигура по масштабу и значению в движении футуристов. Де Кирико переживает в это время период глубокого разочарования в модернизме. Три года спустя он выпускает своего рода манифест «Назад к ремеслу», где нападает на «алхимическое, аналитическое и романтическое искусство, идущее с севера — из Франции и Германии», и требует от художника «дисциплины, строгости и построенности». Он клеймит кубистов, футуристов и особенно сюрреалистов, не без основания видевших в нем одного из своих духовных отцов, как кучку дегенератов, бездельников и хулиганов. Выход он видит в обращении к классике, к академизму, к традиции кватроченто и сам нарекает себя почетным титулом «*Pictor Classicus*». Под влиянием аналогичных идей К.Карра публикует ряд эссе о Джотто и Учелло, искусство которых он рассматривает как наиболее яркое воплощение итальянского гения с его особым чувством «пластики и устойчивости материальных форм». Его друг и соавтор по футуристическим манифестам Джинно Северини публикует книгу «От кубизма к неоклассицизму» (1921).

Название этого сочинения, как и его содержание, отражало тот реальный процесс переоценки ценностей, который происходит в это время в итальянском искусстве.

Однако «не следует относиться слишком критически к журналистской риторике Де Кирико и Карра, ибо она базировалась на художественных идеях, которые сами по себе были плодотворны. Опасность исходила от тех, кто подхватывал их аргументы на политическом и культурном уровне»²⁷. Эти аргументы были подхвачены в первую очередь Муссолини и близкими к нему идеологическими кругами.

И большевистский переворот, и муссолиниевский путч, как и всякая тоталитарная революция, в своих культурных аспектах неизбежно оборачивались реакцией не на традиции прошлого, а на свободный, эмансипированный от общества и государства, индивидуалистический и динамичный дух современности. Неудивительно, что когда Маринетти — глашатай этого всеобновляющего духа — обратился к своему старому другу Муссолини с просьбой о поддержке, поскольку «политическая революция должна поддерживать революцию художественную, то есть футуризм и все передовые художественные течения», он натолкнулся на ту же стену, о которую разбились чаяния и русского авангарда. В своих претензиях стать официальным искусством коммунистического и фашистского режимов советский и итальянский авангард потерпели фиаско почти одновременно.

В 1922 году, в год основания АХРР в Москве, в Милане группа художников при активной поддержке любовницы Муссолини Маргариты Сарфатти, ставшей одним из влиятельных критиков фашистской Италии, положила начало новому движению в итальянском искусстве — «Новеченто итальяно». «Новеченто» сразу же противопоставило себя футуризму, а его эстетическая платформа включала в себя резкую критику модернизма, требование очиститься от всех иноземных влияний и вернуться к национальным истокам. «Футуризм был движением авангардным и аристократическим, — заявляли представители «Новеченто» в одном из своих ранних манифестов. — Мы же должны стать народными художниками и обращаться к массам. В отличие от футуристов, мы не восхищаемся тем развитием, которое дала Америке механистическая цивилизация»²⁸. Такие «народные» художники постепенно образуют ядро «Новеченто» и по мере сооружения в Италии машины управления культурой начинают занимать в ней командные посты.

В феврале 1926 года в Милане состоялось торжественное открытие первой выставки «Новеченто». Выступая на ее открытии, Муссолини поставил перед художниками риторический вопрос: «Есть ли связь между политикой и искусством? Возможно ли создать политическую структуру, увязывающую эти два проявления человеческого духа?»²⁹ Для самого Муссолини ответ на этот вопрос был бесспорен. «Прежде чем человек познает потребность в культуре, он чувствует потребность в порядке»³⁰, — этими словами дуче возводил внутреннюю интенцию тоталитарной диктатуры в извечный человеческий принцип. Он, как и Ленин, стремился создать не промежуточное звено между искусством и обществом, а тотальную машину контроля, управляющую и тем и другим. «Новеченто» на первых порах казалось ему и другим идеологам фашизма удобным инструментом для радикальной перестройки культуры — примерно таким же, каким для коммунистических идеологов представлялся АХРР.

Однако проводить параллели между «Новеченто» и АХРР можно только с большими оговорками. Помимо его ядра, которое составляли основоположники движения (А.Фуни, М.Сирони, П.Марусси и др.), являлись его членами или участвовали в его выставках такие перво-степенные мастера XX века, как Де Кирико, Дж.Моранди, К.Карра, Дж.Северини. Кроме того, «Новеченто» не исповедовало никакой жесткой эстетической доктрины в качестве официального стиля фашистской культуры. На первом этапе в творчестве художников этой группы преобладал неоклассицизм — законное дитя их обращения к национальной традиции. Стилизованные фигуры, воспроизводящие, как на театральной арене, гладиаторские бои (у Де Кирико), монументализированные обнаженные (у Карра), героизированные портреты дуче, аллегории гражданских добродетелей, пейзажи, перекочевавшие в современные картины и скульптуры прямо из римских рельефов и фонов композиций Учелло и Пьеро делла Франческа, — все это становится расхожим языком «Новеченто» 20-х годов. Ближе к 30-м, в соответствии с усиливающимися призывами «глубже отразить фашистскую действительность», все больше мастеров из участников этого движения прямо связывают свое творчество с современной жизнью. Их главными темами становятся труд, спорт, борьба, материнство, а содержанием — прославление силы, бодрости и физического совершенства «нового человека» и вдохновителя его побед — дуче. Тем не менее, бытописательский реализм так и не сделался определяющим направлением «Новеченто» вплоть до конца 30-х годов. По широте стилистического диапазона, по тематике, по ее эмоциональной трактовке продукция «Новеченто» ближе стоит не к АХРР, а к ее тогдашним соперникам из других советских художественных группировок.

Ил. 4

Чтобы противостоять вторжению тоталитаризма в область культуры, художники в Италии и СССР ищут новые формы профессионального объединения. В 20-х годах и здесь, и там, как грибы после дождя, возникают самые различные художественные группировки. В Италии это «Римская школа», «Туринская шестерка», миланская «Кьяристи ломбарди» — вплоть до группы «Корриенте», возникшей уже в конце 30-х годов и носящей прямо антифашистский характер; в России — «Московские живописцы», «4 искусства», ленинградский «Круг художников» и др. Наиболее радикальными и крупными соперниками АХРР среди них были «Общество станковистов» (ОСТ, 1926) и «Октябрь» (1928). Эти группировки в той или иной степени выступали в качестве оппозиции официально поощряемой художественной идеологии.

К концу 20-х годов такие группировки в Советском Союзе могли существовать лишь при условии, если они на словах и на деле принимали официальную установку на создание широкой панорамы героической действительности и отображение ее в формах самой этой действительности. Такая ориентация становится неотъемлемой частью эстетических программ-манифестов, заявлений всех без исключения сколько-нибудь значительных художественных объединений второй половины 20-х годов. Разница между ними заключалась лишь в возможной еще тогда различной трактовке самого понятия реализма и в понимании допустимого расширения или сужения его границ.

Многие видные советские мастера, составившие ядро таких объединений, принадлежали уже к новому поколению художников (А.Дейнека, Ю.Пименов, А.Лабас, А.Самохвалов, Н.Денисовский и др.)

и были прямыми или косвенными потомками революционного авангарда в своем увлечении поэтикой трудовых ритмов, пафосом социалистического строительства, героическими легендами о днях революции и процессомковки «нового человека» — бодрого, оптимистического и физически совершенного. В пределах уже значительно сузившихся рамок творческой свободы эти мастера еще удерживают некоторые завоевания современного искусства и стремятся на его языке выразить «радостный, энергичный и активный» дух времени между Гражданской войной и коллективизацией, когда впрыскивание экстракта свободных рыночных отношений несколько оживило разрушенный организм экономики страны, когда появление в лавках простого хлеба воспринималось как знамение грядущего народного изобилия, когда в каждом вновь выстроенном каменном бараке грезилась черта невиданной ранее архитектуры, а каждая выплавленная тонна стали выдавалась за очередной сокрушительный удар по мировому империализму. Десятилетие войны, голода и разрухи, социальных неурядиц и изолированности от всего остального мира было главной причиной этих иллюзий в России. Той же, только более разреженной, атмосферой героического пафоса, проникнутой теми же ощущениями небывалых завоеваний фашистского государства во всех областях экономической и культурной жизни страны, дышат в это время и мастера итальянского «Новеченто». Было ли это иллюзиями или нет, но именно они стали живым ощущением, духом культуры этого периода и получили адекватное воплощение в стиле «поставангарда» — как советского, так и итальянского.

Стиль этот можно было бы назвать стилем конструктивно-героического реализма, ибо его создатели из реальных образительных элементов конструировали идеальный мир своих картин, мир, очищенный от старомодных (буржуазных) нюансов настроения, пронизанный единой сильной эмоцией — суровым пафосом (в сценах труда), солнечным ликованием (в сценах спорта и материнства), героическим противоборствованием или драматическим противостоянием (в сценах борьбы), где природа выступает лишь как строительная площадка, как место схватки или приключения трудового порыва. Монументальностью решений, героикой образов, прославлением силы, труда и борьбы работы советских мастеров прямо смыкались со стилем итальянского «Новеченто»: участники фашистских боевых отрядов у Марио Сирони спяны в такие же прочные пластические блоки, как рабочие у Юрия Пименова; символические фигуры на фоне аскетических городских пейзажей или в холодных интерьерах у Кузьмы Петрова-Водкина и у Карло Карра обладают сходной степенью стилизации (идушей, правда, у одного от итальянской живописи кватроченто, а у другого от древнерусской иконописи) и живут одной и той же «метафизической жизнью»; сцены спорта Александра Дейнеки своим напряженным динамизмом почти неотличимы от аналогичных композиций Акиле Фуни и т. д. Разница, пожалуй, заключалась лишь в том, что для итальянских художников их неоклассицизм был языком собственной национальной традиции, и поэтому формы его уже несли на себе клише прежних значений, что придавало искусству фашизма в целом оттенок стилизаторства и напыщенности. Не случайно ведущей формой официального искусства в фашистской Италии стали монументальные росписи. Русская художественная традиция не знала монументального стиля (со времен расцвета иконописи), и стиль советских мастеров был скорее переводом

Ил. 93,
94

Ил. 18

абстрактного языка авангарда на язык изобразительных форм, чем результатом стилистических заимствований форм прошлого. Этим обусловливались бóльшая раскованность советских мастеров в подходе к сюжету, более реалистический дух их работ, их бóльшая продвинутость на пути к тотальному отождествлению искусства и жизни.

Но дело было не только в разных национальных традициях; главным фактором являлась политическая структура режимов, в которую там и здесь включалась художественная культура.

Хотя именно Муссолини первый ввел в обиход термин «тоталитарное государство», хотя именно он наиболее четко определил его принципы как «все в государстве, ничего вне государства, ничего против государства» (*Tutto nello Stato, niente di fuori dello Stato, nulla contro Stato*), на деле его режим был гораздо дальше от осуществления этого принципа, чем сходные режимы в СССР и позже — в Германии. По словам Э.Нольте, «среди тоталитарных деятелей нашей эпохи Муссолини не был самым глубоким мыслителем, но он, вероятно, обладал наибольшим количеством идей; он не был самым выдающимся из них, но он был самым гуманным; он был не самым целеустремленным, но зато самым многосторонним. И поэтому в определенном смысле он оказался самым либеральным»³¹. Италия не была пронизана страхом политического террора, который в России охватывал целые слои общества: «привилегированные классы» во время революции, крестьянство в период коллективизации и все остальные — с момента сталинских чисток. Только в 1926 году, после трех покушений на жизнь Муссолини, здесь была введена смертная казнь, но за 17 лет (до 1943) итальянский суд вынес всего 25 смертных приговоров, из которых 21 приходился на долю славянских террористов (в России, по последним данным, количество убитых органами ЧК за период только с декабря 1917 по февраль 1922 составляет примерно 280 тысяч человек³²). Учрежденная в 1927 году Муссолини тайная полиция (OVRA) по своим целям и структуре имела мало общего как с советской ЧК, так и с нацистским гестапо.

И в области культуры дуче оказался гораздо терпимее других фюреров и вождей.

Если в СССР со времен возвышения АХРР государство вторглось в самую сердцевину творчества — в область художественного языка, то в Италии оно ограничивалось лишь общими указаниями идеологического порядка и не затрагивало кухню художника. «Верность культуре была уже автоматически антифашизмом. Писать натюрморты с бутылками или герметические стихи само по себе было уже протестом»³³, — вспоминал дни своей молодости Ренато Гуттузо. Оппозиция итальянских художников выражалась, в первую очередь, в их обращении к «чужеродным» традициям западного модернизма: к французскому фовизму, немецкому экспрессионизму, «герметическому» языку Матисса или трагическим деформациям Пикассо. По степени приближения к действительности, по степени реализма между «Новеченто» и его оппонентами мы не обнаружим существенных различий (если не принимать во внимание откровенно пропагандистской продукции). Никто не мешал итальянским художникам писать натюрморты с бутылками, трактуя их в самых разных манерах и стилях. Рядом с государственной кормушкой разливалось широкое море частного предпринимательства, и художники могли спокойно выставлять свои работы, публиковать

их в журналах и предлагать их на свободном рынке, как внутреннем, так и внешнем. Другое дело, что выполнение государственных заказов выводило художников за рамки узкопрофессиональной деятельности в сферу идеологии, а это давало деньги, титулы, награды и положение в новой фашистской элите. Однако самые крупные представители «Новеченто», такие как К.Карра, Де Кирико, Дж.Северини, своего положения при муссолиниевском режиме достигли не заказными работами: они завоевали высокие репутации еще до революции и работами совсем иного рода. Наиболее типичными и активными деятелями «Новеченто» были Марио Сирони и Акиле Фуни.

Оба они до войны входили в объединение футуристов, оба в 1915 году вместе с Маринетти, Боччони, Сант Элиа вступили добровольцами в велосипедный корпус итальянской армии. Оба, как Гропиус в Германии или Лисицкий в советской России, мечтали о создании некоей ассоциации, которая объединяла бы труд художника с трудом рабочего-ремесленника и на этом пересечении выработала бы новый стиль современной жизни. Очевидно, в замысле «Новеченто» под покровительством могучего революционного государства им мерещилось осуществление этой мечты, и оба они вместе с Маргаритой Сарфатти принимали активное участие в ее воплощении. Фуни и Сирони осуществили наибольшее количество важных заказов фашистского режима. По словам одного итальянского критика, «Сирони создал итальянский стиль оформления выставок, параллель которому можно найти только в самых смелых достижениях русского авангарда... времен Веснина, Мельникова, Татлина, Лисицкого, Малевича»³⁴. В частности, Сирони оформлял итальянский павильон на Международной выставке 1937 года в Париже, правда, уже не совсем в авангардистском стиле. Монументальные росписи Фуни на темы труда и спорта, прославляющие свершения фашистской революции, украшали стены многих правительственных официальных канцелярий. Оба художника входили в совет Синдиката фашистского изобразительного искусства. Но если просмотреть каталоги их выставок, устраивавшихся на протяжении всего муссолиниевского периода, или публикации о них за этот же период, то бросится в глаза почти полное отсутствие здесь фашистского официоза. В сфере чистой, не связанной с идеологией художественной деятельности оба они писали слегка классицизированные натюрморты или обнаженных, крепкие пейзажи и угрюмые рабочие окраины городов, лишённые той помпезности и казенного оптимизма, которыми отмечены их же работы, выполненные на заказ. Сфера личных индивидуальных поисков и самовыражения не была еще тут задавлена тоталитарной машиной, и создается впечатление, что даже для официальных художников, таких как Фуни и Сирони, она продолжала оставаться более важной, чем сфера общественного служения. Практически они могли функционировать одновременно в той и другой, находя потребителя для каждой из сторон своей творческой деятельности.

Это было уже невозможно в России. Изготовление подобных «безыдейных» пейзажей и натюрмортов с конца 20-х годов вызывает все возрастающую подозрительность партийной критики, «как попытки отвлекать внимание масс от насущных задач социалистического строительства», а их нереалистическая трактовка оценивается как «искажение облика нашей современности».

Советские историки, обращаясь к этому периоду муссолиниевского режима, часто приписывают ему характерные черты сталинской эпохи. «Слишком назойливые друзья, напоминающие властителям о тех временах, когда они еще были окружены сиянием славы, чаще получают пулю в затылок, чем вечную благодарность. С этой точки зрения нужно сказать, что Маринетти счастливо отделался. При меньшей осторожности его могли бы по крайней мере сослать на остров Линара»³⁵. Они думают, что так должно было быть, потому что так было при иной тоталитарной системе — в их собственной стране. Пулю получил не Маринетти, а Маяковский, правда, не в затылок, а в висок, и не от властителей, а от собственной руки. Пули в затылок получали другие. «Любовная лодка разбилась о быт» и «не доругался с Ермиловым» — в предсмертной записке Маяковского эти две фразы как бы веши на его пути к самоубийству. Незадолго до этого Маринетти занимает почетное место члена Фашистской академии рядом с Ферми, Маркони, Пиранделло и становится председателем Союза фашистских писателей. Эти факты биографии двух лидеров футуризма символичны для судьбы этого движения в Италии и в России.

Потерпев фиаско в своих претензиях стать официальным стилем фашизма, итальянский футуризм, тем не менее, не превратился в оппозицию режиму. Правда, его героическая пора осталась позади. Он приспособился к новым требованиям, и его стиль вырождается в то, что после фашистской революции получило наименование стиля «второго футуризма». В 1929 году Маринетти начинает внутри футуризма новое движение, которое он называет «аэроживопись и аэроскульптура». «Аэроживопись возникла с началом футуризма — в творчестве тех первых футуристов, которые в своей поэзии, живописи, скульптуре стремились оторваться от земли и создать эстетику полета в жизни и в воздухе», — говорилось в его первом манифесте, а целью подобного рода искусства провозглашалось создание в картинах «оптического и психологического ощущения полета»³⁶. В работах крупных представителей этого направления (Э.Прамполини, Ф.Деперо, Дж.Балла и др.) абстрактные положения футуризма начинают переводиться на язык полуизобразительных форм. Динамические линии большого города, увиденные из кабины пикирующего самолета, земля сквозь толщу воздушной атмосферы, пронизанной цветовыми рефlekсами отражений, — все это напоминает иллюстрации к старым фантастическим романам, и едва ли можно говорить о каких-либо серьезных достижениях аэроживописи по сравнению с классическим футуризмом.

Но главная сфера, где последователи Маринетти нашли себе применение на службе режима, была область политического плаката. Первыми, кто реформировал эту область и поднял ее на уровень высокого искусства, были русские художники (Г.Клуцис, Эль Лисицкий, А.Родченко) и немецкие дадаисты (Дж.Хартфильд, Анна Хох). В середине 20-х годов они создали классические образцы современного политического плаката, используя средства, которые родились еще в творческих лабораториях кубизма, дадаизма и футуризма, в первую очередь коллаж и фотомонтаж. Динамику футуристического коллажа, выражающую пульсацию жизни современных городов, заводов и верфей, они применили для изображения энергии революционных толп, трудового энтузиазма и сплывающей воли вождей; они использовали фотомонтаж, чтобы придать документально-убедительный характер

этим клише тоталитарной пропаганды. Итальянские мастера шли вслед за русскими, пользовались теми же средствами и в результате создали образцы, которые своей неразличимостью органически вливаются в общий тоталитарный стиль этой промежуточной фазы его развития. Дымящиеся трубы и вращающиеся колеса, ощерившиеся стволами орудий военные корабли, защищающие отечество, поршни моторов и ленты конвейеров, перемежающиеся линиями графиков и цифрами диаграмм, военные парады, спортивные празднества и многотысячные толпы безликих человеческих единиц, складывающиеся в указующий жест ленинской руки или в brutальный профиль Муссолини, — все это создавало героический образ Страны, охваченной революционным энтузиазмом. Сам динамический дух становления тоталитаризма с его интенцией привести железный порядок в человеческий хаос, свести его к общему знаменателю, чтобы в конце концов затвердеть в монолите раз и навсегда высказанной для всех времен и народов идеологической догмы, требовал на этой стадии подобных форм воплощения, и, подчиняясь ему, русские и итальянские авангардисты из фрагментов существующей реальности конструировали иллюзию ее еще не существующего единства. Вопрос прямых влияний (которые, несомненно, были) отступает тут на второй план.

Следуя своему старому лозунгу сближения искусства с жизнью, совпавшему теперь с официальной доктриной, итальянский футуризм в эпоху фашизма находит себе практическое применение и в таких чисто прикладных областях, как иллюстрация, коммерческая реклама и другие формы массовой коммуникации. Новое поколение художников, вливающееся в ряды футуризма или находящееся под его влиянием, рекламирует марки отечественных вин или изделия фирмы Оливетти в той же броской упрощенной манере, в какой А.Родченко в соавторстве с Маяковским рекламировал продукцию Моссельпрома в России, после того как другие области деятельности были здесь для авангарда закрыты. Пикантный футуристический привкус итальянская рекламная продукция, в отличие от советской, сохраняла на протяжении всех 30-х годов.

Эти сходства и различия со всей очевидностью выявились в конце 20-х годов, когда советская и фашистская культуры начали регулярно встречаться на выставках Венецианского Биеннале, когда они впервые посмотрели в лицо друг другу и узнали одна в другой свое собственное отражение.

3.

Встреча в Венеции

Я думаю, что феномен русской революции, которая представляет собой параллель к революции итальянской своей ненавистью к духу современности (которым для нас является северо-западный дух, а для России — дух Европы) и своей борьбой с ним, дополняет собой феномен итальянской революции. Обе помогают одна другой в своей общей задаче разрушения современности, и одна без другой невозможны, непонятны и неправомерны.

Курцио Малапарте

Муссолини всегда с удовольствием подчеркивал, что он был первым из западных правителей, признавшим советскую Россию — в 1924 году. «Время от времени ему приходило на ум, что существует определенная близость между фашизмом и коммунизмом в их общей оппозиции к либерализму, а другие (его сторонники. — *И.Г.*) отмечали, что оба режима работают в гармонии друг с другом и даже что фашизм сознательно копирует некоторые аспекты коммунизма. Когда-то Муссолини принадлежал к большевистскому крылу итальянской коммунистической партии и в 1924 году все еще выражал свое восхищение Лениным, а одновременно цитировался Троцкий, назвавший Муссолини своим лучшим учеником»³⁷. Между советской Россией и муссолиниевской Италией сразу же установились «самые хорошие отношения», распространившиеся и на область культурных связей между ними (правда, в основном односторонних). Италия была местом, где молодое советское искусство впервые смогло показать себя мировой общественности: с 1924 года СССР начинает регулярно принимать участие в выставках на Венецианской Биеннале, причем в самом широком масштабе: на выставке 1924 года советский раздел по количеству экспонатов (578 номеров по каталогу) в два раза превзошел разделы Франции и Англии (259 и 250 номеров) и в шесть раз — немецкий. Здесь наряду с другими были представлены работы А.Веснина, Малевича, Поповой, Матюшина, Родченко, Степановой. На последующих выставках работы авангардистов отсутствуют.

Наиболее впечатляющая встреча советского и итальянского искусства произошла на Биеннале 1928 года, когда основы нового искусства там и здесь были уже заложены. Среди 266 экспонатов советского раздела этого года главное место занимала продукция группи-

ровок, противостоящих АХРР: ОСТА, «4-х искусств», «Московских живописцев» и т. д. «Можно смело утверждать, — писал тогда видный советский критик и один из организаторов этой выставки Б.Терновец, — что ни один из иностранных павильонов не оказывал подобной (как советский павильон. — И.Г.) возбуждающей и притягательной силы... Фашистская пресса вынуждена была признать, что советское искусство сильно своим единством и своей содержательностью»³⁸. Б.Терновец приводил высказывание известного фашистского критика Джузеппе Галасси: «Среди иностранных павильонов русский павильон кажется нам в этом году особенно заслуживающим внимания». Не меньшее внимание советские павильоны вызывали у итальянцев и на следующих Биеннале — 1932 и 1934 годов. Так, издававшаяся в Виченце газета «На фашистском посту» («Ведетта фашиста») писала с явным одобрением: «Павильон СССР с художественной точки зрения сделал решительный шаг вперед и теперь ведет на глазах у публики политическую пропаганду своими большими, полными силы, насыщенными цветом картинами. Здесь есть тенденция к декоративности, но одновременно — пробуждение силы и агрессивной мощи. Искусство, которое ошеломляет и опутывает»³⁹. Фашистской критике казалась близкой пропагандистская направленность советского искусства, его отвечающий этим целям реалистический язык, она ощущала «дыхание молодости», исходящее от этих картин, ей слышался перед каждой из них «звук военной трубы», и она отмечала «серьезность формы и замысла этого возрождения русской реалистической живописи, дисциплинированной, без сомнения, на службе режиму, с явственной целью пропаганды событий, типов и характеров новых времен, не теряющейся больше в формалистических и чисто абстрактных поисках»⁴⁰. То же подчеркивал и Дж.Галасси: «Сильнее, чем уголки своей безбрежной родины, художники большевистской эпохи сумели почувствовать новую жизнь, стремящуюся преобразовать, вплоть до первоначальных ячеек, весь характер их общества; они пытаются оставить нам ее адекватное и убедительное отображение. За это приходится воздать хвалу русским, и тем в большей степени, что в этой попытке связать искусство с жизнью они кажутся почти одинокими»⁴¹. И Галасси заканчивал свой обзор, проводя стилистические параллели между работами советских художников и мастеров «Новеченто». Он усматривал сходство между ними в «попытках примирения старинных и современных элементов» и в качестве примера приводил картины Петрова-Водкина.

Кумиром публики и наиболее близким по духу фашистской критике оказался на выставке 1928 года (как и на последующих) Александр Дейнека, представленный здесь только что созданным шедевром — «Обороной Петрограда»: сама Маргарита Сарфатти нашла ее «гениально задуманной по цвету и по рисунку».

Однако сравнение советского искусства с фашистским говорило не в пользу последнего. Столкновение лицом к лицу двух тоталитарных художественных систем показывало, насколько дальше советское искусство продвинулось по пути прямого служения партии и государству, насколько оно более управляемо и дисциплинировано, в какой несравненно большей степени оно стало неотъемлемой частью своей политической системы. Подводя итоги Венецианской Биеннале 1934 года, газета «Матино» от 20.5.34 писала: «Лишь в павильоне СССР бьет ключом... обновленный дух нации, которая порвала веко-

вые цепи и вся отдалась делу своего экономического и духовного возрождения... Дети революции, эти художники чувствуют, что искусство не может быть отделено от жизни, что художники должны отдать все свои силы на обновление и повышение культурного уровня народа и что, лишь изображая и воспевая окружающих их выдающихся людей и события, они станут достойными той эпохи, в которой они живут».

В свою очередь, советская критика, тоже ощущая эту общность стремлений, поучала тогда итальянских художников с высоты этого своего осуществленного (или близкого к осуществлению) идеала: «Абстрактность и формальность искусства (фашистского. — И.Г.), его станковая камерность, отвлеченность его от актуальной социальной тематики, его оторванность от интересов жизни делали его агитационное воздействие на массы односторонним и ограниченным... Неспособность фашистского искусства найти правдоподобную, внешне реалистическую форму для выражения своих ложных (sic!) идеалов — в этом причина недовольства фашистской критики этими работами»⁴².

Интересно отметить, что, исходя из аналогичной оценки, к очень похожему выводу пришел и Геббельс: «Итальянцы оказались не только неспособными достичь сколько-нибудь значительных результатов в военной области, они также не смогли создать ничего значительного в области искусства. Можно почти утверждать, что на итальянский народ фашизм оказал стерилизирующее влияние»⁴³.

В то время как итальянская критика сокрушалась по поводу явного содержательного и стилистического приоритета советского искусства, фашистские администраторы и функционеры видели в нем образец продукции, выпускаемой той тоталитарной мегамашинной культуры, которую они сами пытались построить.

Так, генеральный секретарь XVI Венецианской Биеннале Антонио Мариани в своей статье под названием «Искусство и жизнь», опубликованной в римской газете «Трибуна» от 24 декабря 1928 года, писал о системе государственных поощрений искусства в Советском Союзе: «Этимися средствами советская власть привязала к себе художников, пробудила в них интерес к жизни страны, создав тем самым собрание картин, которые через 10, через 100 лет будут иметь историческую и, возможно, художественную несравненную ценность. Почему то же самое не может быть приурочено Италией для грядущих поколений? Почему искусство не может запечатлеть жизнь этих замечательных лет?.. Ведь существуют средства... направить и координировать работу, заставляя искусство быть мощным призывом, воздействующим на всех. Самое важное — это начать дело широко, великодушно, с ясным сознанием целей и желанием их достижения. И тогда государство может дать толчок сближению искусства и жизни гораздо более действенными средствами, чем обычные жалкие покупки на выставках». Мариани имел все основания для подобного рода сравнений.

На протяжении 20-х годов в художественной культуре Италии и СССР происходят сходные процессы. Однопартийное государство заявляет о своем историческом праве управлять искусством, постепенно ассимилирует его, включая как органическую часть в свою идеологическую структуру.

И там, и здесь оно ставит перед искусством четкую цель: стать могучим оружием в политической борьбе и «мощным призывом, воздействующим на всех».

И там, и здесь для осуществления этой цели отстраивается аппарат управления и контроля, призванный охватить искусство целиком и направить его в нужном направлении. В 20-х годах эта мегамашина культуры еще не отстроена до конца, но ее общий план уже намечен в общих установках культурной политики (о ленинских преобразованиях в этой области уже говорилось; об организации искусства в муссолиниевской Италии речь пойдет дальше).

И там, и здесь первые же движения этого механизма блокируют источники, питающие энергию революционного авангарда, и выдвигают на первый план новый вид искусства: искусство «героического реализма», «революционного порыва», «нового типа», массовое, действенное, народное — эти и подобные определения становятся расхожим языком критики и эстетики в обеих странах. Государство рассматривало это искусство как центр отстраиваемой им художественной структуры, как полезную потенцию, которой всеми средствами надо помочь реализоваться. Но вокруг этого (еще потенциального) центра бушует и переливается радугой стилистических форм периферия, которая там и здесь еще определяла художественную жизнь страны. В Италии и СССР этот «промежуточный стиль» выдает черты сходства в той мере, в какой сходны разные фигуративные направления, черпающие из общего источника форм импрессионизма, фовизма, экспрессионизма и т. п.; в нем можно найти и различия, когда дело касается прямого и непосредственного отражения специфических реалий каждой из этих стран — их художественных традиций, визуального облика, характера текущих событий. Но главным была общая тенденция развития искусства этих стран: с ходом времени объектом его отражения становятся не конкретные реальности, а определяющие их идеологии. В 20-х годах такое идеологизированное искусство в Италии и СССР достигло почти полного тождества в двух пунктах: в «героическом реализме» художников АХРР и ядра «Новеченто» и в политическом плакате советских и итальянских мастеров.

К началу 30-х годов советское искусство вплотную подошло к черте, за которой уже не могло быть и речи ни о каком существовании разных не только идеологических, но и стилистических форм. Италия начала подходить к ней лишь в конце этого десятилетия. На встречах в Венеции две системы тоталитарной культуры не только посмотрели в лицо одна другой, но и, безусловно, обменялись опытом.

4.

Немецкий авангард и «Kulturboischewismus»

Если творческий дух эпохи Перикла воплотился в Парфеноне, то эра большевизма выразила себя в гримасах кубизма.

А. Гитлер

Не без основания национал-социализм усматривает в абстрактном искусстве элемент разложения. Однако беспардонной и отвратительной демагогией следует считать квалификацию декадентского продукта буржуазного распада как «художественный большевизм».

Искусство, 1934, № 5, с. 59

Мы были как шлюпки на море с поднятыми против ветра белыми, красными и черными парусами. Некоторые несли на себе эмблемы Объединенного фронта, другие — коммунизма, нацизма или Стального шлема. Но, наблюдаемые с расстояния, все эти флаги выглядели одинаково.

Георг Грос

В то время как Муссолини торжественно открывал выставки «Новеченто», а Луначарский поучал советских художников, как превратить искусство в «волшебное зеркало», отражающее достижения большевистского режима, Гитлер, уже сменивший путь художника-неудачника на карьеру политика, еще сидел в тюрьме Ландсберг под Мюнхеном, вербовал сторонников и писал «Майн кампф». В этой книге, в частности, основоположник немецкого национал-социализма впервые определил все радикальные течения в современном искусстве как «художественный большевизм» — термин, который впоследствии под пером П.Шульце-Наумбурга и А.Розенберга обретает более емкое значение «культурбольшевизма» и станет главным стимулом культурной политики Третьего рейха в его борьбе с модернизмом. «Художественный большевизм, — писал Гитлер в «Майн кампф», — представляет собой единственно возможную форму и духовное выражение большевизма как целого. Всякий, кому это покажется странным, может просто подвергнуть исследованию искусство процветающих большевистских стран, и, к своему ужасу, он столкнется со смертельными опухолями безумия и дегенерации человека, с которыми мы уже познакомились в начале столетия в облике коллективных концепций кубизма и дадаизма как с официальным и признанным искусством таких государств. Этот феномен появился даже в короткий период Баварской Советской республики. Даже здесь можно было видеть, что все плакаты, пропагандистские рисунки в газетах и т. п. несли на себе печать не только политического, но и культурного загнивания»⁴⁴.

Это было написано в 1924 году, когда искусство авангарда еще ассоциировалось с идеологией большевистской революции. Но точно так же, как эстетические воззрения Ленина своим консерватизмом вы-

зывали на первых порах лишь скептическую улыбку у истинных революционеров духа, так и идеи Гитлера разделялись далеко не всеми представителями немецкой интеллектуальной элиты, стоявшими у истоков движения национал-социализма. «Национал-социалисты рассматривали себя как движение культурной революции, и некоторые из них были склонны отождествлять себя с радикальным авангардом»⁴⁵.

Как в России, так и в Германии авангард был своего рода генератором эстетического и политического экстремизма. Его путь шел в революцию, но в Германии 20-х годов его представители оказались перед выбором: революция красная или коричневая. И та, и другая обладали притягательной силой для тех, кто ненавидел существующий буржуазный порядок и жаждал разрушить его основы как в культурной, так и в социальной жизни.

В «Майн кампф» Гитлер так интерпретировал три цвета германского имперского флага, сохраненного в качестве государственной эмблемы и в Третьем рейхе: «Красный цвет отражает идеи социализма, белый — националистические идеи движения, черный символизирует борьбу за победу арийского человека и творческого начала, которая по сути всегда была антисемитской и останется таковой на все времена»⁴⁶. В эти три цвета окрашивается идеология всякого тоталитаризма. В СССР черный и белый стали подмешиваться в идеологическую палитру лишь с середины 30-х годов (об этом речь впереди). В движении национал-социализма вся троица с самого начала выступала на равных правах: кроваво-красное знамя нацизма, созданное по собственноручному рисунку Гитлера, прорывалось пустотой белого круга с черной свастикой посередине. Но если черный притягивал к нацизму главным образом плебс, то на красный цвет — цвет мести и бунта — слеталась к революции, какого бы цвета она ни была, интеллектуальная элита. Со временем она передвигалась: кто влево — к большевикам, кто вправо — к национал-социалистам, но в 20-е годы те и другие могли еще мирно сосуществовать под одной крышей, объединенные общей ненавистью к капитализму, демократии и их порождению — Веймарской республике.

В тоталитарном паноптикуме никогда не ощущалось дефицита в идеологических монстрах: в Германии таким противоестественным (конечно, с обычной точки зрения) гибридом было движение национал-большевизма, три раза переживавшее взлет: в 1919, 1923 и 1930 годах, этот прусский коммунизм, который ненавидел капитализм, ненавидел буржуазный Запад и надеялся привить методы большевизма к рыцарской идеологии прусского дворянства. С одной стороны, его поддерживал советский представитель Коминтерна в Германии Карл Радек, с другой — к нему примыкали такие идеологические лидеры нацизма, как экономист Готфрид Федер, писатель Эрнст Юнгер и сам будущий фюрер немецкой культуры Йозеф Геббельс. Те и другие имели общего врага, стремились завоевать сердце общего союзника — немецкого пролетариата — и сквозь барьеры разделяющей их идеологии интуитивно тянулись друг к другу. Так, молодой Геббельс писал в своих дневниках: «В конечном счете лучше ужиться с большевизмом, чем жить в вечном капиталистическом рабстве... Это ужасно, что мы и коммунисты лупим друг друга по головам»⁴⁷. А в своей знаменитой статье «Национал-социализм или большевизм?», написанной в форме письма к «левому другу», он прямо протягивал руку дружбы своим

идеологическим противникам, призывая их объединиться для совместной борьбы: «Сегодня ни один честно мыслящий человек не стал бы отрицать справедливость рабочих движений. Поднявшись из нищеты и ничтожества, они стояли перед нами живыми свидетелями нашей разобщенности и беспомощности... Мы оба честно и решительно боремся за свободу, и только за свободу; мы хотим добиться окончательного мира и общности, вы — для человечества, я — для народа. То, что этого нельзя добиться при данной системе, ясно и очевидно для нас обоих... Вы и я — мы оба знаем, что правительство, система, которые лживы насквозь, должны быть свергнуты... Вы и я — мы боремся друг с другом, не будучи врагами на самом деле. Этим мы только распыляем силы и никогда не достигаем цели. Вероятно, самая крайняя ситуация объединит нас. Вероятно!»⁴⁸ (Гebbельс оказался прав: крайняя ситуация раздела Европы привела в 1939 году к пакту Молотова — Риббентропа.)

В области эстетической Геббельс страдал той же «детской болезнью левизны», что и многие его коллеги по обе стороны идеологического фронта, и тоже был вынужден «наступать на горло собственной песне». Бойкий журналист, мечтавший о писательской карьере, он в своих литературных опусах был близок к немецкому модернизму, окрашенному тогда в экспрессионистические тона. Так, в его драме «Странник» вступали в роковую борьбу друг с другом безликие символы, взятые из набора литературных клише модернизма: Капитализм, Рабочий, Барон Биржи, Проститутка, Смерть; а в своем главном романе «Михаэль», изданном за четыре года до прихода нацизма к власти, Геббельс прямо излагал свое эстетическое кредо. «Сегодня мы все футуристы!» — провозглашал Маяковский в 1915 году; «Сегодня мы все экспрессионисты!» — заявляет Геббельс, правда, устами своего героя — рабочего, выдавливающего из себя интеллигента: «Внутренняя структура нашего десятилетия абсолютно экспрессионистична. Сегодня мы все экспрессионисты. Народ, который хочет сформировать мир внутри себя. Экспрессионист сам строит в себе новый мир. Его тайна и его сила — это страсть. Его духовный мир обычно обращается против реальности. Экспрессионистическое чувство взрывчато...»⁴⁹

Экспрессионизм, возникший в Германии в начале нашего века и имеющий здесь за собой большую национальную традицию, был первым по времени радикальным движением немецкого модернизма. В отличие от русского авангарда, он был чужд идее перестройки общества средствами искусства, и радикализм этого течения заключался в его эмоциональном заряде, «обращенном против реальности». Экспрессионисты стремились к обновлению не столько человечества, сколько человека, и к обновлению не столько социальному, сколько духовному, путем проникновения в таинственные аспекты души человека и общечеловеческой культуры, живущие в глубинных пластах индивидуального или коллективного подсознания. Однако кошмары войны и послевоенных неурядиц свели немецких художников с метафизических высот и столкнули с конкретными проблемами социальной жизни.

Перед концом войны Германию захлестывает движущаяся из Цюриха и Парижа волна дадаизма, нашедшая здесь питательную среду в социальных конфликтах таких промышленных центров, как Берлин, Кёльн, Ганновер и Штутгарт. Отрицание всех ценностей прошлого и настоящего, эпатаж буржуазной публики, апология абсурда — все

это определило чисто негативную социально-эстетическую программу немецкого дадаизма и сближало его с русским футуризмом предреволюционного этапа. Исключение составляла берлинская группа дадаистов, сразу занявшая политическую позицию, близкую советскому авангарду. В заглавие ее манифеста, выпущенного в 1920 году, выносился вопрос: «Что такое Дада и чего оно хочет в Германии?», и в первой же его фразе давался четкий ответ — «Международного революционного союза всех творчески и интеллектуально ориентированных людей на основе радикального коммунизма»⁵⁰, а над их Большой Берлинской выставкой того же года реял огромный плакат: «Искусство умерло. Да здравствует машинное искусство *Татлина!*» Несколько позже ее основатель Хьюльсенбек прямо провозгласил: «Дада — это германский большевизм»⁵¹. В политических рисунках Георга Гроса, как бы сотканых из тлена и праха, в фотомонтажах Анны Хох и Джона Хартфильда, входивших в эту группу, komponуется из элементов реальности лицо современного мира, искаженное страхом и ненавистью. После 1923 года на стыке этих двух течений возникает «новая вещественность» — пожалуй, наиболее остросоциальное течение в современном искусстве. Из трех его крупнейших представителей Г. Грос пришел к «новой вещественности» из дадаизма, Отто Дикс и Макс Бекман — из экспрессионизма.

Как национал-большевизм притягивал к себе политических экстремистов, так и экспрессионизм поначалу притягивал радикалов культуры. Одни видели в нем высочайшее проявление германского и нордического духа, других привлекала к нему его эстетическая революционность, его неприятие буржуазных вкусов, морали и открытая критика капиталистической системы. Поэтому к нему примыкали и коммунисты Георг Грос, супруги Грундиги, и сочувствующие советской России Кете Кольвиц и Макс Пехштейн, и патриарх этого течения Эмиль Нольде, одним из первых вступивший в национал-социалистскую партию. В литературе, например, коммунистов, вроде Бертольта Брехта, с одной стороны, и будущих нацистов, подобных Эрнсту Юнгеру, Гансу Йосту, Готфриду Бенну, Арнольду Бреннеру (не говоря о Геббельсе) — с другой, разделяли отнюдь не стилистические барьеры. С 1910 года многих экспрессионистов, как и представителей других революционных течений, независимо от их политических взглядов, объединял журнал «Штурм», бывший на протяжении 20-х годов одним из центров немецкого авангарда. Его основатель Гервард Вальден — музыкант, критик, издатель, коллекционер — после первой мировой войны вступил в коммунистическую партию Германии.

Немецкий экспрессионизм 20-х годов, как и дадаизм, и «новая вещественность», был прежде всего негативной реакцией на войну и ее последствия. Для деятелей культуры война выступила в облике некой абстрактной власти, толкающей человечество в мясорубку бессмысленной бойни, и на традиционный вопрос — «Кто виноват?» — и левые, и правые давали сходный ответ: власть капитализма, эксплуатирующая народы, власть либеральной демократии, парализующая волю к сопротивлению, существующий порядок вещей, открывающий дорогу деструктивным элементам в обществе и культуре. Но в послевоенный период, в атмосфере разрухи и разочарований, в грохоте рушащихся империй, идея власти явила человечеству и другой свой лик — лик диктатуры класса или расы, новой идеологии нового государства, призван-

ного навести порядок и осуществить вечную утопию светлого будущего. Эти два лика власти перманентно, как в зеркале, отражались в искусстве нашего века: один апокалипсический — отталкивающий и страшный, как в кошмарах Гросса и Дикса, другой утопический — величественный и монументальный, как в шедеврах присяжных художников Гитлера и Сталина.

Позитивные и конструктивные элементы немецкого искусства, существовавшие здесь до войны только в архитектурно-дизайнерских проектах Питера Беренса, Генри ван де Велде и Гропиуса, выступают на первый план лишь после 1918 года. Ноябрьская революция, уничтожившая монархию, порождает среди немецких художников (точно так же, как Октябрьская среди русских) радостные иллюзии неограниченных возможностей «все строить заново». Меньше чем через месяц после отречения Вильгельма II в Берлине создается «Ноябрьская группа», основанная «как союз между художниками — главным образом экспрессионистами — и новым, в основе своей уже социалистическим, немецким государством»⁵². В нее входили крупнейшие представители революционной немецкой культуры: Пехштейн, Нольде, Фейнингер, Таут, Мис ван дер Роэ, Мендельзон, Гропиус, Брехт, Толлер, Альбан Берг, Хиндемит и др. Несмотря на различие в политических симпатиях, все они рассматривали себя как «революционеров духа» и считали, что революция в искусстве должна непременно повлечь за собой социальную и политическую революцию в послевоенной Германии.

«Художники, архитекторы, скульпторы, — обращались они к деятелям культуры, — вы, кому буржуазия платит большие деньги, отбросьте снобизм, тщеславие и развращенность — Слушайте! К этим деньгам прилипли пот, кровь и нервы тысяч голодных людей — Слушайте!.. Мы должны стать истинными социалистами — мы должны зажечь истинную доблесть социализма — братство всех людей»⁵³. Под этим первым манифестом «Ноябрьской группы» стояли в числе прочих имена Вальтера Гропиуса и Лионеля Фейнингера. Эти идеи были положены в фундамент Баухауза, основанного Гропиусом в 1919 году.

Красный цвет, окрашивающий эти воззвания и манифесты, не был цветом исключительно пролетарской революции. Лозунги «истинного социализма» перекочевали со знамен спартаковцев и Объединенного фронта на штандарты Рабочей национал-социалистской партии Германии. О «братстве всех людей» вещали и коммунисты, и нацисты, исключая, однако, из него классово или расово чуждых. О возведении сообща здания будущего мечтали не только русские пролеткультовцы и конструктивисты: модель такого «здания» описал еще Эрнст Юнгер в своем романе «Рабочий».

Позже, уже в 30-е годы, А. Розенберг называл «культур-большевизмом» и экспрессионизм, и дадаизм, и «новую вещественность», и Баухауз. И тогда же глава советских художников А. Герасимов клеймил «фашистским охвостом» отечественных авангардистов. В пылу словесного изничтожения противника оба они заблуждались, хотя и в разной степени. К идеологии нацизма авангард, конечно, имел весьма косвенное отношение, но вот в культурной политике Коминтерна, управляемой из Москвы, ему отводилась определенная и немаловажная роль. Острие этой политики на протяжении всех 20-х годов было направлено прежде всего на Германию.

С момента прихода к власти, и даже до этого, коммунистические руководители и теоретики рассматривали Германию как наиболее слабое звено в системе мирового империализма, как место, где должна начаться следующая после Октябрьской пролетарской революция. Уже в 1919 году, в год рождения III Интернационала, его глава Г.Зиновьев в первом номере журнала «Коммунистический Интернационал» вещал об «абсолютной неизбежности победы коммунизма в Германии», за которой пожар революции распространится по всему миру. На разжигание этого пожара большевики бросали в Германию огромные материальные ресурсы и отборные партийные кадры. Однако и Венгерская революция (ноябрь 1918), и Спартаковское восстание в Берлине (январь 1919), и (почти одновременно) Бременские Советы, и Мюнхенская Советская республика (апрель-май 1919) — все эти революционные акции терпели крах одна за другой, открывая дорогу Веймарской республике, столь ненавидимой как коммунистами, так и нацистами. И после трех лет титанических усилий и трепетных надежд Троцкий на Третьем международном конгрессе Коминтерна был вынужден заявить: «Сейчас мы впервые видим и чувствуем, что мы не столь близки к нашей цели — к завоеванию власти, к мировой революции. Тогда, в 1918, мы говорили себе: „это вопрос месяцев“. Теперь мы говорим: „это вопрос лет“»⁵⁴. Однако для большевиков это был вопрос не столь уж длительных сроков. В конце 1922 года Зиновьев решительно повторил свой тезис: «Если нас не обманывает очевидность, то путь пролетарской революции идет от России через Германию»⁵⁵. Рассчитывая на экономический хаос в стране и разброд в германском Рейхстаге, советское Политбюро в очередной раз наметило начало общей революции в Германии на 7 ноября 1923 года, но то ли по случайному совпадению, то ли по иронии судьбы почти точно в назначенное время (8—9 ноября) Гитлером и Людендорфом была предпринята попытка переворота в Мюнхене — так называемый «пивной путч», который сразу же был подавлен. Теряя со временем надежды на немедленное осуществление в Германии политической революции, советское правительство повышало ставку на экспортирование сюда революции культурной. «В то время как Коминтерн манипулировал зарубежными коммунистическими партиями с целью осуществления интересов советского государства, а Наркоминдел стремился нормализовать отношения с Западом, здесь все более расцветало третье измерение советской деятельности за рубежом: культивирование в западных прогрессивных кругах солидарности, симпатии и доброй воли по отношению к Советскому Союзу»⁵⁶. В Германии эта деятельность была тесно связана с именем Вилли Мюнценберга.

В 1921 году Ленин поручил Вилли Мюнценбергу организовать в Берлине Ассоциацию международной помощи рабочим. В России свирепствовал голод, и многие крупные представители западной интеллигенции, движимые кто человеческим сочувствием к умирающим крестьянам Поволжья, кто чисто политическим интересом к «русскому эксперименту», включились в работу этой организации. В комитет МОПР (Международной организации помощи рабочим) вместе с Альбертом Эйнштейном, Бернардом Шоу, Анатолем Франсом вошли и художники — Георг Грос, Джон Хартфильд, Кете Кольвиц; секретарем ее отдела помощи деятелям искусства стал реформатор немецкого театра Эрвин Пискатор, а его помощником — Отто Нагель

(впоследствии президент Академии художеств ГДР и почетный член советской Академии художеств). К середине 20-х годов это начинание превратилось в целую могущественную пропагандно-идеологическую империю Мюнценберга со своими ежедневными газетами, политическими и сатирическими журналами, еженедельниками, со своими клубами, театрами, группой «агитпропа» в Кёльне и т. д. На поверхности демократической жизни Веймарской республики организация Мюнценберга просматривалась лишь своими либерально-гуманистическими контурами: ее лозунгами были близкие многим антиимпериализм, антифашизм, защита мира и культуры, налаживание различных связей с советской Россией. Но ее главной и прямой целью была пропаганда советского строя и вербовка сторонников и членов для просоветского коммунистического движения. Видный коммунист, депутат Рейхстага от ЦК Немецкой коммунистической партии Вилли Мюнценберг на словах всячески подчеркивал политическую независимость своей организации, на деле же работа ее направлялась Коминтерном и подчинялась Москве. «Мы существуем только для одной цели, — говорил Мюнценберг в кругу посвященных, — чтобы развернуть самую широкую кампанию за Советскую Россию... Перед нами задача пробиться в самые широкие сферы общества, привлечь художников и профессоров, использовать театры и кинотеатры... Все мы понимаем, что МОПР, которая не только участвует в этих клубах, но и создает их, должна ими пользоваться, чтобы добиться понимания между широкими буржуазными кругами общества и Россией... В этом направлении МОПР может предпринять шаги, которые не могли бы сделать политические партии»⁵⁷. Политическая нейтральность Мюнценберга была чистым камуфляжем. В толще политической эзотерики деятельность его была тайными и явными нитями связана со множеством обществ, ассоциаций, учреждений и организаций, частично порожденных ею самой, как чисто политических (таких как Международная организация помощи борцам революции, Международная помощь рабочим — Межрабпом и Помощь художникам — при нем, Международная красная помощь, Лига против империализма и т. д.), так и прикрывающихся культурными целями (таких как Лига революционных пролетарских писателей, Интернациональное бюро революционной литературы, Международное объединение революционных театров, Ассоциация революционных художников Германии, Международное объединение революционных художников и многие другие). Кроме того, его поддерживали многие «прогрессивные» немецкие издательства, галереи и промышленные фирмы, извлекающие из связей с СССР свои коммерческие и политические выгоды. Вилли Мюнценберг стоял за кулисами организации и деятельности всех «прогрессивных» международных съездов и конгрессов, начиная от Всемирного конгресса по экономической помощи и реконструкции советской России 1923 года и вплоть до такого антифашистского и просталинского форума, как международный писательский конгресс 1935 года в Париже, закончившийся созданием Интернациональной писательской ассоциации по защите культуры, в президиум которой вошли Горький, О.Хаксли, Б.Шоу, Андре Жид, Сельма Лагерлёф, Генрих и Томас Манн, Синклер Льюис, Ромен Роллан и другие. Через все эти организации и международные форумы нити тянулись к Кремлю. Деятельность Мюнценберга не прошла бесследно и для искусства немецкого авангарда⁵⁸.

О «двухэтажности» общей советской политики написано уже достаточно много; история же советских «культурных связей» с границей еще ждет своего исследователя. И тем не менее, не приходится удивляться, что и здесь советское руководство преследовало одновременно диаметрально противоположные цели: то, что с самого начала оно подавляло внутри страны, охотно насаждалось им за ее рубежами. В истории этой пока еще много белых пятен, и, возможно, когда-нибудь кропотливый исследователь сможет заполнить их материалами из недоступных сейчас архивов; пока же опубликованные факты, если выстроить их в логический ряд, производят впечатление неплохо придуманного детектива.

В конце 1918 года при Наркомпросе организуется Интернациональный отдел с целью осуществления связей с революционными художниками Запада. В правление его входили, помимо Луначарского, художники Д.Штеренберг, В.Татлин и (на начальном этапе) В.Кандинский. Коллегия Наркомпроса и Интернациональный отдел при нем выпускают воззвания к зарубежным мастерам культуры и прежде всего к немецким художникам с предложениями сотрудничества и, как говорилось в одном из таких воззваний, с идеей созыва конгресса всех искусств и всех стран для постройки «всемирного здания искусств и выработки его конструктивных планов»⁵⁹. Воззвание было опубликовано в мартовском номере берлинского журнала «Das Kunstblatt» за 1919 год, а летом в Москву пришел ответ, подписанный Вальтером Гропиусом, Бруно Таутом, Цезарем Клейном и Максом Пехштейном, в котором они выражали свое согласие работать с коллегией Наркомпроса⁶⁰. Футуристической утопии о всемирном государстве художников руководство Наркомпроса сумело придать вполне практический смысл: летом 1919 года его Интернациональный отдел объявил о посылке на Запад «полпредов искусства»: товарищ Камп направляется в Италию, а товарищ Крайний в Германию и Австро-Венгрию. Под псевдонимом *Крайний* выступал художественный критик большевик Константин Уманский. В Германии Уманский активно пропагандирует завоевания советского революционного искусства и в конце 1920 года выпускает на немецком языке книгу «Новое искусство в России; 1914—19 гг.» — первую в этой области. Эта апология авангарда (особенно Татлина и конструктивистов) стала ценным источником информации для немецких художников; она была переведена на другие европейские языки, но так и не появилась в России. В 1921 году в Германию был командирован Л.Лисицкий для «восстановления контактов с деятелями западноевропейской культуры»⁶¹. Здесь он встретился с Георгом Гросом, который в качестве члена МОПРа был чем-то вроде помощника Мюнценберга по культурным связям. «Я не из тех птиц, которые поют, чтобы петь», — говорил про себя Лисицкий, и из той же породы художников был и Георг Грос. Об их совместной деятельности мало что известно⁶², однако контакты налаживались и работали. Очевидно, немаловажную роль в этом играло и «Общество друзей новой России», основанное тем же Мюнценбергом. По каналам налаживаемых культурных связей (в основном односторонних) идеи революционного авангарда из России перекачивались в Германию.

Когда уже во время оккупации Франции Гитлер узнал, что парижский Осенний салон полон работами, которые нацизм считал дегенеративными, он отреагировал на это просто: «Зачем нам забо-

тяться об интеллектуальном здоровье французского народа? Дайте им дегенерировать, если они хотят. Тем лучше для нас»⁶³. Очевидно, аналогичной логике следовал и Ленин вместе с деятелями из Коминтерна.

Разрушительную энергию авангарда, игравшего когда-то активную роль в низвержении всего жизненного уклада монархической России, Коминтерн стремится теперь направить на подрыв социальных основ либерально-демократического строя Веймарской республики.

Не будет большим преувеличением сказать, что после 1921 года центр советского авангарда из Москвы переносится в Берлин. В 20-х годах столица Германии становится местом паломничества деятелей советской культуры в гораздо большей степени, чем любой другой художественный центр Европы. С.Третьяков, Луначарский, Лисицкий, Эренбург, Маяковский, О.Брик, Горький, Есенин, Таинов, Эйзенштейн, Дзига Вертов читают здесь лекции, ведут переговоры о совместных постановках, публикуют свои статьи и книги. Именно в Берлине, а не в Москве, Лисицкий и Эренбург с марта 1922 года начинают издавать журнал «Вещь», ставший главным органом мирового конструктивизма. В декларации под заголовком «Блокада России кончается», открывающей его первый (сдвоенный за март и апрель) номер, за эстетической терминологией уже достаточно четко просвечивают контуры советского культурного экспансионизма:

«Искусство ныне *интернационально*, при всей локальности частных симптомов и черт. Между Россией, переживающей величайшую Революцию, и Западом, с его томительным послевоенным понеделником, минуя разность психологии, быта и экономики, строители нового мастерства кладут новый скреп „*вещь*” — стык двух союзных окопов». Список сотрудничавших с этим «окопом» лиц, помимо Маяковского, Малевича, Татлина, включал Л.Фейнингера, Ле Корбюзье, А.Глеза, Ф.Леже, Тео ван Дусбурга и многих других западных авангардистов. Автор этого манифеста Эль Лисицкий проводит здесь свои идеи на практике: он оформляет советские павильоны, пропагандирует достижения советского режима в самых различных областях промышленности и культуры на выставках в Берлине (1923), Кёльне (1927), Штутгарте (1929), в Дрездене и Лейпциге (обе в 1930), причем оформляет их в конструктивистском стиле, уже ошельмованном в России как явление буржуазного декаданса. Выставки искусства советского авангарда устраиваются в Германии и после того, как их практика в Советском Союзе была если не окончательно прекращена, то крайне затруднена.

Первой и самой громкой из них была Erste russische Kunstausstellung, открывшаяся 15 октября 1922 года в галерее Ван Димен в Берлине⁶⁴. План этой выставки представил непосредственно Ленину Вилли Мюнценберг во время его пребывания в Москве в ноябре 1921 года. Его главным аргументом в пользу организации выставки был ее пропагандистский характер: с одной стороны, она должна была проходить под лозунгом помощи голодающим в России и тем самым вызвать сочувствие у либеральной западной интеллигенции, с другой — нейтрализовать влияние русских эмигрантских кругов в Берлине и вопреки ему показать высокие достижения русского искусства за годы советской власти, а также толерантность большевистского руководства по отношению как к революционным художественным течениям, так и

к культурному наследию. Ленин, который в это время путем идеологических предписаний и организационных пертурбаций стремился нейтрализовать влияние отечественных авангардистов внутри страны, охотно согласился переключить это влияние на Германию и ассигновал на этот проект 70 миллионов рублей. А постановлением ВЦИК от 28 марта 1922 года в Москве был создан комитет по устройству зарубежных выставок во главе с Луначарским. Мюнценберг взял на себя роль посредника в переговорах в Берлине, а его Ассоциация международной помощи рабочим выступила в качестве финансового мецената этой выставки⁶⁵. «Детали этой истории приоткрывают удивительную смесь самых разных мотивов, влияющих на ее развитие, где интересы пропаганды переплетались с коммерческими, дипломатическими и художественными»⁶⁶. Но все же пропагандистские задачи были превалирующими. С этой точки зрения, берлинская выставка целиком оправдала себя: на немецких революционно настроенных художников она произвела эффект разорвавшейся бомбы. И Луначарский в статье, опубликованной в «Известиях» от 2 декабря 1922 года, отмечая многочисленные недостатки в ее организации и, в частности, ее «левый уклон», подчеркивал одновременно, что все оправдывает ее «пропагандистский эффект».

Сходный резонанс вызвала и персональная выставка Малевича, устроенная советским правительством в Берлине в 1927 году. Характерно, что, покидая Берлин, Малевич, хорошо зная положение с советским авангардом и предчувствуя еще более страшную уготованную ему судьбу, все свои работы с этой выставки (около 70) и весь свой архив оставил на хранение немецким друзьям, чтобы, как свидетельствует один из бывших опекунов его наследия Ганс Рихтер, «спасти их от уничтожения и чтобы они со временем вошли в культурное обращение».

В это же время издательство немецкого Баухауза публикует на немецком языке теоретические трактаты Малевича, до сих пор не изданные в Советском Союзе.

Если все эти факты воспринимать не как случайные совпадения или плод детективного понимания истории, а как политическую реальность, то за гитлеровско-розенберговским термином «культурбольшевизм» можно рассмотреть не только желание нацистов «эмоционально дискредитировать» модернизм⁶⁷, но и конкретное рациональное содержание. В этом свете не приходится удивляться, что и немецкий Баухауз оказался ареной закулисной борьбы, в ходе которой эстетические идеи и их носители подчас выполняли роль фигур, расставленных на двучетном поле сложной идеологической игры. Может быть, такой подход даст один из ключей к разгадке «загадочной» судьбы этой организации.

Баухауз — этот эстетический двойник советского Вхутемаса, ставший со временем одним из главных центров культурной жизни всей Германии, возник на гребне революционной волны. На протяжении всей своей истории Баухауз через Лисицкого, Малевича, Эренбурга поддерживал связи с советским авангардом; одним из главных его «мастеров» с 1922 года и до конца был В.Кандинский. Однако в практической деятельности Гропиус старался держаться в стороне от политики и построить работу Баухауза по принципу живого организма. Он объединил здесь художников самых разных направлений: от

сторонников чистого искусства (Кандинский, Клее, Фейнингер, И.Иттен) до глашатаев чистого техницизма (Л.Мохой-Надь, Ханнес Майер и др.). Первые открывали перед учащимися чистые «интуитивные» источники творчества, вторые (на следующем этапе) обучали их рациональному подходу к материалу, конструкции, функции, и совместными усилиями тут создавалось то, что получило наименование «стиля Баухауза». Политическая толерантность, широта взглядов и высокий профессионализм Гропиуса, столь соответствующий «духу Веймара» (и столь недостающий Вхутемасу), обеспечивали плодотворную работу Баухауза и делали его объектом притяжения интеллектуальной элиты (от Эйнштейна до Шёнберга). Но в 1926 году Гропиус вдруг покидает Баухауз и передает бразды правления Ханнесу Майеру — самому радикальному в политическом и эстетическом отношении члену этого коллектива. Историки Баухауза до сих пор считают этот шаг Гропиуса «загадочным».

В это время Ханнес Майер был активным членом швейцарской группы конструктивистов АВС, основанной под влиянием визита сюда Эль Лисицкого. «АВС требует диктатуры Машины»⁶⁸ — эта концепция, провозглашенная в ее манифесте 1928 года, точно выражала эстетические (или антиэстетические) взгляды самого Ханнеса Майера.

Пожалуй, лишь у немногих авангардистов мы найдем такой пафос отрицания искусства во имя утверждения нового индустриального мира, такую чистоту и последовательность в проведении функциональных идей, как в трудах этого второго директора Баухауза: «Наше знание прошлого — это груз, который отягощает нас», «безоговорочное утверждение настоящей эпохи предполагает бескомпромиссный отказ от прошлого», «строительство есть процесс технический, а не эстетический»... и вплоть до прямого заимствования из Ле Корбюзье: «Идеально и элементарно дизайн нашего дома есть машина для жилья»⁶⁹. Убежденный коммунист, Майер не только перевел деятельность Баухауза на чисто авангардистские, техницистские рельсы, но и предельно политизировал ее: при нем видную роль стала играть коммунистическая ячейка Баухауза, устраивавшая антифашистские демонстрации, печатавшая в типографии Баухауза листовки политического содержания и т. д. В ситуации сгущающейся нацистской угрозы все это неизбежно вело к разгрому Баухауза. В 1930 году Ханнес Майер неожиданно покидает Баухауз и с группой студентов переезжает в Советский Союз. И тут мы сталкиваемся с еще одной загадкой: в Москве он начинает писать нечто диаметрально противоположное тому, что сам утверждал еще 2—3 года назад: «Мы, советские архитекторы, должны сознательно и упорно изучать методы строительства классиков всех эпох. Для нас, архитекторов, классическое наследие не менее важно, чем теория контрапункта для музыканта... Наконец, наше отношение к новейшей западной архитектуре. С нею, как известно, я не в ладу... Во всяком случае, любой „подвал“, опубликованный в нашей «Правде», кажется мне значительно более важным событием, отмечающим рождение социалистической архитектуры, чем изысканно-легкомысленные фельетоны Корбюзье»⁷⁰. Ханнес Майер писал это в то время, когда нацисты в Германии закрыли разгромленный ими Баухауз, а коммунисты в России проделали то же и почти одновременно с Вхутенном, когда и те и другие обрушивались на «буржуазные коробки»

новой архитектуры и на те идеи, которые сам Майер столь последовательно насаждал в Баухаузе.

Где кончается у ангажированного художника его творческое Я и где начинает действовать политическое МЫ? К сожалению, носители такого рода психологии редко оставляют после себя описания внутренних механизмов трансформации собственной личности, столь важных для понимания процессов, происходящих в тоталитарном обществе. Во всяком случае, скоропалительная метаморфоза, приключившаяся с Ханнесом Майером, хронологически совпадает с радикальным изменением советской художественной политики, как внутренней, так и внешней, по отношению к авангарду и левому искусству.

С выходом на политическую арену нацизма и с крушением надежд на красную революцию в Германии идеи переделки мира средствами революционного искусства теряют свой пропагандистский смысл в глазах кремлевских руководителей. Художественная политика переводится теперь на новые рельсы. В конце 20-х годов в России и в Германии разгорается жестокая битва за искусство, которое и правые, и левые, и коммунисты, и нацисты, и Гитлер, и Сталин рассматривают теперь прежде всего как удобный инструмент для уловления человеческих душ.

Битва не на жизнь, а на смерть происходит сейчас как в искусстве, так и в политике. И эту битву за искусство мы должны вести с такой же серьезностью и решительностью, как и битву за политическую власть.

П.Шульце-Наумбург. 1932

Помните, что все наши соглашения только временны. Не забывайте, что мы, коммунисты, боремся за мировую революцию. Когда она с триумфом осуществится, стальные колонны коммунизма пройдут по телам тех самых людей, которые сейчас торопятся предложить нам свою протекцию. Этому помочь нельзя. Это — неизбежное последствие.

Г.Димитров

Решительная серьезность отношения к искусству, его отождествление с политикой — это естественное стремление всякого тоталитаризма включить область художественного творчества в свою систему и сделать его, как и все прочее, интегральной частью самого себя. В этом смысле идеи нацистского теоретика Шульце-Наумбурга ничем не отличались от лозунгов советских партийных постановлений и резолюций, которые начали появляться с середины 20-х годов и поток коих не прекращался до недавнего времени. Искусство здесь следует за политикой, перед ним ставятся те же задачи, и на решительных поворотах политической игры оно меняет кожу, а вернее, ему меняют кожу, мучительно натягивая на его тело одеяния новых призывов и догм. В подобных процессах насилие является «повивальной бабкой» не только истории; оно стоит также у колыбели рождающихся форм тоталитарной культуры.

«Битва за искусство» в Германии и СССР шла параллельно с битвой за политическую власть. С выходом на политическую арену нацизма борьба эта обрела весьма причудливый и парадоксальный характер. На ее поверхности скрещивали шпаги сторонники Сталина и Гитлера, однако не только Геббельс выражал сомнение в истинности этой борьбы.

Еще в 1924 году Сталин дал определение взаимоотношений фашизма и социал-демократии: «Фашизм есть боевая организация буржуазии, опирающаяся на активную поддержку социал-демократии. Социал-демократия есть объективно умеренное крыло фашизма... Эти организации не отрицают, а дополняют друг друга. Это не антиподы, а близнецы»⁷¹. Но из двух «близнецов» вождь предпочитал более агрессивного, и это предпочтение все отчетливее выступает на поверх-

ность с укреплением позиции Сталина, с одной стороны, и с продвижением нацизма к вершинам власти — с другой.

В 1930 году, перед выборами в Рейхстаг, когда уже мало кто сомневался в грядущей победе нацизма, Интернационал и КПП по приказу из Москвы концентрируют огонь не на нацистах, а на социал-демократах. Для коммунистического движения в это время социал-демократы превращаются во врага № 1, в некое воплощение зла, в «главную опору мирового империализма» и «главный фактор» подготовки войны против Советского Союза. Одновременно глава КПП Эрнст Тельман в своих речах предостерегает рабочих против «преувеличения опасности фашизма»⁷². Такого рода пропаганда, ведущаяся и слева и справа, оттягивала потенциальных избирателей от социал-демократической партии и открывала дорогу нацизму. 14 сентября 1930 года на выборах в Рейхстаг за национал-социалистов проголосовало 6 миллионов человек, и партия Гитлера стала второй по величине в германском правительстве.

И коммунисты, и нацисты главной опасностью для Германии считали не утверждение здесь тоталитарной диктатуры, а либерально-демократический способ правления. Теоретический орган коммунистов журнал «Интернационал» писал тогда: «Коалиция социал-демократов, противостоящая несознательным, разрозненным и не готовым к борьбе массам пролетариата, есть в тысячу раз большее зло, чем откровенная фашистская диктатура, которой противостоит объединенный, обладающий классовым сознанием пролетариат, готовый бороться»⁷³. Устами коммунистов вещали здесь сами непреложные законы исторического развития, диалектика которых сводилась к тому, что если фашизм есть неизбежная фаза на пути к революции, то почему бы не помочь нацистам прийти к власти? Теория определяла практику и после 1930 года, несмотря на численный перевес социал-демократов над любой из партий в правительстве (им принадлежало 143 места в Рейхстаге, нацистам 105, коммунистам 77), их деятельность была фактически во многом парализована: почти всякое их начинание наталкивалось на дружное сопротивление и коммунистических и нацистских депутатов. Все это играло на руку нацистам и облегчало их путь к окончательной победе. На выборах 1932 года национал-социалисты получают абсолютное большинство в Рейхстаге, а 30 января 1933 года Гитлер становится канцлером Германии. И этот окончательный триумф нацизма, по сути, приветствуется Коммунистическим Интернационалом в резолюции его исполнительного комитета от 1 апреля 1933 года: «Утверждение открытой фашистской диктатуры, которая разрушит все демократические иллюзии масс и освободит их от влияния социал-демократов, ускорит движение Германии на пути к пролетарской революции».

Врагом № 1 была демократия и для Гитлера, который, как и Сталин, обвинял своих противников в «демократических» грехах, когда писал: «Я многому научился у марксизма... Национал-социализм есть то, чем марксизм мог бы стать, освободись он от абсурдных и противоестественных связей с демократическими системами»⁷⁴. И далее фюрер поясняет, что в отличие от буржуазных политиков, которые пользуются исключительно интеллектуальным оружием, «марксисты представляют гармоническое сочетание интеллекта и грубого насилия... SA только подражало им»⁷⁵.

Их лозунги были взаимозаменяемы, они апеллировали к тем же ценностям и пользовались для их утверждения одинаковой фразеологией. Так, Гитлер с гордостью называл себя пролетарием, а ярким образцом нацистской лозунговой фразеологии служит его речь, произнесенная в начале второй мировой войны, когда немецкие самолеты, заправленные советским горючим, бомбили английские города, и на том же бензине входили во Францию танки со свастиками: «Если в этой войне все указывает на то, что здесь золото борется против труда, капитализм против народа, реакция против прогресса человечества, тогда труд, народ и прогресс добьются победы»⁷⁶.

Чтобы проводить в массы подобного рода идеи, требовались совершенно иные формы художественного воздействия. До выхода на политическую арену нацизма советские руководители еще могли смотреть на искусство авангарда как на некий отстойник революционных идей, предназначенных на экспорт, как на своего рода приманку для западной интеллигенции, сочувствующей революционным преобразованиям, но склонной по своей природе к либеральной социал-демократии. На нее-то и была в первую очередь ориентирована деятельность идеологической империи Мюнценберга. В новой обстановке подобная политика становится, с точки зрения руководителей Интернационала, вредным идеологическим анахронизмом. Лозунги авангарда, отвлеченная, а подчас и переусложненная форма его обращения перестали быть эффективным средством воздействия на толпу, лишенную революционного духа. В борьбе за души следовало обращаться к широкому народным массам на простом и доступном им языке, и Геббельс, вопреки личным эстетическим пристрастиям, очень рано потребовал от немецких художников создания произведений, которые «были бы понятны даже самому необразованному штурмовику»⁷⁷. Сходные установки получают из Кремля и культуртрегеры Коминтерна, налаживает свою работу машина управления культурой и внутри Советского Союза.

Генеральная линия советской культурной политики, начатая еще Лениным, обретает свои четкие формы в середине 20-х годов. В частности, ее конечная цель была сформулирована в резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года, по мнению некоторых историков, еще «либеральной», «ленинской», ибо в числе прочего в ней говорилось о том, что партия на данном этапе не может предоставить монополию в области искусства ни одной из существующих художественных группировок. Смысл же этой резолюции сводился к обращенному к писателям и художникам призыву ЦК, чтобы они создавали искусство, «понятное и близкое миллионам трудящихся», и, используя все технические достижения старого мастерства, «выработали бы соответствующую форму, понятную миллионам»⁷⁸. В том же 1925 году на встрече с советской интеллигенцией (последней такого рода) тогдашний теоретик и «любимец партии» Н.Бухарин в лицо художникам, писателям, ученым, собравшимся в Большом зале московской Консерватории, откровенно заявил о том, что собирается проделать с ними партийное руководство (а советская интеллигенция покорно согласилась на эту вскоре и произведенную с нею техническую операцию): «Нам необходимо, чтобы кадры интеллигенции были натренированы идеологически на определенный манер. Да, мы будем штамповать интеллигентов, будем вырабатывать их, как на фабрике»⁷⁹. В этой речи Бухарин за-

явил, что такие категории, как «свобода», «народ», «благо» и др., — это «словесные знаки-шелуха». К той же категории «словесной шелухи» составители текста резолюции ЦК от 18.6.25, очевидно, относили и содержащиеся в ней сентенции о «бережном отношении к художникам», о необходимости предоставить равные возможности разным художественным направлениям, о недопустимости монополии какого-нибудь из них и т. п. Ибо, по крайней мере в области изобразительного искусства, такая монополия была фактически предоставлена лишь одному, и обладателем ее явилась Ассоциация художников революционной России.

Механизм продвижения членов этой Ассоциации к вершинам власти достаточно прост. Руководствуясь принципами «партийности», «правдивости» и «массовости», они разъезжают по заводам и стройкам, ее члены проникают в кабинеты членов правительства, партийных вождей, военных командиров, они пишут портреты Сталина, Ворошилова, Буденного, Калинина, Менжинского, изображают их на прогулках и на трибунах, на фоне гигантских строек и восторженных масс трудящихся, беседующими с писателями или произносящими пламенные речи; они создают огромные полотна на темы революции, гражданской войны, социалистического строительства в стиле и технике передвижников или салона начала века и выдают их за творения нового — революционного и героического реализма.

«Нашему политическому росту помогала мастерская С.А.Уншлихт в Кремле, — пишет в своих воспоминаниях тогдашний секретарь АХРР Е.Кацман. — Она помещалась тогда в Зимнем саду. Эту мастерскую Стефани Арнольдовна предоставила нам, ахрровцам. Мы имели постоянные пропуска в Кремль и могли часто видеть руководителей партии и правительства. Я могу с полной откровенностью сказать, что советское изобразительное искусство своими достижениями во многом обязано К.Е.Ворошилову, который повседневно общался с нами, художниками, и помогал нам ценнейшим советом или идейной консультацией, то дружеской товарищеской беседой. Будущие историки советского искусства еще не раз остановятся на огромной роли членов Реввоенсовета, которую они сыграли в искусстве той эпохи»⁸⁰. Это ценное признание: деятели АХРР хорошо представляли второй адресат своей первой декларации, в которой они, обещав «правдиво изобразить сегодняшний день», на первое место поставили «быт Красной Армии». Их первая выставка, открытая в июне 1922 года, называлась «Выставка этюдов, эскизов, графики из жизни Рабоче-Крестьянской Красной Армии». Троцкий, посетив их вторую военную выставку, посвященную пятилетнему юбилею Красной Армии (март 1923), оставил в книге отзывов шутливую запись: «Хорошо, но на 5 лет запрещаю рисовать генералов»⁸¹. Троцкий имел в виду перенасыщенность этой выставки портретами военных вождей. Персонажи этих портретов не остались неблагодарными: они открыли перед АХРР широкие источники финансирования из своих огромных материальных ресурсов. Главковерх Троцкий, лихой рубака Семен Буденный, луганский слесарь (впоследствии маршал) Клим Ворошилов стали первыми меценатами советского искусства. (Ворошилов сохранил эту свою роль вплоть до середины 50-х годов в качестве куратора над искусством при ЦК партии.) Однако военное ведомство не было единственным покровителем АХРР.

О характере этой продукции высказался на открытии VII выставки АХРР (февраль 1925) нарком Луначарский: «Общее впечатление... таково, что если снять хорошую фотографию и более или менее удовлетворительно раскрасить, то мы получим как раз то, что нам часто дают вместо картины»⁸². Однако, открывая следующую (VIII) выставку этой Ассоциации в мае 26-го года, Луначарский уже отмечал «значительное повышение мастерства» и объяснял при этом, что «масса рабочих... хочет, чтобы искусство в своем волшебном зеркале как можно шире и сконцентрированнее отражало бы для сознания страны то, что она собой сейчас представляет»⁸³. Эта эквилибристика словесных определений (от «раскрашенной фотографии» до «волшебного зеркала») отражала не эволюцию определяемого объекта, а изменение официальной оценки одного и того же явления, которое диктовалось новым оборотом в механизме тоталитарной машины. В это время, как раз после постановления ЦК от 18.6.1925, не только военное ведомство, но и главные партийно-государственные культурные органы обращают свое пристальное внимание на АХРР. Об этом свидетельствует хотя бы письмо, направленное в ЦК представителями наиболее крупных художественных объединений, в котором они просили «устранить то положение, при котором одна художественная группировка (АХРР. — И.Г.) отмечается всеми осязаемыми признаками благоволения, выражающимися не только в создании для этой группировки материальной базы, но, что гораздо важнее, открывающими ей тот моральный кредит в широких кругах советской общественности, который не может быть оправдан культурно-художественным уровнем и достижениями одной группировки»⁸⁴. Ответа на этот документ, под которым стояли подписи крупнейших советских художников (Д.Штеренберга, Ю.Пименова, А.Гончарова, С.Герасимова и др.), не последовало. Наоборот, крупный партийный босс Емельян Ярославский, открывая в 1928 году I съезд АХРР, с неодобрением отмечал все усиливающиеся нападки на эту организацию: «Создается такое впечатление, что почти вся советская печать настроена враждебно против АХРР, что АХРР это — что-то антисоветское»⁸⁵. Действительно, к этому времени лучшие силы советского искусства оказываются не только вне АХРР, но и занимают по отношению к ней все более негативную позицию. Однако мнение большинства никогда не являлось препятствием на пути советского руководства. Н.Крупская, клеймящая авангардистов как «выразителей самых худших элементов в искусстве прошлого», в качестве главы могущественного тогда Главполитпросвета открывает АХРР широкий кредит — как моральный, так и материальный⁸⁶. Наконец, в 1928 году Политбюро ЦК в полном составе и во главе со Сталиным посещает X выставку АХРР и дает самую высокую оценку ее достижениям. Ассоциация совершенно справедливо рассматривала это посещение как свой наивысший триумф, ибо никогда, ни до, ни после, ни одна советская художественная выставка не удостоивалась чести посещения самим Сталиным.

Синхронно этим событиям ВКП(б) через Коминтерн отлаживает в Германии новые звенья в своей сети «международных культурных связей». В марте 1927 года 11-й конгресс КПГ в Эссене принимает решение о создании в стране групп агитпропа под названием «Красный фронт борьбы за культуру». Годом позже основывается так называемая Рабочая партия художников-коммунистов, вид-

ную роль в которой играет Джон Хартфильд. В 1928 году при КПГ образуется специальный «секретариат по культуре», на который возлагается задача идеологического надзора над всеми этими и прочими культурными учреждениями. Наконец в том же 28-м году в идеологической империи Мюнценберга возникают еще две мощные организации: Ассоциация художников революционной Германии и Международное объединение революционных художников. В 1930 году центр этого Международного объединения переносится в Москву, и во главе его становятся художники-эмигранты: коммунисты Бела Уитц и Альфред Курелла. Если принять во внимание полную зависимость немецкой компартии от кремлевских руководителей, то подчинение ее культурной политики интересам Москвы едва ли вызывает хоть какие-то сомнения.

В качестве своих прототипов большинство этих объединений имело советские организации подобного рода. В частности, АХРГ представляла собой почти точный слепок с АХРР. Живописная продукция ее наиболее известных мастеров (Отто Грибеля, Курта Квернера и др.) была близка к работам левого крыла АХРР. В массе своей это были лобовые изображения рабочих митингов, стачек, демонстраций, сделанные в несколько упрощенной манере с ощутимым на первых порах привкусом экспрессионизма. Как и АХРР, АХРГ открывает свои отделения в разных городах Германии, и к 1932 году число их достигает семнадцати. Хотя между этими организациями существовали сложные отношения (в 1929 АХРГ даже формально порвала с АХРР), они лишь отражали общую борьбу группировок и тенденций этого периода, в том числе и внутри самой АХРР, накануне ее превращения в магистральную линию официального советского искусства. Как бы там ни было, но ахрровские установки на партийность, народность, массовость, культурное наследие и борьбу с формализмом становятся обязательными и для немецких коммунистов, втянутых в сферу культуры.

В отчете АХРГ, сделанном осенью 1931 года перед Интернациональным бюро революционных художников в Москве, говорилось: «Необходимо взять курс на создание массовой организации... Мы начали теперь принимать всех художников, которые вообще проявляли интерес к нашей ассоциации, в то время как раньше мы требовали от каждого поступающего предъявления работ, проникнутых духом революционно-классовой борьбы... Безусловно необходимо перетянуть на нашу сторону наиболее значительных и авторитетных левонастроенных мастеров»⁸⁷. В отчете упоминалось и об обширной программе воспитания новых членов, которая включала в себя «изучение марксизма в качестве постоянного предмета преподавания», «диамат», «строительство в Советском Союзе», «стратегия и тактика» и т. д. Что же касается отношения АХРГ к авангарду, то о нем докладывал в Москве активный член этой ассоциации художник Алекс Кейль: «Формалистическое движение всевозможных „измов“ претендовало в Германии на революционную роль. Но в действительности это движение здесь, как и в других странах, явилось только выражением идеологического разложения известной части буржуазной интеллигенции, вызванного приближающимся революционным кризисом»⁸⁸.

Формально АХРГ объявляет себя организацией беспартийной, однако ее аполитичность была таким же камуфляжем, как и

во всех других начинаниях Мюнценберга. Ганс Грундиг, закончивший свои дни в ГДР убежденным коммунистом, вспоминает в своей автобиографии о деятельности дрезденского отделения АХРГ, к которому он принадлежал: «Нам помогало лишь убеждение в необходимости участвовать в классовой борьбе средствами нашего искусства. И мы участвовали как единая группа во всех мероприятиях партии. Мне уже сейчас и не вспомнить, сколько мощных демонстраций мы оформляли в течение года. В каждом районе города была группа художников, ответственных за подготовку рисунков и плакатов для всех грузовых машин и фургонов, участвующих в демонстрациях»⁸⁹.

Одновременно с возникновением в немецких городах отделений АХРГ 26 февраля 1929 года Розенберг основывает свою Лигу борьбы за немецкую культуру. Насколько можно судить по немногим сохранившимся о ней сведениям⁹⁰, принципы ее организации и практические цели не слишком отличались от Ассоциации революционных художников. Она тоже объявляла себя организацией, стоящей вне политических партий, однако одной из ее задач было «внедрение идей национал-социализма в круги людей, которые обычно не посещают массовых политических митингов», а главным объектом ее нападков становятся те же художники-модернисты. Как и АХРГ, члены розенберговской Лиги были заняты оформлением демонстраций, организацией политических собраний и лекций по вопросам национальной культуры и искусства. Как конкурирующие организации они не только вступали в конфликты, но и старались перетянуть противника на свою сторону. Ганс Грундиг пишет в той же своей автобиографии: «В первые годы нацизма нас не трогали. Быть может, о нас забыли, а может быть, не принимали всерьез. Не исключено, что гитлеровцы уже видели в нас опасных противников, но еще надеялись склонить на свою сторону. Во всяком случае, это было странно. Нацистские художники Гэш и Вальдапфель, прежде всего Гэш, писали в 1934 году в газете «Фрейхейтскампф», что в бывшей Ассоциации революционных деятелей изобразительного искусства много художников, которых они, нацисты, хотели бы видеть в своих рядах. Я и поныне испытываю глубочайший стыд при мысли о том, что подавляющее большинство художников действительно пошло на мировую с палачами. Да, к сожалению, мы не раз наблюдали такую метаморфозу: не успеешь оглянуться, как художник, разделявший наши взгляды, уже изменил и себе и партии»⁹¹. Впрочем, удивляться таким метаморфозам не приходится. И Ассоциация художников революционной Германии, и Лига борьбы за немецкую культуру прочно стояли на тех же позициях искусства массового, народного, идейного, опирающегося на культурное наследие. Только одни называли это искусство пролетарским, а другие «нордическим», или «арийским».

Однако для профессионального художника такие политические различия отступали на второй план перед его общей эстетической основой. Ведь и в России бывшие передвижники, первоначально настроенные враждебно к большевистскому перевороту, стали под революционные знамена, как только рассмотрели на них знакомые лозунги реализма, идейности и народности искусства.

С другой стороны, Йозеф Торак — второй после Арно Брекера скульптор Третьего рейха — подписывал коммунистические прокламации еще перед самым приходом к власти нацизма⁹². Как-то по

аналогичному поводу Гитлер заметил, что из коммуниста можно сделать хорошего нациста, а из социал-демократа никогда; этот афоризм фюрера воплотился в образ в одном из самых популярных нацистских фильмов: в его эпилоге сжатая в коммунистический кулак рука главного героя раскрывалась в гитлеровском салюте.

С подъемом нацизма члены розенберговской Лиги проникают в городские органы власти и начинают осуществлять контроль над центрами художественной жизни. Так, уже в 1930 году П.Шульце-Наумбург назначается главой Веймарской школы прикладного искусства и начинает свою деятельность с того, что выбрасывает из музейных экспозиций работы Барлаха, Клее, Кандинского и Шлеммера. В январе 1932 года пронацистский муниципалитет Дессау разгоняет Баухауз. В немецкой прессе усиливаются нападки на буржуазное, формалистическое, дегенеративное искусство, отождествляемое с культурбольшевизмом. И не только в нацистской.

С конца 20-х годов ленинская вивисекция культуры на «буржуазную» (реакционную) и «социалистическую» (прогрессивную) начинает с равным успехом выполнять свою функцию по обе стороны от линии идеологического фронта. И Лига борьбы за немецкую культуру, и Красный фронт борьбы за культуру точно знают, с кем и за что они борются. Буржуазным и реакционным становится для тех и других модернизм в самом широком толковании этого термина, социалистическим и прогрессивным — реалистическое искусство, опирающееся на национальное или культурное наследие, и их битва за искусство на первом этапе превращается в борьбу против революционно-радикальных художественных течений. На «революционеров духа» сыпятся теперь и справа, и слева те же идеологические снаряды, заряженные той же словесной взрывчаткой.

Своей кульминации битва за искусство достигла в Германии с выходом на арену, с одной стороны, розенберговской Лиги, а с другой — АХРГ и МОРХ, поддерживаемых как германской, так и советской компартиями.

Главный орган КПГ газета «Die Rote Fahne» в это время предостерегает рабочих против нападков дадаистов на культурное наследие, утверждая, что «такие люди не имеют права называть себя коммунистами»⁹³. В 1928 году крупный немецкий поэт Иоганнес Бехер, превратившийся в партийного функционера, объявляет безусловно реакционным творчество художников «новой вещественности», к которым принадлежал и Георг Грос. В 1931 году для укрепления фронта культурной борьбы из Москвы направляется в Берлин крупный философ-теоретик и коммунистический деятель Георг Лукач, сыгравший такую же роль в теоретическом обосновании реализма, как Шульце-Наумбург — искусства национал-социализма. В Берлине Лукач сразу же занимает пост главы коммунистической фракции в Ассоциации немецких писателей и на страницах коммунистической прессы начинает широкую атаку на «формализм»: он критикует Вилли Бределя за искажение языка, нападает на принципы монтажа Оттвальда и т. д. В тот же период главный редактор «Die Rote Fahne» Альфред Кемень (под именем Альфред Дурус) всю совокупность «искусства измов» печатно объявляет формализмом, обвиняет его в отрыве от жизни, в пренебрежении к интересам классовой борьбы пролетариата и называет его «эманацией капитализма», которую тот испускает «каждый

день, каждый час, каждую минуту»: «Мы не увидим конца формализма до тех пор, пока капитализм не ляжет в свою могилу»⁹⁴. Под формализмом Альфред Дурус, как и Георг Лукач, подразумевает прежде всего экспрессионизм.

Как уже отмечалось, экспрессионизм в Германии в начале 20-х годов привлекал к себе как правых, так и левых радикалов. Одни видели в нем (и не без оснований) продолжение старой, идущей еще от готики, национальной культурной традиции, другие ценили (и тоже с полным основанием) его революционную антибуржуазность, и мало кого смущал его повышенно-эмоциональный язык, переходящий подчас в прямую деформацию. И когда новая ситуация в Германии выявилась со всей определенностью, среди сторонников нацизма раздался голоса в защиту немецкого художественного авангарда.

В ноябре 1933 года крупный немецкий поэт и публицист Готфрид Бенн, ставший на сторону режима, опубликовал статью, в которой называл экспрессионизм «последним всплеском искусства в Европе» и доказывал, что его иррациональные аспекты и антилиберальная позиция вносят свой вклад в культурную программу нацизма. Несколько раньше молодые художники, входившие в Национал-социалистский союз студентов в Берлине, организовали выставку, где на материале работ Нольде, Пехштейна, Шмидта-Роттлуфа и Барлаха попытались показать прямую связь между современным искусством и нацизмом. Выставка была закрыта через три дня приказом министра внутренних дел Фрика, а ее организаторы исключены из студенческого союза. Подобная же попытка Берлинской национальной галереи летом 1933 года привела к смещению с поста ее директора. Что же касается Готфрида Бенна, то даже репутация одного из крупнейших интеллектуалов нацизма не помешала гитлеровской прессе клеймить его на своих страницах как дегенерата, еврея и педераста, и только прямое вмешательство Гимmlера спасло его в 1937 году от ареста.

Сам Геббельс, заняв в марте 1933 года пост министра народного просвещения и пропаганды, как в свое время и Луначарский, придерживался сравнительно широких взглядов на то, чем должно стать искусство национал-социализма. Победу нацизма он объявлял «революцией духа», которая должна породить «новое чувство стиля», и в одном из своих тогдашних выступлений прямо заявил: «Германское искусство нуждается в свежей крови. Мы живем в эпоху юности. Ее сторонники молоды, как молоды и их идеи. Они не имеют ничего общего с прошлым, которое мы оставили за собой. Художник, который стремится выразить эту эпоху, тоже должен быть молодым. Он должен создавать новые формы»⁹⁵. Геббельс имел в виду прежде всего экспрессионизм, который он стремился если и не превратить в официальное искусство Третьего рейха, то по крайней мере закрепить за ним право на существование в будущей культуре нацизма. Но уже летом этого же года подобные взгляды встречают резкий отпор в официальной прессе. Шульце-Наумбург грозно предостерегает против тех, кто признает для искусства нацизма возможность быть «выражением некой новой или революционной эпохи»⁹⁶. Дискуссия разгорелась вокруг таких мастеров, как Барлах и Нольде, которых поддерживал Геббельс, и в этом споре министр пропаганды натолкнулся на решительное сопротивление А. Розенберга — убежденного сторонника народных и массовых форм искусства.

Влияние Геббельса тогда стремительно возрастало: любимец Гитлера, он единолично отстраивал гигантскую мегамашину тоталитарной культуры; влияние Розенберга столь же стремительно шло на убыль: его административная бездарность и тяжеловесное философствование в «Мифах XX века» вызывали снисходительное презрение фюрера и зевоту скуки в кругах нацистской интеллектуальной элиты. Тем не менее, в этом конфликте Гитлер твердо взял сторону Розенберга. В своей мюнхенской речи он объявил экспрессионизм «дегенеративным искусством», а в 1937 году на выставке под этим названием картины Эмиля Нольде, члена национал-социалистской партии, уже висели рядом с работами антифашиста Отто Дикса под рубриками «варварские методы изображения» и «орудие марксистской пропаганды». Личные амбиции Геббельса столкнулись здесь с железными законами развития тоталитарной культуры, и он потерпел такое же поражение, как до него Маяковский и Маринетти, когда они пытались проташить футуризм на вершину коммунистической и фашистской культурной идеологии.

Казалось бы, гитлеровский разгром экспрессионизма должен был укрепить политические позиции этого течения в лагере противников нацизма — немецких коммунистов, однако тоталитарная идеология никогда не руководствовалась простой человеческой логикой. Если в 1924 году Первая всеобщая выставка германского искусства в Москве (организованная Межрабпомом Мюнценберга в ответ на Первую русскую выставку в Берлине) заслужила положительную оценку Луначарского, а известный критик Я.Тугендхольд критиковал ее только за то, что на ней не был представлен во всем своем блеске немецкий экспрессионизм⁹⁷, то в 1933 году Георг Лукач из эмиграции, из Москвы, официально отлучает экспрессионизм от коммунистической церкви. В статье «Величие и падение экспрессионизма», перепечатанной в немецкой эмигрантской прессе, он называет экспрессионизм «художественной формой развитого империализма, легко встающей на службу фашистской демагогии»⁹⁸. Мысли Лукача развивает его ученик Альфред Курелла. Художник по образованию, писатель по профессии и политик по призванию, Курелла активно действует во всех этих трех областях, занимая высокие посты в советских, немецких и международных художественных и писательских организациях. В 1928 году он входит в состав художественного объединения «Октябрь» (главного тогда соперника АХРР) и вызывает бурную дискуссию в советской прессе своими нападениями на АХРР⁹⁹. Девять лет спустя он становится причиной еще одной дискуссии, на этот раз в немецкой эмигрантской прессе. В 1937 году он опубликовал статью, в которой обвинил экспрессионизм в «ликвидации культурного наследия» и в том, что «порождаемый им дух» прямо ведет к фашизму. Статья Куреллы была подписана псевдонимом *Б.Циглер*. В это время другой Циглер во главе специально назначенной Гитлером комиссии разъезжает по немецким музеям с целью изъятия из их экспозиций произведений «дегенеративного искусства». Немецкая эмиграция, рассыпанная по разным городам Европы, долго ломала голову над вопросом, во-первых, о том, написана эта статья до или после мюнхенской речи Гитлера, и, во-вторых, какому из Циглеров принадлежит содержащиеся в ней идеи. Один из них, писатель Эрнст Блох, в частном письме выражал опасения, что противники Советского Союза могут обнаружить

в этой статье «опасные параллели между нацистским официальным функционером от искусства по имени „Циглер” и нацистскими проклятиями в адрес „дегенеративного искусства” и точкой зрения советского „Циглера”, считающего экспрессионизм декадансом»¹⁰⁰. Судьба его была одинаково решена как красным, так и коричневым тоталитаризмом.

Таким образом, «культурбольшевизм», если понимать под ним не стиль модернизма, а внешнюю политику большевиков по отношению к культуре, выступает теперь в новом обличье. Он сбрасывает с себя и желтые кофты футуризма, и прозодежды конструктивистов и производственников и предстает перед изумленными взорами многих его сторонников, обряженный в общую униформу тотального реализма. Эта униформа явилась как бы материализацией или визуальным воплощением сложных процессов в политике, экономике и культуре, в результате которых «с 1929 года Россия заняла свое место в ряду тоталитарных, фашистских держав»¹⁰¹. Сталин отнес радикальный «перелом советской интеллигенции в сторону социализма» к 1931 году. И крупный чиновник от литературы И. Лежнев, выступая на Первом съезде советских писателей, подытожил пройденное: «Многое дал писателю его идейный перелом 31 года. Остальное дал ему своим постановлением ЦК в 1932 году»¹⁰².

Глава третья

От слова к делу

«Вначале было слово»

*Название картины Отто Хойера
(выступление Гитлера на митинге НСРПГ).*

Конечная цель всякой революции — реставрация власти. Иначе в конечном счете она приводит к хаосу.

И.Геббельс (из дневников)

«Битва за искусство» закончилась в России и Германии одновременно. В СССР она была завершением полуторадесятилетней истории культурной политики большевизма, в Германии конец ей был положен, по сути, в момент прихода к власти нацизма. Но и там и здесь ее конец был началом нового и окончательного этапа в развитии тоталитарного искусства.

Первым жестом Гитлера после прихода к власти была торжественная закладка в 1933 году им лично краеугольного камня в фундамент «Дома немецкого искусства» в Мюнхене, ставшего главным центром официальных художественных выставок Третьего рейха. Позже Гитлер так объяснял символику этого жеста: «Когда мы торжественно отмечали закладку краеугольного камня в это здание четыре года назад, все мы сознавали, что закладываем не только краеугольный камень нового дома, но и фундамент нового и истинно немецкого искусства. Мы осуществляли поворотный пункт в развитии всей немецкой культурной деятельности»¹. Контуры этого «нового и истинного немецкого» искусства Гитлер обрисовал в ряде своих выступлений 1933—1938 годов, развив в них то, что в зародыше содержалось в его «Майн кампф» и что получило здесь веское наименование «принципов фюрера».

В СССР конец «битвы за искусство» положило Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». В тексте этого постановления, который мог бы уместиться на страничке из школьной тетрадки, просто говорилось, что наличие в советской литературе различных группировок стало тормозом ее развития, в силу чего все они подлежат ликвидации и на их месте учреждается единый Союз советских писателей. Третий пункт

постановления лаконично предписывал: «Провести аналогичные изменения по линии других видов искусства»². В официальной историографии это Постановление еще недавно выдавалось как «поворотный пункт» в развитии всей советской художественной культуры.

Период с 1932 по 1934 год в СССР и в Германии явился решающим поворотом в сторону тоталитарной культуры. Забегая вперед, можно сказать, что в этот короткий временной отрезок здесь были синхронно отстроены те недостающие блоки, на которых покоится ее фундамент:

во-первых, обрела окончательную формулировку догма тоталитарного искусства: в СССР она выступила в облике социалистического реализма, в Германии — «принципов фюрера»;

во-вторых, и там и здесь был окончательно отстроен сходный по своей структуре аппарат управления искусством и контроля над ним;

в-третьих, была объявлена война на уничтожение всем и всяческим художественным стилям, формам, тенденциям, отличающимся от официальной догмы.

Говоря другими словами, в художественную жизнь этих стран вошли и целиком определили ее три специфических феномена, которые еще Ханна Арендт определила как главные признаки тоталитаризма: идеология, организация и террор.

1.

Идеология: социалистический реализм и „принципы фюрера“

Социалистическое искусство — новый, высший этап на пути развития художественной деятельности человечества. Мы стоим на пороге нового Возрождения.

Искусство, 1937, № 6

Немецкая архитектура, скульптура, живопись, драма и прочее документально свидетельствуют о созидательном периоде в искусстве, который стремительностью и богатством мало с чем может быть сравним во всей истории человечества.

А. Гитлер. 1938

Ни один политический деятель в европейской истории столько не говорил об искусстве, как Гитлер, и хотя, по замечанию В. Набокова, «его высказывания по этому вопросу были столь же интересны, как храп в соседней комнате», тем не менее, скомпонованные так или иначе в теоретические трактаты нацистских идеологов, они составили то, что получило в Германии наименование «принципов фюрера» и обрело характер непреложных законов, управляющих развитием искусства Третьего рейха.

Уже 23 марта 1933 года из речи Гитлера в Рейхстаге немцы узнали о готовящихся радикальных пертурбациях в культурной жизни Германии. «Одновременно с политическими чистками нашей общественной жизни,— заявил Гитлер,— правительство Рейха предпримет тщательные меры по моральному очищению всего тела нации. Вся образовательная система, театры, кино, литература, пресса, радио — все будет использовано как средство для осуществления этих целей и будет расцениваться в соответствии с ними»³. 11 сентября 1935 года в своей речи на съезде партии в Нюрнберге фюрер определил функцию и роль искусства в жизни нации. Искусство — не мода, не бессмысленное чередование на поверхности исторического процесса сиюминутных «измов», оно «не есть выражение какой бы то ни было тенденции капитализма, напротив... оно выражает душу [народа] и общественные идеалы»⁴. Поэтому «ни одна эпоха не может считать себя свободной от долга поддерживать искусство», особенно во времена «потери народом веры в свое величие и в свое будущее». В такие моменты задача искусства — «вновь поднять эту веру, указывая на внутренние бессмертные народные ценности, которые не в состоянии разрушить никакой политической или экономической упадок»⁵.

Эти положения Гитлер развернул в своем выступлении 18 июля 1937 года. Случай был самый подходящий: в этот день фюрер открывал только что отстроенный Дом немецкого искусства в Мюнхене. Нафос его речи был сосредоточен на величии новой эпохи, создаваемой национал-социализмом, и на долге художника отражать ее высочайшие достижения: «Не искусство создает новую эпоху, скорее вся жизнь народа формирует себя по-новому и требует нового выражения. Ясно, что все разговоры о новом искусстве в Германии, которые велись на протяжении последнего десятилетия, выдавали непонимание новой германской эры. Создателями этой эры являются не писаки, а борцы, т. е. те, кто на самом деле формирует и ведет за собой народы и, следовательно, творит историю... Не функция искусства уходить от развития народа, наоборот, его единственной функцией может быть выражение этого живого развития»⁶. Таким образом, фюрер здесь не только выдвигал концепцию искусства «как формы отражения действительности», причем в ее «живом развитии», но и прямо указывал на те ее формирующие силы, которые, будучи наиболее яркими проявлениями этой действительности, должны быть и главными объектами ее отражения в искусстве: лидеры, борцы, творцы истории должны были занять место в центре официоза тоталитарной художественной культуры. Подлинный художник, указывал фюрер, должен сделать свое искусство орудием борьбы за будущее и поставить его на службу народу. «Художник творит не для художника: он создает для народа и он убедится в этом, когда народ будет призван судить об его искусстве... Искусство, которое не может рассчитывать на самую задушевную, самую непосредственную поддержку широких народных масс, искусство, которое может положиться на поддержку только немногих, для нас неприемлемо. Такое искусство стремится только запутать здоровые народные инстинкты, лишить народ уверенности в себе, вместо того чтобы достойно укреплять их. Художник не может стоять в стороне от своего народа»⁷. Такое «стоящее в стороне» искусство Гитлер назвал «заговором бездарности и посредственности против лучших произведений эпохи»⁸. Те же, кто утверждают обратное, есть «культурные геростраты и преступники», коим надлежит «закончить свои дни в тюрьме или в сумасшедшем доме»⁹. «Время таких художников прошло... и пусть никто не говорит об „угрозе свободе творчества“»¹⁰. Здесь Гитлер имел в виду всех современных художников, которые отступают от правдивого отражения действительности, изображая «поля голубыми, небо зеленым, а облака серно-желтыми». И фюрер предлагал радикальные меры для борьбы с такими нездоровыми явлениями: «Есть только два возможных объяснения. Может быть, эти так называемые художники действительно видят вещи таким образом и верят, что изображают их правильно. Тогда мы должны просто решить, является ли их неправильное видение случайной неудачей или врожденной болезнью. В первом случае можно только пожалеть этих дефективных, второй же случай относится к сфере компетенции министерства внутренних дел, которое должно принять меры, чтобы оградить последующие поколения от подобных страшных визуальных дефектов. Другое объяснение заключается в том, что эти „художники“ сами не верят в реальность того, что они изображают, но делают это, стремясь внести хаос в общество. В таком случае они попадают под действие уголовного кодекса»¹¹.

Осуществить всю грандиозность поставленных эпохой за-

дач художник может только при помощи партии и государства и только под их непосредственным руководством. Гитлер неоднократно подчеркивал необходимость прямого вмешательства в культурные дела посредством, с одной стороны, широких ассигнований в поддержку сторонников искусства национал-социализма, а с другой — применением карательных мер к его противникам. Историческое обоснование такого вмешательства Гитлер дал в своей речи на открытии Третьей выставки немецкого искусства в июле 1939 года: «Во времена, когда господствующие политические и религиозные идеи развиваются постепенно, художественная продукция естественным путем занимает все более значительное место на службе у господствующих идей. Но в периоды стремительного революционного развития такое соединение должно быть направляемо и руководимо сверху. Те, кто в области политики или мировоззрения ответственны за воспитание людей, должны стремиться направлять художественные силы народа — даже под опасностью самого жестокого вмешательства — в русло их общих мировоззренческих требований и тенденций»¹². Гитлер не только выдвигал принцип партийного руководства искусством, который давно уже осуществлялся в Советском Союзе; он определял и цель такого руководства, которую ставил «выше культуры, выше религии и даже выше политики», — создание нового человека. Национал-социализм, по словам фюрера, затрачивает колоссальные усилия, чтобы создать новых людей и сделать их «сильнее и прекраснее»: «И от этой силы, и от этой красоты исходит новое чувство жизни. В этом отношении человечество никогда еще так не приближалось к классическому миру, как сегодня»¹³.

В отличие от немцев, советский народ о существовании социалистического реализма и о его принципах узнавал не непосредственно из уст своего вождя. Эти принципы вызревали где-то в верхах советского партийного аппарата, доводились до сведения избранной части творческой интеллигенции на закрытых встречах, собраниях, инструктажах, а затем рассчитанными дозами спускались в печать. Первые термин «социалистический реализм» появился 25 мая 1932 года на страницах «Литературной газеты», а несколько месяцев спустя принципы его были предложены в качестве основополагающих для всего советского искусства на таинственной встрече Сталина с советскими писателями на квартире у Горького, состоявшейся 26 октября 1932 года. Встреча эта тоже (как и аналогичные перформансы Гитлера) была окружена атмосферой мрачной символики во вкусе ее главного организатора¹⁴.

Сам Сталин не высказывался публично по вопросам культуры и искусства. Тем не менее, именно он стоял тогда за кулисами новой культурной политики и был, очевидно, главным автором сценария, по которому последовательно и планомерно внедрялись в жизнь принципы соцреализма. Известно, например, что на одном из закрытых совещаний по этому вопросу Сталин раз 10—15 брал слово, отстаивая термин «соцреализм» в применении к основному методу советского искусства, который его оппоненты хотели определить как «диалектико-материалистический». Считалось, что за всеми поворотными идеями и пертурбациями в области культуры стоят его гениальная преемственность и железная воля. Ему приписывались (и сам он приписывал себе) даже идеи, высказанные задолго до него и часто людьми, которых он сам уничтожал как идеологических врагов. Так, знаменитое

«сталинское» определение писателя-соцреалиста как «инженера человеческих душ» представляло собой не что иное, как перефразировку идеи авангардистов о «художнике — психо-инженере», сформулированную погибшим в сталинских концлагерях С.Третьяковым. Таким образом, с момента рождения социалистический реализм был так же прочно связан с именем Сталина, как «принципы фюрера» с Гитлером.

Родившись почти одновременно, оба эти термина поначалу были лишены стилистической определенности. Ясно было одно: каждый из этих принципов был руководящим, единственным, общеобязательным, тот или другой должен был в конечном итоге определить характер искусства в своей стране. Ясно было и то, что это будет искусство «нового типа», что оно воодушевит массы на строительство нового общества и в своих достижениях превзойдет все, созданное человечеством. Постепенно эти абстракции обрастали плотью и обретали конкретное содержание.

Свою окончательную формулировку социалистический реализм получил в августе 1934 года на Первом всесоюзном съезде советских писателей в выступлении А.Жданова, с именем которого связаны все главные погромы советской культуры 30-х и 40-х годов. Жданов развернул ее как комментарий к мудрому указанию Сталина: «Товарищ Сталин назвал наших писателей инженерами человеческих душ. Что это значит? Какие обязанности накладывает на вас это звание? Это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схоластически, не мертво, не просто как „объективную реальность“, а изобразить действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должна сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма»¹⁵. Характерно, что, обращаясь к писателям, Жданов в двух фразах этого определения четыре раза употребил слово «изображение» и «изобразить», применимое, казалось бы, не столько к литературе, сколько к изобразительному искусству. Едва ли это было случайной оговоркой со стороны секретаря ЦК ВКП(б).

Если в Германии в этот решающий период объектом культурной политики нацизма в первую очередь оказалось изобразительное искусство, то в СССР главный удар был направлен на литературу. Дело тут, очевидно, не в личных пристрастиях неудавшегося художника Гитлера, несостоявшегося архитектора Розенберга или Сталина, писавшего в ранней юности стихи на грузинском языке; скорее здесь проявила себя общая закономерность развития тоталитарной революции. На первом ее этапе особое значение приобретает прямое воздействие на массы, и тут живопись, скульптура и графика обладают определенным преимуществом перед литературой в качестве средств наглядной агитации и пропаганды. С этого начинал Ленин, сделавший в 1918 году свой план монументальной пропаганды стержнем советской культурной политики. Но к 30-м годам изобразительное искусство в СССР было уже во многом приспособлено к нуждам режима: «правдивое изображение» советской действительности стало творческим кредо большинства советских художников еще до соцреализма. Теперь под эту модель надлежало подвести и всю советскую литературу. Поэтому неувиди-

тельно, что именно съезд писателей (а не художников или архитекторов) стал той трибуной, с которой и был провозглашен универсальный метод всей советской культуры.

Первый всесоюзный съезд советских писателей, проходивший в Москве с 17 по 31 августа 1934 года, был срежиссирован как образец, ставший обязательным для всех последующих съездов и других мероприятий такого рода. Помимо ждановской формулировки, на нем были высказаны, по сути, все основополагающие идеи, составившие плоть и кровь доктрины социалистического реализма. Поэтому стоит подробнее остановиться на его работе.

В тоталитарной основе этого съезда лежали культ вождя и его единодушное одобрение. Все выдвигавшиеся на нем обширные резолюции, списки будущих руководителей литературы, повестки дня принимались единогласно всеми участниками съезда: за всю его работу ни один из 600 делегатов не только не выступил против чего бы то ни было, но даже не воздержался от голосования. Провозглашенные на нем принципы соцреализма, призванные, по определению главных его ораторов, коренным образом изменить характер всей советской, а в исторической перспективе — и мировой, культуры оказались полностью вне обсуждения: все это было уже утверждено и подписано, и инженерам человеческих душ предоставлялось право лишь поднимать руки и развивать в своих выступлениях «мудрые указания» Сталина, Жданова и Горького. Речи сотен ораторов прерывались приветствиями от делегаций, олицетворявших связь писателей с народом. Под дробь барабанов, звуки горнов и народных инструментов в зал съезда входили шахтеры и колхозники, пионеры «Базы курносых» и представители саамской народности Кольского полуострова, рабочие и художники, строители метро и зарубежные коммунисты, оленеводы, трактористы, доярки... Они общались, например, что в оленеводческом совхозе Самилкильского сельсовета из запланированного отела 449 важенок отелилась 441, другие предлагали немедленно установить памятник Павлику Морозову, и все требовали от писателей отобразить в новых шедеврах их героические будни и образы, учили, как писать на понятном языке и избегать формализма.

Съезд довел до небывалых еще масштабов культ Сталина. Все основные ораторы приписывали ему роль архитектора и кормчего во всех областях советской жизни, в том числе в литературе и искусстве. На первом же заседании съезда от имени всех его участников было послано приветствие Сталину, которое содержало в себе квинтэссенцию тоталитарной эстетики: «Наше оружие — слово. Это оружие мы включаем в арсенал борьбы рабочего класса. Мы хотим создавать искусство, которое воспитывало бы строителей социализма, вселяло бодрость и уверенность в сердца миллионов, служило им радостью и превращало их в подлинных наследников всей мировой культуры». И которое заканчивалось следующими словами: «Да здравствует класс, вас родивший, и партия, воспитавшая вас для счастья трудящихся всего мира!»¹⁶ Верноподданнические чувства достигли здесь такого накала, что даже класс и партия стали обретать свое значение лишь постольку, поскольку они родили и воспитали тов. Сталина.

Свой вождь был нужен и советской литературе, и на этот пост партийное руководство назначило Горького. В 1921 году Горький, во многом не согласный с политикой большевиков, покинул Россию.

Почти 10 лет он спокойно прожил в фашистской муссолиниевской Италии, но с конца 20-х годов ему все настойчивее предлагается вернуться на родину. Писательская слава Горького на Западе тогда шла на убыль, сокращались издания его произведений, возникали серьезные денежные затруднения. В России же его ждали многомиллионные тиражи и манила перспектива стать непререкаемым авторитетом в области культуры. К моменту съезда Горькому было 65 лет, но он был тяжело болен и дни его были сочтены. Очевидно, поэтому Сталин и решил сделать его как бы своим воплощением в области литературы. На съезде имя Горького упоминалось не меньше, чем имя Сталина, и столь же громкими были прилагаемые к нему эпитеты: «величайший писатель современности», «великий и любимый», «наш дорогой старик», и даже «молодой богатырь».

Горький, открывший съезд, а потом, после Жданова, выступивший с развернутым докладом, начал свою речь на самой высокой ноте, возводя себя и съезд не более не менее, как на пьедестал судей человеческих с позиций абсолютной истины: «Мы выступаем как судьи мира, обреченного на гибель, и как люди, утверждающие подлинный гуманизм, гуманизм революционного пролетариата, гуманизм силы, призванный историей освободить весь мир трудящихся»¹⁷. Облеченные в судейские мантии, Горький и Жданов выносили современной художественной культуре приговор не менее суровый, чем делали это тогда же Гитлер и Розенберг. Жданов определил состояние буржуазной литературы (подразумеваемая под этим все тот же модернизм) как «упадок и разложение». Горький обрушился на русских модернистов — своих старых, еще дореволюционных, противников: «Время от 1907 до 1917 года было временем полного своеволия безответственной мысли, полной „свободы творчества“ литераторов русских. Свобода эта выразилась в пропаганде всех консервативных идей западной буржуазии... В общем десятилетие 1907—1917 вполне заслуживает имени самого позорного и бесстыдного десятилетия истории русской интеллигенции»¹⁸. Последней фразой, ставшей отправной точкой для всех последующих советских исторических оценок, Горький перечеркивал, по сути, и серебряный век русской поэзии, и первый взлет русского художественного авангарда, а самое главное — тот дух свободы, поисков и новаторства во всех областях творчества, каким был овеян этот период, как, быть может, никакой другой в русской истории.

Характерно, что Гитлер не только клеймил современную западную культуру в терминах, схожих со ждановскими, но и относил начало ее упадка к тому же «позорному десятилетию», что и Горький: «Это потрясает видеть, каким высочайшим был наш художественный уровень к 1910 году. Но с тех пор — увы! — наша деградация стала возрастать. В области живописи, к примеру, достаточно вспомнить удручающую мазню, которой эти люди от имени искусства обманывали немецкий народ... Что касается содержания этой мазни, то эти люди утверждают, что понять его не просто, что для этого надо проникнуться их глубиной и значением, самому погрузиться в образы — и другие идиотизмы того же порядка. В 1905—06 годах, когда я поступил в Венскую Академию, эти плоские фразы уже употреблялись — подсунуть публике бесчисленную мазню под видом художественных экспериментов»¹⁹.

По сути, съезд сформулировал художественную идеоло-

гию, которая в одинаковой степени была применима как к социалистическому реализму, так и к «принципам фюрера». Предполагалось, что эта идеология заключала в себе последнюю и окончательную истину и выступала как «воплощение исторического разума, основная победоносная, движущая сила всемирной истории» (по словам Н.Бухарина)²⁰. Стоя на этой «вышке всего мира» (Бухарин), ее представители объявляли о своем историческом праве судить человечество и выносить ему приговор. «Судьей мира» провозглашал себя не только основоположник соцреализма М.Горький. Один из основоположников литературы национал-социализма Герман Бруте вторил ему в унисон: «В нашу воинственную эпоху немец достигает наивысшей славы, когда выступает как обвинитель мира и бичует его безумие, его несправедливость, его фундаментально преступные основы»²¹.

Культуре этого преступного, обреченного на гибель мира Жданов и Горький, а за ними и выступавшие на съезде Н.Бухарин, К.Радек и крупные советские писатели, поэты, драматурги противопоставили новую — социалистическую культуру, обрисовав контуры ее творческого метода, то есть соцреализма. Рационально организованная в соответствии с объективными законами исторического развития, такая культура должна была стать культурой «нового типа» и «высшего этапа», с высоты которой вся предшествующая художественная деятельность человечества может рассматриваться лишь как ее предыстория. Поэтому она должна быть окрашена оптимизмом, выражающим радость сталинской эпохи, поэтому писатель и художник в своем творчестве должны руководствоваться чувством любви к народу, родине, партии, Сталину и духом ненависти к их врагам. Это сочетание любви-ненависти Горький назвал подлинным, новым, социалистическим гуманизмом.

Отсюда логически вытекал и главный принцип тоталитарной художественной идеологии — принцип партийности искусства, который требовал, чтобы художник смотрел на действительность глазами партии и изображал реальность не в ее плоской эмпирии, а в идеале ее «живого» (по Гитлеру) или «революционного» (по Жданову) развития по направлению к великой цели. «Наша советская литература, — говорил на съезде Жданов, — не боится обвинений в тенденциозности. Да, советская литература тенденциозна, ибо нет и не может быть в эпоху классовой борьбы литературы не классовой, не тенденциозной, якобы аполитичной»²². «Мы не объективны, мы — немцы»²³, — выдвигал тот же принцип, только в расовой упаковке, первый нацистский министр культуры Баварии Ганс Шемм.

Осуществление этих принципов неизбежно приведет к высочайшему расцвету культуры, к ее подлинному Ренессансу, а пока обе рождающиеся в муках идеологии представлялись сами себе островками надежды и бастионами прогресса в захлестывающем их море маразма и разложения. В такой ситуации было правомерно требовать от художников напряжения всех сил и безжалостно карать несогласных. Ибо великая цель, которую ставили перед собой, оправдывала все средства для ее достижения. Она заключалась в создании не только нового общества, но и его строителя и обитателя, чьи психология, идеология, этика, эстетика формировались бы по законам единственно правильного научного учения: концепция Нового Человека в качестве сверхзадачи зримо или незримо присутствует в сердцевице любой тоталитарной

культуры. В обществе нового типа литература, в частности, по словам писателя Л. Леонова, «перестает быть только беллетристикой. Она становится одним из самых важных орудий в деле ваяния нового человека»²⁴. Эта формулировка варьировалась на съезде в выступлениях десятков ораторов. Чтобы осуществить эти задачи, писатель и художник должны жить жизнью своего народа, они должны принимать активное участие в строительстве нового общества и отображать на простом, понятном широким народным массам языке их труды и подвиги под руководством лидеров, борцов и тех, кто творит историю. По высказанному на съезде единодушному мнению советских писателей (в приветствии тов. Сталину), оно должно «стать верным и метким оружием в руках рабочего класса у нас и за рубежом»; по словам главы художественного образования в нацистской Германии Роберта Беттхера, его функция — «быть социальным цементом», «средством в классовый борьбе», для чего «должен быть ликвидирован разрыв... между художником и народом: художник должен стать слугой народа»²⁵.

Яркой иллюстрацией родства двух художественных идеологий может служить ряд выступлений самих участников Первого съезда советских писателей из наиболее осведомленных, которые, клеймя национал-социалистское искусство, описывали его, сознавая это или нет, что в одном контексте должно было сиять, как золото, в другом было черно, как деготь:

«Культу сверхчеловека, который развивается в Германии... мы противопоставим образ подлинного пролетарского вождя — простого, спокойного вождя-человека. Это можно сделать хорошо, это нужно сделать. Слепо подчиняющейся фанатической массе в фашистских книгах противопоставим сознательно идущую массу. Мы найдем соотношение: вождь и масса. Если литература обратится к этой теме, то она сделает огромный скачок вверх» (В. Вишневский)²⁶.

«Для всех сомневающихся в гениальности вождей и мудрости их политики, для всех, кого не обманывают магические превращения цифр германской статистики... нет места на фашистском Парнасе. Туда допускаются избранные варвары со свастики на рукаве. Они призваны возвестить миру новые идеи, новое искусство» (В. Киршон)²⁷.

Подробный разбор художественной идеологии фашизма сделал в своем докладе на съезде Карл Радек. Крупный деятель Коминтерна, он до прихода Гитлера к власти жил главным образом в Германии, налаживая подпольные связи. С советской стороны Радек с 1919 года был главным сторонником идеи национал-большевизма, то есть сторонником сближения с нацизмом для совместной борьбы с западной демократией и мировым империализмом; по мнению некоторых исследователей, именно он проложил путь к союзу Сталина с Гитлером в 1939 году²⁸. Один из разделов его доклада на съезде назывался «Фашизм и литература». Радек прекрасно знал методы культурной политики фашизма, которые он изложил в следующих словах: «Фашисты в лице своих теоретиков и вождей искусства говорят: нет литературы вне борьбы. Или вы идете с нами, или против нас. Если идете с нами, то творите с точки зрения нашего мировоззрения, а если не идете с нами, то ваше место в концлагере... Фашисты требуют от писателя: „Ты нарицательный нам такую картину, которая покажет, как при фашизме все люди идут вперед, растут и благоденствуют“»²⁹.

Трудно сказать, что здесь имел в виду Радек. Ведь он про-

сто перефразировал, приписав фашизму, расхожий советский лозунг «Кто не с нами, тот против нас», под знаком которого и проходил весь Первый съезд советских писателей. «С кем вы, мастера культуры?» и «Если враг не сдается, его уничтожают» — это заголовки двух основополагающих статей Горького, в которых пролетарский писатель обосновывал тогда закономерность новой советской культурной политики.

Но Радек в своей речи пошел дальше, прямо процитировав Геббельса: «Было бы наивно думать, что революция пощадит искусство и что оно сможет вести своего рода существование спящей красавицы где-то рядом с эпохой или на ее задворках... В тот момент, когда политика становится народной драмой, художник не может сказать — это меня не касается. Это его очень и очень касается. И раз он пропустит момент, чтобы занять своим искусством определенную позицию по отношению к новым принципам, то он не должен удивляться, если жизнь про шумит мимо него»³⁰.

Подобные слова Геббельс произносил 15 ноября 1933 года в зале Берлинской филармонии в день торжественного открытия Имперской палаты литературы, объединившей всех немецких писателей, принявших нацистский режим.

С другой стороны, на московском съезде были утверждены устав и списки руководителей уже созданного Союза советских писателей. Горький, закрывая съезд, призывал советских писателей «немедленно приступить к практической работе — организации всесоюзной литературы как целого»³¹. Одновременно аналогичные творческие союзы были учреждены в Германии и Советском Союзе и в других видах искусства.

2.

Организация: мегамашина тоталитарной культуры

Организация — это форма посредничества между теорией и практикой.

Георг Лукач

Организация играет решающую роль в жизни народа... Только организация, когда она правильно учреждена и построена, может сократить и упростить путь к успеху (конечно, в некоторых случаях она и есть единственный путь к успеху).

Й.Геббельс

В условиях советского социалистического строя искусство впервые, за всю его многовековую историю, стало объектом государственного строительства и государственной политики.

А.И.Назаров (председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР)

Было бы неверно обвинять тоталитаризм в варварском пренебрежении культурой, как это делают часто, пользуясь крылатой фразой, которую приписывают то Розенбергу, то Герингу, то Гиммлеру: «Когда я слышу слово „культура“, я хватаюсь за пистолет». Наоборот, ни в каких демократических странах сфера культуры не привлекает к себе такого пристального внимания государства и не оценивается им столь высоко. Об искусстве здесь писали и говорили главы правительств и вожди партий, маршалы и шефы тайных полиций. Мартин Борман называл культуру «самым важным и значительным инструментом партии»³², Лаврентий Берия говорил о ней как о «мощном средстве воспитания масс в духе коммунизма, в духе советского патриотизма и интернационализма»³³. «Искусство есть единственный бессмертный результат человеческого труда» и «Ни один народ не живет дольше, чем памятники его культуры» — эти изречения фюрера были начертаны на стенах Дома немецкого искусства в Мюнхене. И естественно, что, придавая такое значение культурным делам, тоталитарное государство не жалеет сил и средств на организацию их «как целого». Если авангардисты, начиная с футуризма, были склонны машину рассматривать в качестве некоего эстетического эталона жизни, то тоталитаризм саму жизнь и культуру стремился построить по принципу мегамашины с пультом управления в руках вождя. Ибо только через организацию культуры можно было идеологизировать ее и тем самым целиком подчинить задачам политической борьбы. К этому стремился уже Ленин, когда в 1921 году настаивал на коренной реорганизации Наркомпроса. Созданная им организационная система послужила прототипом, однако в ней недоставало основного элемента — блока, который делал бы управляемым сам индивидуальный творче-

ский процесс художника. Создание творческих союзов в СССР и в Германии завершило этот процесс.

Через полтора месяца после прихода к власти Гитлер декретом от 13 марта 1933 года учреждает имперское министерство народного просвещения и пропаганды во главе с Геббельсом. Сфера его компетенции определялась следующим образом: «Имперский министр народного просвещения и пропаганды несет ответственность за всю область духовного воздействия на нацию путем пропаганды в пользу государства, культурной и экономической пропаганды ради просвещения народа внутри страны и за рубежом; следовательно, он ответствен за управление всеми учреждениями, служащими этим целям»³⁴. Сам Геббельс через «Фолькишер Беобахтер» (10 мая 1933) сразу же объявил о том, что задачей министерства является «привести Германию в состояние духовной мобилизации» и что оно «выполняет те же функции в области духовного, что военное министерство в области вооружения».

Для осуществления этих целей декретом от 22 сентября того же года под юрисдикцией министерства Геббельса учреждается Имперская палата культуры (Kulturkammer), которая в свою очередь подразделялась на семь специализированных палат: музыки, театра, литературы, прессы, радио, кино и изобразительных искусств. В уставе последней перечислялись профессии, носители которых становились ее членами: архитекторы, дизайнеры интерьеров и садов, скульпторы, живописцы, графики, коммерческие граверы, мастера прикладного искусства, кописты, реставраторы, владельцы художественных галерей, издатели литературы по искусству и т. д. Здесь же говорилось, что все ранее существовавшие объединения данных профессий «ликвидируются без исключения, и каждый их член обязан стать членом Имперской палаты без оговорок»³⁵. Президентом Палаты изобразительных искусств назначается художник-реалист Адольф Циглер — «непревзойденный» мастер натюрмортов, обнаженного тела и, по оценке его шефа Геббельса, «человек настолько скучный, что буквально вгоняет меня в сон»³⁶. Вся эта централизованная машина культуры была в Германии отстроена и пущена в ход в поразительно короткие сроки. К началу 1936 года Палата изобразительных искусств уже насчитывала 42 тысячи членов. Центр ее находился в Берлине, и она имела 32 отделения в разных городах Рейха.

Нацистская революция не стремилась разрушить те механизмы, которые приводили в действие художественную жизнь еще в период Веймарской республики. Проще было приспособить их к новым целям. Так, Палата изобразительных искусств возникла на базе уже существовавшего Картеля изобразительных искусств, палата прессы — на базе Общества немецких журналистов, литературы — на базе Ассоциации немецких писателей и т. д. Следовало только заправить эти механизмы новым идеологическим горючим и сменить обслуживающий персонал. Это и стало первой задачей в области культурной политики пришедшего к власти нацизма. С одной стороны, из художественной жизни по специально составленным спискам выбрасываются негодные режиму люди — в первую очередь евреи и модернисты. С другой стороны, первый нацистский министр внутренних дел В. Фрик сразу же учреждает внутри своего министерства институт своего рода идеологических контролеров, которые, как и в советской России в 20-х годах, име-

нуются здесь «комиссарами по делам искусств» (Kunstkommissare). Навербованные главным образом из участников розенберговской Лиги борьбы за немецкую культуру, они назначаются на руководящие посты и в подведомственных им учреждениях неусыпно следят за проведением в жизнь «принципов фюрера».

В отличие от нацистской, большевистская революция разрушила царские культурные институты. Но и создаваемые в 20-х годах новые, «революционные» формы в области творческой деятельности, образования, науки, организации, управления и т. д. вскоре переставали отвечать требованиям постоянно меняющей свой курс советской культурной политики. Существованию последних из них положило конец Постановление ЦК 1932 года. И когда время выдвинуло задачу строительства невиданной по масштабам организации, строить пришлось на месте не только пустом, но неоднократно вскопанном, перекопанном и загроможденном обломками прежних культурных форм; советским руководителям пришлось по кирпичику собирать и реставрировать то, что ими же было разрушено. Все это не способствовало темпам строительства. Создание творческих союзов началось здесь сразу же после постановления о ликвидации художественных группировок. Уже через два месяца (25 июня 1932) было объявлено о создании Московского областного союза советских художников; аналогичные организации постепенно возникают и в других городах страны. Сначала Союз советских художников представлял собой лишь конгломерат формально мало связанных между собой республиканских, областных и городских творческих организаций. Только в конце 30-х годов создается его Организационный комитет, ставший централизованным органом управления. Председателем Союза с 1938 года назначается художник-реалист Александр Герасимов — мастер портрета, натюрморта и обнаженного тела.

Формально и Имперская палата изобразительных искусств, и Союз советских художников были организованы как профессиональные или творческие союзы, однако в действительности они имели мало общего с такого рода союзами, существовавшими и существующими в нетоталитарных странах. Так, в принятом в 1934 году уставе Союза советских писателей, ставшем образцом и моделью для всех других творческих союзов в СССР (художников, архитекторов, композиторов, журналистов), прямо говорилось, что Союз объединяет в себе писателей, «стоящих на позициях советской власти, желающих активно участвовать своим творчеством в классовой борьбе пролетариата и в социалистическом строительстве», а его целью и задачей является «активное участие советских писателей своим художественным творчеством в социалистическом строительстве, защита интересов рабочего класса и укрепление Советского Союза путем правдивого изображения истории классовой борьбы пролетариата, классовой борьбы и строительства социализма в нашей стране, путем воспитания широких трудящихся масс в социалистическом духе»³⁷. В уставе Имперской палаты в качестве ее цели выдвигалось — «способствовать развитию немецкой культуры в духе ответственности за народ и государство». В контексте тоталитарной идеологии «дух ответственности за народ» и «воспитание трудящихся в духе...» можно вполне считать за синонимы. Политика и культура сплелись здесь в один неразрывный клубок.

Наиболее зловещей чертой этих тоталитарных союзов стала их общеобязательность: только став членом одного из них, худож-

ник обретал право на профессиональную деятельность. В Уставе Имперской палаты культуры указывалось, что любой человек, работающий в области культуры, «независимо от того, член он этой организации или нет, подпадет под юрисдикцию той или иной специализированной Палаты» (параграф 28), а в параграфе 29 говорилось: «Суды и административные власти должны оказывать юридическую и административную поддержку Имперской палате культуры и отдельным ее Палатам»³⁸. Нацистское законодательство предусматривало прямое запрещение профессиональной деятельности для определенных групп художников (прежде всего, тех же модернистов и евреев), и комиссары от искусства вместе с чинами полиции следили за соблюдением этого запрета, проверяя время от времени состояние кистей и палитр у запрещенных мастеров.

В Советском Союзе не было необходимости идти столь далеко по пути юридических предписаний. В условиях тотальной монополии все необходимые для профессиональной деятельности художника материалы и инструменты оказались в руках государства и могли распределяться только внутри Союза советских художников и только между его членами: краски, холсты, бумага, гипс, бронза, мрамор, не говоря уже о литографских станках, которые, как и все средства массового тиражирования, были поставлены здесь на строгий государственный учет. Приобрести в открытой продаже большую часть этого художественного ассортимента было абсолютно невозможно, а остальное — чрезвычайно трудно.

Кроме того, в обществе, живущем под лозунгом «кто не работает, тот не ест», всякий, кто не является членом творческого союза и не занят на государственной службе, формально подпадает под законы о тунеядстве, по которым может быть судим и выслан в самые отдаленные районы страны.

Министр народного образования и пропаганды лично начал руководство Палаты культуры и ее отдельных специализированных палат. Оно в свою очередь, согласно уставу, принимало членов и могло отвергнуть того или иного кандидата на основании «его ненадежности и несоответствия выполняемой им профессии» (параграф 10). «Следуя „принципам фюрера“, которые теперь охватывали всю область культуры, руководство могло решать, кого следует принять, отвергнуть или исключить... Таким образом, правительство получило в свои руки готовый инструмент для исключения всякого, кто был политически или философски „ненадежен“ или „непригоден“. В каждом случае такое исключение было равносильно отлучению на вечные времена от профессиональной деятельности»³⁹.

Последнее целиком относилось и к практике Союза советских художников.

Хотя формально его руководство избиралось путем открытого голосования, на самом деле объектом голосования были не конкретные люди, а списки, составленные и утвержденные в высших партийно-государственных инстанциях. Сомневаться в правомерности таких списков, особенно в сталинские годы, было столь же невозможно, сколь и подвергать сомнению правильность самой партийной политики, и практически все они всегда принимались единогласно. «Избранное» таким образом руководство решало, кого принять в члены Союза.

кого отвергнуть и кого исключить. При этом, как и в Германии, под «соответствием профессии» кандидата понималась в первую очередь его политическая «надежность».

Вступая в такие союзы, мастера культуры ставили себя на службу государству не в фигуральном, а в самом прямом и непосредственном смысле этого слова. Их единственным средством существования и стимулом работы стали государственные заказы. Обычно они связывались с важными политическими событиями: юбилеями, памяtnыми датами, великими достижениями в области народного хозяйства или победами на фронтах войны. Из созданных на заданные темы работ устраивались тематические выставки, которые затем разъезжали по разным городам этих стран.

Лучшие произведения отбирались из них на главные — ежегодные выставки, представлявшие собой «смотри наивысших художественных достижений страны». В СССР это были Всесоюзные художественные выставки, устраивавшиеся сначала в залах Третьяковской галереи, а потом, вследствие их все увеличивающегося масштаба, в огромном здании бывшего Манежа в Москве; в Германии — Большие выставки немецкого искусства в Мюнхене. Те и другие представляли собой гигантские фильтры для просеивания всей художественной продукции, создаваемой в этих странах, и отбора из нее образцов, наиболее соответствующих духу «принципов фюрера» или соцреализма.

Однако и догма социалистического реализма, и «принципы фюрера» не содержали в себе прямых рецептов того, как надо ее штамповать и какой она должна быть. Здесь идеологи тоталитаризма вели свои суда к цели, не вдаваясь в философское теоретизирование, а следуя компасу своей политической (расовой или классовой) интуиции, практического опыта и голой эмпирии. Теория тут лишь шла за практикой и обосновывалась ею, ибо, по точному определению Оруэлла: «Тоталитарное государство управляет мыслями, но не закрепляет их. Оно устанавливает неопровержимые догмы и меняет их со дня на день»⁴⁰.

Эталоны тоталитарного искусства оттачиваются в ходе работы мегамашины культуры, в которой творческие союзы представляют собой лишь одну из ее тесно взаимосвязанных частей. В СССР и Германии такая мегамашина была отстроена к середине 30-х годов.

17 июля 1937 года в Мюнхене в только что построенном Доме немецкого искусства в присутствии Гитлера, правительства и дипломатического корпуса была с помпой открыта первая «Большая выставка немецкого искусства». Практика таких выставок стала ежегодной и продолжалась до 1943 года. Отбор экспонатов для первых из них производился лично Гитлером, и на каждом каталоге красовался его титул — «Патрон (Schirmherr) Дома немецкого искусства». Принципы своего отбора фюрер однажды откровенно изложил следующим образом: «Я неуклонно придерживаюсь следующего принципа: если какой-нибудь доморощенный художник подсовывает на рассмотрение мюнхенской выставки дрянь, то он либо обманщик, и его следует посадить в тюрьму, либо он сумасшедший, и в таком случае его место в сумасшедшем доме, или он дегенерат, и тогда его надо посадить в концлагерь для перевоспитания и исправления посредством честного труда»⁴¹.

Но оказалось на первых порах, что отобрать для «смотров высших достижений» даже тысячу-полторы произведений — дело отнюдь

не простое. По словам Генриха Хоффмана — личного фотографа Гитлера, назначенного ответственным за организацию мюнхенских выставок с соответствующим титулом «профессора искусств», на первую Большую немецкую выставку было представлено 8 тысяч работ. 12 профессоров просеивало эту массу, и все же Гитлер остался недоволен результатами окончательного отбора. Он даже собирался отменить выставку этого года, и только под влиянием уговоров Хоффмана изменил свое решение⁴². Очевидно, на четвертом году нацизма в арсенале немецкого искусства не оказалось достойных образцов; их надо было создать с помощью отстраняемой мегамашины культуры. С этой целью в нее вводится еще один блок.

Для поощрения высочайших из них в Германии в 1937 году учреждаются Государственные премии, а в СССР в 1940 — Сталинские премии (после смерти Сталина переименованные в Государственные). В присуждении Государственных премий последнее слово оставалось за Гитлером. Списки сталинских лауреатов составлялись государственной комиссией Комптега по делам искусств при Совете народных комиссаров (впоследствии — Министерство культуры СССР), согласовывались с соответствующим отделом ЦК ВКП(б)-КПСС и, конечно, апробировались самим Сталиным. Избранным и утвержденным вручался золотой значок лауреата Сталинской премии первой степени и 100 тысяч рублей или серебряные значки, и соответственно, меньшие суммы денег для второй и третьей степеней. В сложной иерархии тоталитарной элиты эти лауреаты заняли место хранителей священных принципов соцреализма или национал-социалистского искусства. Позже, уже после войны, в СССР к этой иерархии прибавился еще более высокий слой — действительные члены и члены-корреспонденты Академии художеств СССР.

С появлением этих академиков и лауреатов, по сути, отпала необходимость каких-либо теоретических разработок, формулировок, определений природы и стиля социалистического реализма или национал-социалистского искусства: их эстетическими эталонами стало то, что производилось всеми этими носителями высших государственных титулов и наград.

Учитывая такую ситуацию, Геббельс предписанием от 27 ноября 1936 года вообще отменил всякую художественную критику в Германии, а вместе с ней — и какие бы то ни было обсуждения и дискуссии по вопросам нацистского искусства:

«Поскольку этот год не внес улучшений в художественную критику, я запрещаю, раз и навсегда, продолжающуюся и сегодня художественную критику в ее прежней форме. Отныне художественный репортаж займет место художественной критики, которая возомнила себя судьей искусства — абсолютно извращенная концепция „критики“, ведущая свое начало от времен еврейского засилья в области искусства. Критик теперь заменяется художественным редактором. Художественный репортаж не должен касаться ценностей, он должен ограничиваться описанием. Такой репортаж должен дать возможность публике самой выносить суждения, должен стимулировать формирование общественного мнения о художественных достижениях, руководствуясь собственной позицией и чувствами»⁴³.

А «Фолькише Beobachter» (главный печатный орган нацизма) уточняла эти положения Геббельса: «Единственный возможный

стандарт суждения о произведении искусства в национал-социалистском государстве есть национал-социалистская концепция культуры. Только партия и государство имеют право определять стандарты «согласно национал-социалистской концепции культуры» (29.11.1936); «В будущем рецензировать произведения искусства будут только те, кто отдается этому роду деятельности чистосердечно и в соответствии с национал-социалистским мировоззрением» (28.11.1936).

В Советском Союзе проблема художественной критики (как и многие аналогичные проблемы) решалась путем не столько широковещательных заявлений, сколько административных мер. Вскоре после постановления ЦК от 26.4.1932 здесь были ликвидированы все периодические издания по искусству, связанные с теми или иными группировками, и на их месте с 1933 года начал публиковаться единый журнал «Искусство» — орган Союза советских художников. Естественно, что критика в нем была доверена только людям, отдававшимися этому делу чистосердечно и в соответствии с марксистско-ленинско-сталинским мировоззрением.

Люди, занятые в этой профессии, то есть критики, искусствоведы, историки искусства, там и здесь объединялись в творческие союзы: в СССР они входили в «секцию критики» Союза советских художников, в Германии — в 7-й департамент Палаты изобразительных искусств, который назывался «Художественные публикации, продажи и аукционы». Критика, таким образом, стала частью тоталитарной машины, охватившей целиком всю область культуры.

Хотя критика в СССР не была отменена в законодательном порядке, положение советского критика мало чем отличалось от положения его немецкого коллеги. Произведения соцреализма, удостоиваемые высших премий и наград, по существу, оказывались вне сферы ее компетенции: можно было только описывать изображенные в них события и персонажи, находя все новые достоинства в их идейном содержании и художественном языке. Всякие же негативные оценки по их поводу полностью исключались.

Тоталитарная машина, вобравшая в себя художников, лишила их свободы выбора, но открыла перед ними широкое поле деятельности, она направила их творчество по узкому руслу политизированного искусства, но щедро вознаграждала тех, кто верно следовал по указанному пути. Так, придворный скульптор Гитлера Арно Брекер в 1938 году заработал на государственных заказах больше, чем Геббельс за три года, а актер Эмиль Янингс на одном из послевоенных процессов нацистских преступников предъявил суду подписанные с ним с 1933 года контракты и, обратившись к судье, спросил: «Позвольте задать вам вопрос: а вы бы отказались от такой суммы?»⁴⁴ Поэтому Геббельс, выступая в 1937 году на объединенном ежегодном конгрессе Имперской палаты культуры и организации «Сила через радость», имел некоторые основания заявить: «Германский художник стоит на твердой жизненной почве. Искусство, вырванное из узкого, изолированного круга, снова оказалось в гуще народных масс и отсюда оказывает мощное влияние на всю нацию. Естественно, что политическое руководство вмешивается в художественную жизнь... — прямо и ежедневно. Но это происходит таким образом, что служит только на пользу немецкому художнику: через субсидии, заказы на работы и художественный патронаж, что сегодня по щедрости не имеет равных во всем

мире... Германия идет впереди всех стран не только в области искусства, но и в той заботе, которая дождем изливается на художников... Немецкий художник сегодня чувствует себя более свободным и менее ограниченным, чем когда бы то ни было. С радостью он служит народу и государству, которые принимают его и его дело с такой теплотой и пониманием. Национал-социализм полностью завоевал немецких художников. Они принадлежат нам, а мы им»⁴⁵. Отстаивая немецкий приоритет, Геббельс преувеличивал: в Советском Союзе на адептов соцреализма тоже изливался дождь забот партийного руководства, и его лауреаты А.Герасимов, Меркуров, Томский, Вучетич зарабатывали не меньше, чем их немецкие коллеги. «Положение деятеля советского искусства в социалистическом обществе, возможности, которыми располагают творческие союзы в нашей стране, не имеют себе равных в мире. Хорошо известно, например, какой мощной материальной базой они располагают»⁴⁶. В отличие от многих клише советской пропаганды, данное утверждение, идущее непосредственно от идеологического отдела ЦК КПСС, несет в себе зерно истины.

Модель отношений между художником и тоталитарным государством четче всего прослеживается на практике советского искусства, как она сложилась на протяжении последних 50 лет. Отношения эти регулируются работой сложного по своей структуре идеологического и административного аппарата, но в основе их лежит довольно простая идея и цель: главным, а со временем единственным источником творческой деятельности и материального существования художника становятся государственные заказы. Творческий союз выступает здесь как коллективный посредник между обеими сторонами.

Основная повседневная практическая забота Союза советских художников — устройство ежегодных тематических и всесоюзных выставок, которыми и определяется художественная жизнь страны. Для этой цели в каждом его отделении существует выставочный комитет, распределяющий среди членов Союза заказы на тематические картины. Обладателям таковых, помимо аванса, предоставляются все возможности для их успешного выполнения. Многие из них отправляются за счет Союза в творческие командировки — по ленинским местам, на поля великих сражений или великих строек, в северные рыболовные артели или в южные фруктоводческие совхозы, чтобы в непосредственном общении с массами трудящихся обрести творческое вдохновение и набраться зрительных впечатлений; по возвращении многие направляются в дома творчества Союза художников, расположенных в самых фешенебельных курортных районах страны, где в спокойной обстановке, живя на всем готовом, завершают начатые труды. Законченная работа представляется выставочному комитету, который расценивает ее с точки зрения соответствия заказу и выплачивает остаток договорной суммы. После чего вся эта многотысячная продукция, одетая в рамы и водруженная на постаменты, представляется на выставках суждению публики, критики и — главное — Государственной закупочной комиссии Министерства культуры СССР. Последней предоставлено, по сути, монопольное право на закупки произведений искусства для всех музеев страны и для собственных фондов. Обычно все работы, заказанные выставочными комитетами Союза и представленные на главных выставках, автоматически приобретаются Государственной закупочной комиссией, и посредством этой нехитрой операции

деньги из государственного кармана перекачиваются в кассу Союза, а художественные произведения переходят в собственность государства в лице министерства культуры. Часть купленной продукции передается в фонды различных (главным образом провинциальных) музеев, часть идет на формирование многочисленных передвижных выставок, но основная масса этих погонных километров холстов, мегатонн бронзы и мрамора, выполнив пропагандистскую функцию, заканчивает свою эфемерную жизнь в хранилищах министерства культуры СССР — в этом, по сути, гигантском могильнике советского искусства.

Конечно, нацистская машина за 7—8 лет (война замедлила этот процесс) не достигла такой четкости в работе, да и советской потребовалось много времени для совершенствования. Однако весь этот механизм отношений уже с самого начала содержался в организации, которую отстраивал Геббельс. Главными событиями в официальной художественной жизни нацистской Германии, как и в Советском Союзе, были тематические и ежегодные выставки, прежде всего «Большие выставки немецкого искусства» в Мюнхене. Гитлер, лично отбиравший работы, был и главным покупателем произведений, представленных в Доме немецкого искусства. Известно, например, что с мюнхенской выставки 1938 года (второй по счету) им было куплено 144 работы из 1158, здесь экспонировавшихся, то есть более 13% общего количества. Купленные вещи хранились в здании Имперской канцелярии фюрера и предназначались для гигантского культурного центра, который Гитлер мечтал построить на своей родине — в Линце. Только один этот факт позволяет сделать вывод, что «правительство было главным покупателем произведений, выставляемых в Доме немецкого искусства, и устанавливало стандарты на их форму и содержание»⁴⁷. Но Гитлер не был единственным покупателем. Часть продукции, изготовляемой членами Имперской палаты изобразительных искусств, приобреталась геббельсовским министерством народного просвещения и пропаганды, разными отделами «идеологической империи» Розенберга и прочими гражданскими и военными ведомствами. Но главным потребителем искусства в Германии была, очевидно, организация «Сила через радость», входящая в состав учрежденного Робертом Леем в 1933 году Немецкого трудового фронта.

На «Силу через радость» была возложена обязанность организации досуга трудящихся, в первую очередь пролетариата, путем вовлечения людей в официальную культурную деятельность нацизма. По своим пропагандистским и идеологическим целям она во многом дублировала министерство народного просвещения и пропаганды, и споры между Геббельсом и Леем о разграничении сфер компетенции этих организаций продолжались в течение ряда лет⁴⁸. (Так в 20-х годах дублировали друг друга Наркомпрос, Главполитпросвет, ПУР и некоторые другие блоки отстраиваемой и еще не совершенной машины.) Вдохновленные теориями советского авангарда, в частности Пролеткульта⁴⁹, деятели ее несли искусство в массы, а вместе с ним и через него — «великие» идеи национал-социализма, призванные сформировать новый «дух нации». «Сила через радость» занималась устроением разного рода культурных мероприятий: художественных конкурсов под разными девизами (вроде «Искусство и народ составляют одно целое»), лекций, концертов, рабочей самодеятельности и т. д. В области изобразительных искусств ее главной функцией было уст-

ройство передвижных выставок национал-социалистского искусства, которые направлялись в разные города и чаще развешивали свои экспозиции в помещениях заводов и фабрик. Первая такая передвижная выставка открылась в Брауншвейге уже через два месяца после установления нового режима — в апреле 1933 года. В этом «Сила через радость» тоже следовала за практикой советского искусства: в послереволюционной России с аналогичными целями передвижные выставки начали устраиваться АХРР с 1922 года.

Эффект деятельности этой организации был, очевидно, весьма значительным. По словам Г.Леман-Хаупта, «абсолютная истина, что перед войной каждый в нацистской Германии был последовательно вовлекаем в одну из форм официально поддерживаемой художественной активности»⁵⁰. Если это так, то такая тотальная вовлеченность в сферу официальной культуры была идеалом и для советской культурной машины, впрочем, никогда не достигнутым. Здесь не было таких централизованных организаций, как Имперская палата культуры и «Сила через радость». Разные сферы культуры распределялись между различными творческими союзами, комитетами Совета народных комиссаров (позднее республиканскими министерствами культуры), а также республиканскими и местными административными организациями. В частности, передвижными выставками советского искусства занималась организация под названием «Дирекция художественных выставок и панорам», входившая в состав сначала Комитета по делам искусств при СНК, а потом в Министерство культуры СССР (Всесоюзное производственно-художественное объединение им. Е.В.Вучетича). Осуществлялась эта задача с неменьшим размахом по всей территории Советского Союза — от Черного моря до Белого и от Карпат до Дальнего Востока.

При этих внешних различиях обе тоталитарные структуры были построены по четко пирамидальному принципу и сцементированы «духом партии», подобным, по выражению Луначарского, «библейскому Духу Господню». В Германии деятельность организаций Геббельса, Лея и Розенберга контролировалась непосредственно фюрером, в Советском Союзе три основных блока его мегамашины культуры — Союз советских художников, министерство культуры и Академия художеств СССР — увенчивались соответствующим отделом при секретариате ЦК ВКП(б)-КПСС, который действовал в тесном контакте с вождем. В кабинеты фюрера или вождя сходились в конечном итоге все нити управления культурой, здесь принимались кардинальные для нее решения — общеобязательные и не подлежащие последующему обсуждению, здесь формулировались принципы соцреализма и «принципы фюрера» и утверждались меры для их проведения в жизнь.

Меры эти диктовались одной и той же «исторической необходимостью»: чтобы открыть дорогу новому искусству, следовало прополоть всю ниву культуры, очистить ее от «сорняков модернизма», от всего того, что на языке тоталитаризма получало название «маразма» и «разложения», искусства «загнивающего» и «дегенеративного», «культурбольшевизма» или «фашистского охвещения». Поэтому рука об руку с интенсивным процессом культурного строительства и там, и здесь идет и достигает кульминации не менее интенсивный процесс культурного террора.

3.

Террор: тоталитаризм против модернизма

Нет такого закона, что все отвергнутое Гитлером по тем или другим политическим соображениям (например, гомосексуализм) само по себе хорошо... Гитлер преследовал модернизм. Ну и что?..

*М.Лифшиц. Искусство и современный мир.
Москва, 1978*

В марте 1933 года немецкие газеты опубликовали своего рода художественный манифест под заголовком «Что немецкие художники ожидают от правительства». В числе прочего здесь говорилось: «Они ожидают, что отныне в искусстве будет проводиться единая магистральная линия... Священным долгом является выдвижение на передовую линию фронта тех солдат, которые уже проявили свою доблесть в битве за культуру. В области изобразительных искусств это означает: 1. Что вся космополитическая или большевистская по характеру художественная продукция будет изъята из германских музеев и коллекций. Сначала ее следует собрать воедино и показать публике, чтобы проинформировать ее, во сколько обошлись эти работы и кто именно из руководителей культуры и художественных центров ответствен за их покупку. Затем за этими произведениями антиискусства должна быть сохранена лишь одна полезная функция. Они могут послужить топливом для обогрева общественных зданий... 5. Что скульптуры, которые оскорбляют национальные чувства и все еще оскверняют общественные площади и парки, исчезнут как можно скорее, независимо от того, что они созданы такими „гениями“, как Лембрук или Барлах. Они должны освободить место тем художникам, которые сохраняют верность немецкой традиции»⁵¹.

В истории культуры тоталитарных режимов этот документ отнюдь не уникален. Еще в 1922 году с подобными манифестами обращались к советскому правительству деятели АХРР. Правда, обвиняя модернизм в «дискредитации» новой действительности, они тогда еще не требовали его физического уничтожения. Однако один из них — Александр Герасимов, став с середины 30-х годов полновластным диктатором в советском искусстве, высказывался по этому поводу куда более определенно: «Мне всегда казалось, что... плохих картин такое множество, что просто обидно, зачем под них заняты специальные хранилища. К примеру, в запасах Третьяковской галереи штабелями лежат „картины“ футуристов, кубистов и пр. Спрашивается: во сколько

обходится народу хранение этих „шедевров“? Сколько бумаги исписывается по их поводу? Сколько людей охраняет эту дрянь при научно разработанной температуре? Поневоле скажешь: „Страшно за человека“⁵². В устах дорвавшихся до власти хранителей священных национальных, народных, реалистических и прочих традиций это были не пустые слова: культурный террор в обеих странах разворачивался в точном соответствии с пожеланиями, зафиксированными в этих и других подобного рода документах. Ибо Герасимов и Кандинский, Циглер и Пикассо обитали как бы в разных исторических эпохах, в несовместимых эстетических измерениях, и чтобы могли существовать первые, они должны были уничтожить вторых.

Ожидания немецких художников начали оправдываться сразу же после их изъятия. В том же 1933 году в городском музее Карлсруэ открывается выставка под названием «Официальное искусство с 1918 по 1933 год». Работы импрессионистов и экспрессионистов сопровождалась здесь издевательскими надписями и астрономическими ценами их закупок, указанными в инфляционных марках, что звучало как прямое обвинение предыдущего правительства в разбазаривании народных денег. За ней последовала целая серия подобных выставок: «Дух Ноября: искусство на службе дезинформации» в Штутгарте, «Камера художественных ужасов» в Нюрнберге, «Признаки разложения в искусстве» в Хемнице и в Дрездене, «Вечный жид» в Мюнхене и др. 30 октября 1936 года ликвидируется современный отдел берлинской Национальной галереи — первое и самое полное в Германии собрание современного искусства, а 27 ноября того же года Геббельс издает специальный декрет, который гласит: «В соответствии с волей фюрера я уполномочиваю президента Имперской палаты изобразительных искусств профессора Циглера отобрать для выставки немецкого дегенеративного искусства произведения живописи и скульптуры, начиная от 1910 года, которые находятся в коллекциях Германского рейха, его городов и областей»⁵³. В эту отборочную комиссию Циглера входили еще 4 человека: «комиссар по делам искусств» Г.Швейцер, выбравший своим псевдонимом старогерманское имя Mjölnir (что можно перевести как «Молотов»), офицер СС граф К.Баудиссин, нацистский критик из «Фолькишер Беобахтер» Ф.Хофман и иллюстратор В.Вилльрих. Функции ее не ограничивались отбором, но включали в себя и конфискацию произведений из немецких музеев. В течение 1937—38 годов комиссия Циглера разъезжает по Германии. В результате ее деятельности из 33 немецких музеев было изъято 15 997 произведений как немецких, так и иностранных мастеров. Список изъятого включал в себя, помимо картин всех крупнейших немецких модернистов, работы Ван Гога, Гогена, Матисса, Пикассо, Брака, Дерена, Руо, Кандинского, Шагала, Де Кирико, Вламинка, Энсора, Лисицкого, ван Дусбурга и многих других. 4 августа 1937 года Геринг издает указ «об удалении всех предметов, не соответствующих эстетике национал-социализма, из всех собраний, как государственных, так и частных»⁵⁴, а 31 мая 1938 года выходит закон о безвозмездной конфискации всех произведений «дегенеративного» искусства из всех немецких коллекций. Тогда же создается специальная комиссия по использованию конфискованных произведений. Большая часть из них была продана за границу, лучшие вещи присвоил себе Геринг, а остальное (около 5 тысяч картин, акварелей и рисунков) 20 марта

1939 года было сожжено берлинской пожарной командой. В результате этого культурного террора музеи в Германии понесли большие потери, чем в какой-либо другой стране.

«Выставка дегенеративного искусства» открылась в июле 1937 года одновременно с первой «Большой выставкой немецкого искусства». Отобранные Гитлером произведения нацистских художников экспонировались в парадных залах мюнхенского Дома немецкого искусства; в его задних помещениях, используемых обычно для хранения археологических слепков и никак не приспособленных для экспозиции, размещались работы немецких модернистов. Картины, повешенные штабелями с пола до потолка, вкривь и вкось, иногда без рам, скульптуры без постаментов прямо на полу — все это, освещаемое тусклым светом и снабженное поясняющими глумливыми этикетками, должно было продемонстрировать убогость современной художественной культуры рядом со светлым и радостным искусством пробуждающейся для новой жизни Германии. Каталог выставки подразделял работы на девять отдельных групп:

Группа 1 представляла «общий обзор с технической точки зрения варварских методов изображения» и «прогрессивного разрушения форм и цвета». Здесь висели работы Отто Дикса, Эрнста Людвиг Кирхнера, Оскара Шлеммера и др.

Группа 2 обозначалась как «бесстыдное издевательство над религиозными представлениями», и здесь доминировали работы Эмиля Нольде.

Группа 3 охватывала работы с политическим содержанием и обвиняла художников (главным образом экспрессионистов) в «художественной анархии» с целью разжигания «анархии политической».

Группа 4 показывала искусство как пример марксистской пропаганды, направленной против армии: картины, «изображающие немецких солдат как идотов, сексуальных дегенератов и пьяниц». Оно было представлено работами Георга Гроса и Отто Дикса.

Группа 5 представляла искусство, которое показывало «всю действительность в виде огромного публичного дома».

Группы 6 и 7 иллюстрировали «систематический подрыв расового сознания» и подмену его расовым идеалом, заимствованным из искусства негров. Здесь вместе с работами экспрессионистов стояли скульптуры Эрнста Барлаха.

Группа 8 показывала «отбор из бесконечного запаса еврейского мусора».

Наконец, группа 9 обозначалась как «общее безумие» и «высшая степень дегенерации» и включала в себя работы конструктивистов и абстрактных художников.

Едва ли в основе этой композиции лежал строго продуманный план: идеологические ярлыки и иллюстрирующие их работы повторялись в разных разделах, ибо цель этой выставки была одна — смешать с грязью все современное искусство. Гитлер в своей речи на открытии Дома немецкого искусства лишь подвел итог отношению тоталитаризма к модернизму: «Любители в искусстве, современном сегодня и забытом завтра; кубизм, дадаизм, футуризм, импрессионизм, экспрессионизм — все это не представляет ни малейшей ценности для немецкого народа... Ни крупинцы таланта; дилетанты, которых вместе с их каракулями следовало бы отправить обратно в пещеры их

предков»⁵⁵. И дальше фюрер изъяснялся еще более определенно: «И что фабрикуют эти художники? Деформированных калек и кретинов, женщин, которые не вызывают никаких чувств, кроме отвращения, человеческие существа, более похожие на животных, чем на людей, детей, которые, если бы выглядели так, то боже избави нас от них! И эти кошмарнейшие из дилетантов осмеливаются показывать все это современному миру как искусство нашего времени, как выражение того, что создало наше время и что наложило на него свой отпечаток. Пускай никто не говорит, что эти художники изображают то, что видят. Среди картин, представленных на этой выставке, есть много таких, которые действительно заставляют нас поверить, что имеются люди, кто видит вещи не такими, какими они являются, что действительно есть еще такие, кто видит в сегодняшних представителях нашего народа только дегенеративных кретинов, — люди, которые... воспринимают поля голубыми, небо зеленым, а облака серно-желтыми. Я не намерен обсуждать, видят или воспринимают эти личности действительно таким образом. Но во имя немецкого народа я намерен запретить этим жалким неудачникам, явно страдающим дефектами зрения, всякие попытки навязывать соотечественникам результаты своего порочного видения и, конечно, представлять все это как „искусство”»⁵⁶. В пестрой многоголосице этих обвинений, как в речах Гитлера, так и в мюнхенской экспозиции, четко звучали три лейтмотива: 1. Обвинение модернизма с точки зрения эстетики и искажении реальной действительности и, следовательно, в распадае и дегенерации. 2. Политическое обвинение в «культурбольшевизме» и 3. Расово-националистическая тема. Первые два из них после 1932 года набирают силу и в советской критике, только «варварские методы изображения» обретают тут устойчивый ярлык «формализма», а «культурбольшевизм» меняет свое политическое содержание на противоположное. Националистическая тема пышно расцветает в советском искусстве позже — уже после войны.

Мюнхенская Выставка дегенеративного искусства вошла в историю как ярчайший символ варварства и озверения нацизма в его отношении к культуре. Помимо этого ее закономерно рассматривать еще и как кульминацию процесса экспансии тоталитарной идеологии, общей для Германии и СССР: в Советском Союзе аналогичные мероприятия относятся к более раннему времени, хотя на первых порах они проводились без излишней помпы и носили не столько открыто пропагандистский, сколько внутренне-организационный характер.

В конце 1932 года (через несколько месяцев после постановления ЦК о ликвидации художественных группировок) в Ленинграде в Русском музее открылась выставка «Художники РСФСР за 15 лет». На ней была показана объективная картина развития разных тенденций в советском искусстве за этот период и большой раздел был посвящен революционному авангарду, где работы его мастеров с блеском и размахом представлялись после десятилетнего перерыва. Творческая интеллигенция восприняла эту выставку с энтузиазмом и большими надеждами. Казалось, что, ликвидировав художественные группировки и объединив всех художников под одной крышей творческого союза, ЦК партии не на словах, а на деле будет придерживать политику «равного благоприятствования» для художников разных направлений. Но устроители ее преследовали, очевидно, иные цели.

В июне 1933 года та же самая выставка открылась в Москве. Однако состав ее был иным: все «формалистические» направления на ней либо отсутствовали вовсе, либо были сведены к минимуму. Что происходило за кулисами политической борьбы между этими двумя выставками, можно только предполагать. Подводя итоги обоим, журнал «Искусство» строго осуждал первую за либерализм, а о второй писал следующее: «Московская юбилейная выставка это нечто необычное, нечто почти беспрецедентное в практике организации больших выставок. Прошлое здесь подается только для того, чтобы критически переработать его и стать твердой ногой на следующую высшую ступень развития... Установка на бывшие художественные организации была отброшена. Организации эти были, но теперь их нет и незачем воскрешать их на выставке... Московская выставка смотрит на формализм как на тяжелое прошлое, еще преобладающее, но уже как бы не живущее в настоящем и вовсе нежизнеспособное у нас в будущем. Подобного рода выставки... войдут в обиход нашей художественной жизни не только на правах, но и преимущественно перед выставками других типов, поскольку в подобного рода эксперименте оказывается больше устремления вперед к созданию нового советского стиля и к соответствующей перестройке прежних методов художественно-изобразительного творчества»⁵⁷.

Московская выставка «Художники РСФСР за XV лет» стала образцом для всех последующих: история советского искусства подается теперь только и исключительно как становление и развитие социалистического реализма. Но что не менее важно: те авангардистские и левые течения, которые были представлены в ее ленинградском варианте, послужили конкретным материалом для начавшегося разгрома формализма в государственном масштабе. В области изобразительного искусства главным рупором этой борьбы становится журнал «Искусство», заменивший собой с 1933 года все прежние, ликвидированные вместе с группировками, периодические издания по искусству. В передовой статье его первого же (сдвоенного) номера говорилось, что становлению социалистического реализма «должна сопутствовать беспощадная борьба с формализмом»⁵⁸, а его третий номер открывался передовой под названием «Формализм в живописи», в которой под это явление подводилась идеологическая база: «Формализм в любой из областей искусства... является сейчас главной формой буржуазного влияния... борьба против формализма, как вреднейшего течения в нашей живописи, является одновременно борьбой за тех художников-формалистов, которые не безнадежны с точки зрения возможности перестройки»⁵⁹.

Нетрудно догадаться, что цель у организаторов выставки «Художники РСФСР за XV лет» была той же, которой спустя четыре года руководствовался и Гитлер: показать, до какого маразма и разложения докатилась художественная культура XX века.

Новый этап этой борьбы начался после Первого съезда писателей, выдвинувшего соцреализм в качестве основного и обязательного для всех советских мастеров культуры творческого метода. В начале 1936 года газета «Правда» публикует серию статей против формализма в разных областях советского искусства: «Сумбур вместо музыки» (28 января), «Какофония в архитектуре» (20 февраля), «О художниках-пачунах» (1 марта) и др. Формализм (или модернизм)

обретает теперь обличье главного противника социалистического реализма и классового врага, стоящего на пути художественного и социального прогресса. Первый же вышедший после писательского съезда номер журнала «Искусство» в передовой статье под названием «Больше бдительности» конкретизировал эту идею: «Всякая недоговоренность, туманность, истерика и формалистические выкрутасы, не оправданные содержанием и не нужные для его выражения, или являются средствами маскировки классового врага, или, допуская разное толкование, разное чтение, могут и помимо желаний автора служить классовому врагу... Мы должны усилить борьбу за подлинно реалистическое искусство... Мы должны до конца разоблачить остатки классовых врагов в искусстве. И мы это выполним»⁶⁰.

Логика тоталитарного мышления выявляет себя с удивительной последовательностью при «правых» или «левых» режимах вплоть до терминологии и словесных определений. В Советском Союзе под формализмом — искусством «маразма и разложения» — понимался абсолютно тот же круг художественных явлений, что под «дегенеративным искусством» в Германии — «кубизм, дадаизм, футуризм, импрессионизм, экспрессионизм», и к нему предъявлялся тот же ассортимент обвинений в «разрушении цвета и формы», в «варварских методах изображения» и т. п. «Намеренная деформация предметов, нарочитая неточность рисунка, резкие колористические сочетания, часто совсем далекие от натуры, и сама изощренная манера письма с помощью каких-то болезненно-нервных червякообразных мазков делали его искусство малодоступным широким массам зрителей»⁶¹. Это уже в 1962 году писал о Ван Гогге А.К.Лебедев — многолетний директор Института истории и теории искусств Академии художеств СССР. У русских художников подобного рода деформации имели целью показать советских людей в виде уродов и кретинов, исказить светлый образ социалистической действительности и тем самым внушить массам враждебное отношение к советскому строю. Так, передовая третьего номера журнала «Искусство» за 1936 год задавала риторический вопрос совершенно в духе мюнхенской речи Гитлера: «Представим себе теоретически, что было бы, если бы будущий историк захотел составить представление о нашем времени по работам Штеренберга, Фаворского, Тышлера, Фонвизина, Фрих-Хара, Сандомирской и т. д.?» И сама же отвечала на этот вопрос: «Ведь историк прежде всего написал бы, что это были люди, одержимые какими-то кошмарами. Правда, он отметил бы, что напряжение этих кошмаров было неодинаково. У некоторых они как бы мерцали медузой и превращали весь мир в какую-то игру красок, на некоторых кошмар сваливался тяжелыми, давящими формами»⁶². Главный удар всей этой кампании сосредоточивался на крупнейших художниках-фигуративистах (помимо вышеперечисленных, на Филонове, Древине, Кончаловском и др.), которые еще недавно блистали на внутренних и зарубежных выставках как представители нового реализма. Что же касается футуристов, конструктивистов, абстракционистов, то они и тут рассматривались как «высшая форма дегенерации», однако к этому времени с ними было уже покончено.

Культурный террор в Советском Союзе набирал силу вместе со сталинским политическим террором и достиг своей кульминации вместе с ним. Его пик приходится на 1937 год — год самых массовых арестов и самых страшных политических процессов в СССР и год вы-

ставки «дегенеративного искусства» в Германии. Произведения современных мастеров не успели еще перебраться из Дома немецкого искусства во владение гитлеровской комиссии по их использованию, когда советский журнал «Искусство» разразился передовой, посвященной, по сути, тем же самым художникам: «Эти „Петрушки“, погрязшие в разных формах защиты доктрины „искусства для искусства“, не столь невинны. Эти „забавники“ на Западе в фашистских странах — Германии и Италии — очень быстро нашли путь к фашистским „культурным“ сердцам. Их якобы безыдейность очень хорошо и „идейно“ служит фашизму. У нас же эти „левые“ Петрушки, некогда претендовавшие на монополию художественного руководства, и сейчас еще путаются под ногами»⁶³. Таким образом, на все современное искусство, отличающееся от стандартов соцреализма, был наклеен самый страшный из всех возможных тогда политических ярлыков: то, что в Германии уже давно выступало в качестве «культурбольшевизма», теперь в большевистской России получило наименование фашистского искусства.

Такого рода политические маскарады были не только данью времени. Утверждение связи модернизма с фашизмом, большевизмом, империализмом, еврейством, сионизмом, реваншизмом и т. д. и т. п. является устойчивой доминантой в тоталитарной идеологии. Благоприятной почвой и необходимой атмосферой для ее произрастания служит всегда ощущение своей классовой или расовой избранности, исключительности и, следовательно, своего одиночества на острове прогресса среди враждебного мира. У этого мира нет иной цели, чем встать на пути прогресса, помешать освобождению человечества и задавить ростки нового. Для этого он прибегает к самым тонким и хитрым методам, способам и формам борьбы, и одной из самых коварных в этом ассортименте является художественная культура. Научившись манипулировать созданным им искусством, приписав ему функцию магического оружия в политической борьбе, тоталитаризм распространил эту функцию и на искусство в целом. Гитлер, очевидно, искренне верил в существование некоего глобального еврейско-империалистического заговора, имеющего целью подорвать национальные основы германской жизни. Просматривая списки конфискованного еврейского имущества, Гитлер часто находил в них работы близких его сердцу немецких мастеров XIX века. Их бывшими владельцами были главным образом средней руки дельцы, врачи, адвокаты, чьи буржуазные вкусы мало отличались от вкусов самого Гитлера, однако из этого факта фюрер выводил параноическую теорию: поддерживая всеми способами модернизм, вздувая на него цены, евреи тем самым, с одной стороны, сбивали цены на старых мастеров и приобретали их для себя и, с другой, вливали яды дегенерации в здоровое тело немецкой культуры⁶⁴. Но за этими «еврейскими махинациями» Гитлеру мерещился куда более широкий заговор, планируемый всеми врагами Германии, и в своих публичных выступлениях он давал ему не столько расовую, сколько политическую оценку: «Изю всей продукции так называемого модернизма мы нашли бы не более пяти процентов в собственности немецких коллекций, если бы политически и философски ориентированная пропаганда, не связанная с искусством *per se*, не управляла бы общественным мнением и, конечно, не навязывала бы эти работы публике путем политических махинаций»⁶⁵.

Параллельно с гитлеровскими выступлениями идея то-

тального заговора против советской культуры обретает кошмарную реальность и на страницах российской прессы. Начиная с 1934 года все истеричнее становится тон передовиц журнала «Искусство», все гуще тексты публикуемых там статей насыщаются такими выражениями, как «антиленинская политика бывшего Наркомпроса», «вредительская деятельность левых группировок», «чуждые нам идеи и настроения, насаждаемые художниками-формалистами», «террористически-контрреволюционная по содержанию и форме картина Михайлова... связь которой с троцкистско-зиновьевскими убийцами выступает со всей очевидностью», «проповедь вражеской идеологии» и т. д. Все это относилось к началу «культурного заговора» к самым истокам революции и разоблачало его участников в каждый данный момент.

Борясь со злом, тоталитаризм всегда борется с его воплощением, принимающим в каждый исторический период облик его главного врага, как внутреннего, так и внешнего. В Советском Союзе до сталинско-гитлеровского пакта таковым был национал-социализм, упорно именуемый здесь фашизмом. С лета 1939 года такие слова, как «нацизм», «фашизм», «гитлеризм», утратили здесь свой оскорбительный смысл и в силу этого перестали применяться к модернизму, точно так же как в это же время из лексикона нацистских эстетиков исчезает понятие «культурбольшевизма». И там, и здесь истоки и характер модернизма начали выводиться из идеологии западных демократий и мирового империализма. Однако во время и особенно после войны аналогии модернизма с фашизмом возникают снова и до недавнего окрашивали в злое оттенки советскую критику современного искусства⁶⁶. «Модернистский распад искусства выступает как аналог распада социальной жизни, олицетворенного фашизма... Что же касается преследований художников (при нацистском режиме.— И.Г.), то они вызывались в гораздо большей мере их общественно-политическими позициями или национальной принадлежностью, нежели эстетическими взглядами»⁶⁷. Автору этих строк (им является глава сектора эстетики Института истории и теории искусств Академии художеств СССР В.Ванслов) удобнее следовать за аргументами нацистской пропаганды, чем за истиной. Ведь именно под этим соусом и преподносился культурный террор официальной нацистской прессой. Так, в 1933 году «Deutsche Kulturwache» писала, что все современное искусство берлинского Кронпринцпалас (вскоре ликвидированного) создано исключительно евреями, хотя в действительности, как считает немецкий историк Франц Рое, вклад евреев составлял здесь не более 2%⁶⁸. В лексиконе нацистских культуртрегеров эпитет «еврейское» был таким же жупелом, как «большевистское» или «буржуазное», и не содержал в себе никакого иного значения, кроме оскорбительного. Этот эпитет наклеивался на многих неугодных режиму художников независимо от их расового происхождения. Лионель Фейнингер — один из участников выставки «дегенеративного искусства» — жаловался в частном письме от 3.8.1935: «И как фон... необходимость доказывать мое „арийское происхождение“. Этого потребовала от меня своим обычным официальным языком Палата культуры. Так вот, мы, Фейнингеры — с незапамятных времен „чистые арийцы“ и верующие католики из Швабии, и предложи мне хоть миллион, я не смог бы указать в прошлом нашего рода ни одного „неарийца“... Они обзывали евреями также Барлаха, Пехштейна (по доносу Нольде!!!) и др.»⁶⁹. Но и самого Нольде ни его

арийское происхождение, ни антисемитизм, ни доносы, ни членский билет национал-социалистской партии с одним из первых порядковых номеров, который он носил в кармане, не спасли от печальной участи представлять «дегенеративное» искусство на той же выставке рядом с Фейнингером, Барлахом и Пехштейном. Операции, вроде проделанной В.Вансловым, можно производить только под общим идеологическим наркозом, в коем пребывала большая часть населения при тоталитаризме: в Советском Союзе еще недавно всякая объективная информация о том, что реально происходило в культуре Третьего рейха, находилась под строгим запретом в силу недвусмысленных ассоциаций, которые она могла бы вызвать у советского человека с его собственной культурной жизнью⁷⁰.

В отождествлении модернизма с фашизмом или большевизмом просвечивает один из самых страшных обликов тоталитаризма: эстетика отождествляется здесь с политической идеологией, чуждая или неправильная идеология становится государственным преступлением и подпадает под действие уголовного кодекса. Если же речь идет о большевизме или фашизме, то никакие меры пресечения не кажутся слишком жестокими. Беря начало в глобальных, единственно верных «научных» теориях и набирая силу из сиюминутных политических лозунгов, такая идеология всегда приводит к культурному террору. Террор этот может принимать разные формы при разных тоталитарных системах, не меняя при этом своей зловещей сущности.

В сталинской России 30-х годов не было необходимости изымать произведения модернистов из музеев и частных собраний, выставлять их на поругание публики и публично сжигать на кострах. Частные художественные собрания здесь были национализированы сразу же после революции, а со стен государственных музеев произведения модернистов исчезали без помощи государственного законодательства. Работы современных западных мастеров не были заброшены по разным музеям страны. Их великолепная коллекция — единственная в России, собранная еще до революции Шукиным и Морозовым, была после национализации преобразована в два самостоятельных музея, а потом сосредоточена в одном месте — в московском Государственном музее нового западного искусства. Она охватывала период от импрессионизма до 1914 года и после этого момента практически не пополнялась. Это и помогло Государственному музею нового западного искусства просуществовать до 1948 года, после чего он был ликвидирован, а его экспонаты включены в список на продажу за границу (к счастью, этот план успел реализоваться лишь частично)⁷¹. Что же касается работ отечественных модернистов, то к описываемому периоду они уже давно, по выражению А.Герасимова, «штабелями лежали в запасах Третьяковской галереи» и других советских музеев. Здесь действовал фактор времени: процесс, который в Германии был спрессован в пределы 3—4 лет, в СССР имел длительную предысторию и растянулся на два десятилетия.

Хуже пришлось монументальной скульптуре, которая «оскверняла общественные площади и парки». В Германии веймарского периода было не до скульптуры, и современных общественных монументов здесь было возведено не так уж много. О судьбе созданных, в том числе и работ Барлаха и Лембрука, нетрудно догадаться. В письмах Э.Барлаха 30-х годов постоянно звучит тема глухого от-

чаяния мастера, созерцающего гибель своих творений: «Без лишнего шума в день рождения Гитлера в Киле сломали моего „Борца за победу духа“. Он принадлежит к тем работам, форма которых определялась условиями занимаемого ими места... так же как и Магдебургский памятник (24.5.1937)... Между тем в Гамбурге принято решение убрать мою работу из мемориального ансамбля. Если это произойдет, все мои наиболее значительные работы будут изъяты и уничтожены, как будто они и не существовали в наше время. В Магдебурге, Киле, Любеке, Гюстове и Гамбурге (9.2.38)»⁷².

В России сразу после революции монументальная скульптура насаждалась декретным порядком. Установка памятников «людям великим в области революционной и общественной деятельности» была главной частью общего ленинского плана монументальной пропаганды. Только в одной Москве специальным постановлением СНК от июля 1918 года предусматривалось воздвижение 50 таких памятников. В Ленинграде только за октябрь и ноябрь 1918 года было торжественно открыто семь памятников: Радищеву, Лассалю, Добролюбову, Марксу, Чернышевскому, Гейне и Шевченко. Количество таких проектов, реализованных в первое послереволюционное десятилетие по всей стране, исчислялось десятками, если не сотнями монументов. Среди них были и такие, как Памятник Третьему Интернационалу Татлина, осуществленный в грандиозном макете, или статуя Свободы Н.Андреева, установленная на Советской площади в Москве. Однако план монументальной пропаганды требовал не только воздвижения монументов великим людям. В первой части названия ленинского декрета говорилось: «О снятии памятников царям и их слугам...». По сути, именно этот декрет развязал те разрушительные силы революции, которыми в 30-х годах будет сметено многое из созданного в 20-х годах. После сталинских культурных чисток 30—40-х годов число сохранившихся можно было пересчитать по пальцам одной руки. (В конце 50-х годов та же разрушительная волна сотрет с лица земли и главные монументы сталинской эпохи.)

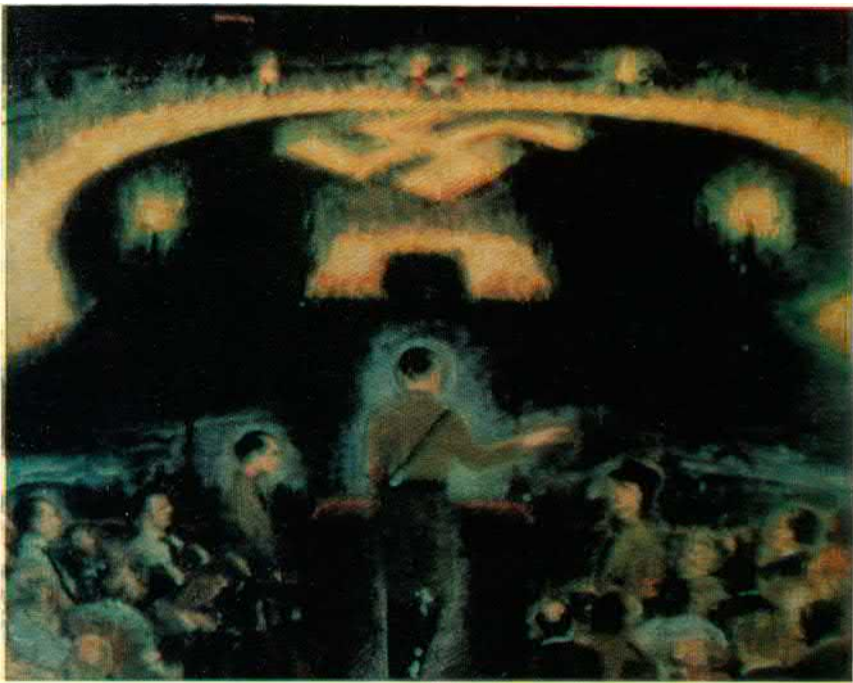
Паровой каток культурного террора прошелся не только по произведениям современного искусства, но и по их создателям. Его ход в Германии подробно описан, проанализирован и документирован: опубликованы списки конфискованных, проданных, уничтоженных работ, циркуляры имперских министерств и ведомств, биографии художников. Судьба их хорошо известна. Большинство наиболее крупных мастеров эмигрировали на Запад. Застрелился Людвиг Кирхнер, написавший незадолго до смерти: «События в Германии меня глубоко потрясают, но все же я горд, что иконоборцы-коричневорубашечники нападают и на меня и уничтожают мои картины. Я бы оскорбился, если бы они отнеслись ко мне терпимо»⁷³. Но горечь унижений и гибель работ, очевидно, оказались сильнее. Ганс Грундиг, Отто Дикс, Отто Фрейндлих были брошены за колючую проволоку. Часть тех, кто пытался найти убежище в Советском Союзе, закончили свою жизнь в сталинских концлагерях: из известных нам наиболее купных фигур это были основатель и вдохновитель движения «Штурм» Гервард Вальден и художник-коммунист Генрих Фогелер.

Мартиролог жертв сталинского террора пока еще никем не составлен. Факты, начавшие в конце 50-х годов просачиваться в печать, подпали под строгий цензурный запрет уже к середине 60-х. Но

очевидно, что по своей свирепости этот террор не уступал гитлеровскому, если не превосходил его. Призывы покончить с «классовым врагом на изофронте» не были только риторическими фигурами газетных передовиц. В 1938 году в отчетном докладе на сессии подведомственного ему Союза советских художников А.Герасимов подвел итоги периода самых кровавых репрессий: «Враги народа, троцкистско-бухаринское охвостье, агенты фашизма, орудовавшие на изофронте, пытавшиеся всячески затормозить и помешать развитию советского искусства, разоблачены и обезврежены нашей советской разведкой, руководимой сталинским наркомом тов. Ежовым. Это оздоровило творческую атмосферу и открыло пути к новому подъему энтузиазма среди всей массы художников»⁷⁴. Кого именно «обезвредила» тогда ежовская разведка, официальные источники не сообщают. Во всяком случае, за решеткой оказались ученики и соратники Малевича — Густав Клуцис, В.Стерлигов, В.Ермолаева (Малевич успел умереть перед самым началом террора), Александр Древин, Константин Истомина; погибли в лагерях два самых блестящих теоретика авангарда — Николай Пунин и Сергей Третьяков; кровавая мясорубка перемолола и П.Киселиса, которого Ленин в 1921 году пытался продвинуть в руководство ИЗО Наркомпроса... Те же из авангардистов, кто пережил годы травли, арестов, гонений, сами потеряли веру в ценность своих собственных открытий и не представляли себе, что кто-то может еще интересоваться их работой. Легендарный Татлин в последние годы жизни замкнулся в себе, отошел от друзей и в разговорах все время возвращался к своей старой вражде с уже покойным Малевичем⁷⁵. Ничто не интересовало его, и никто не интересовался им в СССР. Аналогичным было положение и внутреннее состояние и других сохранившихся русских родоначальников нового искусства.

Известный собиратель русского авангарда Г.Д.Костяки в своих воспоминаниях описывает, как в 40-х годах он рыскал по подвалам и чердакам московских домов, где вместе со старой рухлядью, как ненужный хлам, были свалены произведения авангардистов. Хранить эти работы казалось их владельцам не только бессмысленным, но и небезопасным. Родственники и друзья арестованных художников часто сразу же уничтожали не только архивы, но и произведения (так погибла большая часть художественного наследия А.Древина). Не столь опасный материал шел на более утилитарные цели: с холстов соскребалась краска, чтобы употребить их для новых работ, досками забивались окна, деревянными конструкциями топились печи, из железок и бумажек дети мастерили игрушки⁷⁶.

Кто знает, сколько произведений искусства и их создателей погибло в годы сталинщины безо всяких законодательных постановлений, утвержденных списков и публичных перформансов? И на каких весах Иова взвешивается груз преступлений тоталитаризма разных окрасок? Вдова замученного в лагерях великого поэта Осипа Мандельштама Н.Я.Мандельштам, сама прошедшая через многие круги советского ада, подытожила свой богатый опыт в следующих словах: «Надо прожить нашу жизнь, чтобы узнать одну истину: пока трупы валяются на улицах и на больших дорогах, еще можно жить. Самое страшное наступает, когда уже не видишь трупов»⁷⁷. Очень возможно, что жители Германии, пережившие нацизм, не согласились бы с этим русским афоризмом.



1. Тавто
Гитлер и Бог

2. А.Герасимов
В.И. Ленин на трибуне
1930





3. С.Меркуров
Монумент П.В.Слава на
Всесоюзной
сельскохозяйственной
выставке в Москве
1939

4. Неизвестный
итальянский скульптор
Б.Муссолини





5. Ланцигер
Гитлер-знаменосец
Фрагмент

6. Ф.Решетников
Генералиссимус
Н.В.Сталин
1948

7. Г.Кивирр
Адольф Гитлер





8. Ф.Шурин
Утро нашей Родины
1946—1948

9. Э.Эрлер
Гитлер





10. Китайский художник
Портрет Мао Цзэдуна

11. П. Пензов
Портрет Л.И Брежнев
1976

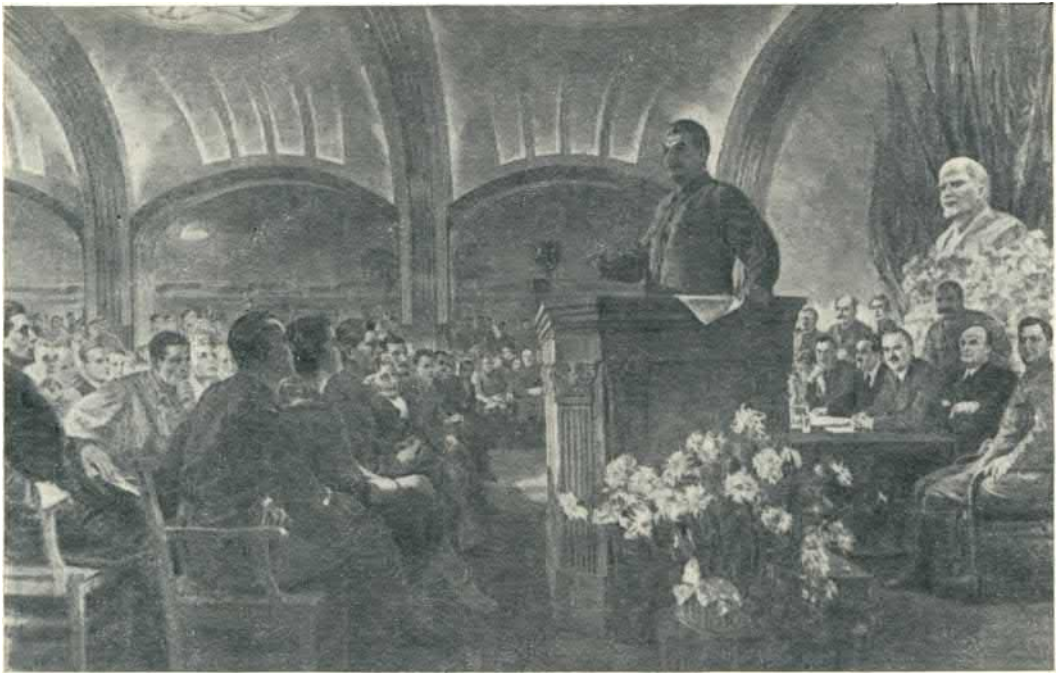




12. А.Герасимов
И.В.Сталин
и К.Е.Ворошилов
в Кремле. 1938

13. К.Хоммель
Фюрер





14. П.Тондзе
Выступление
И.В.Сталина
на торжественном
собрании, посвященном
XXIV годовщине
Великой Октябрьской
социалистической
революции. 1947

15. Муссолини
Итальянский плакат





16. М.Авилов
Приезд Н.С.Хрущёва
в Первую Конную
армию. 1933

17. Ли Ци
Председатель Мао
на стройке Шенаньду

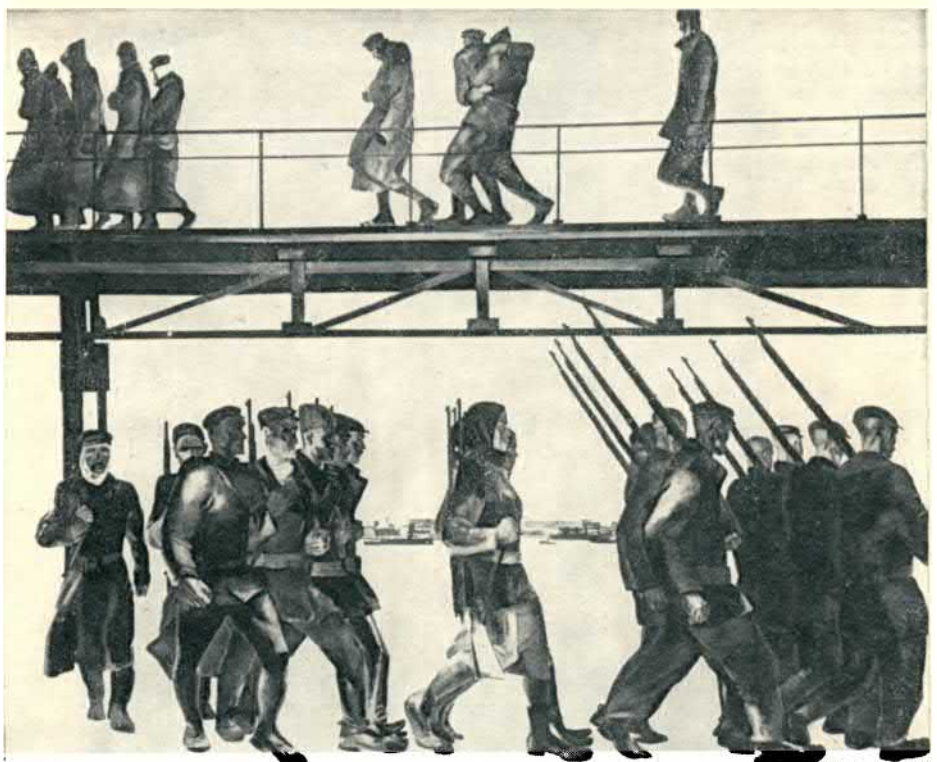




18. Дуле и город
Степная роспись
в Каза ди фашно
Поменья

19. немецкий плакат
«Да! Фюрер, мы идем
за тобой!», 1933







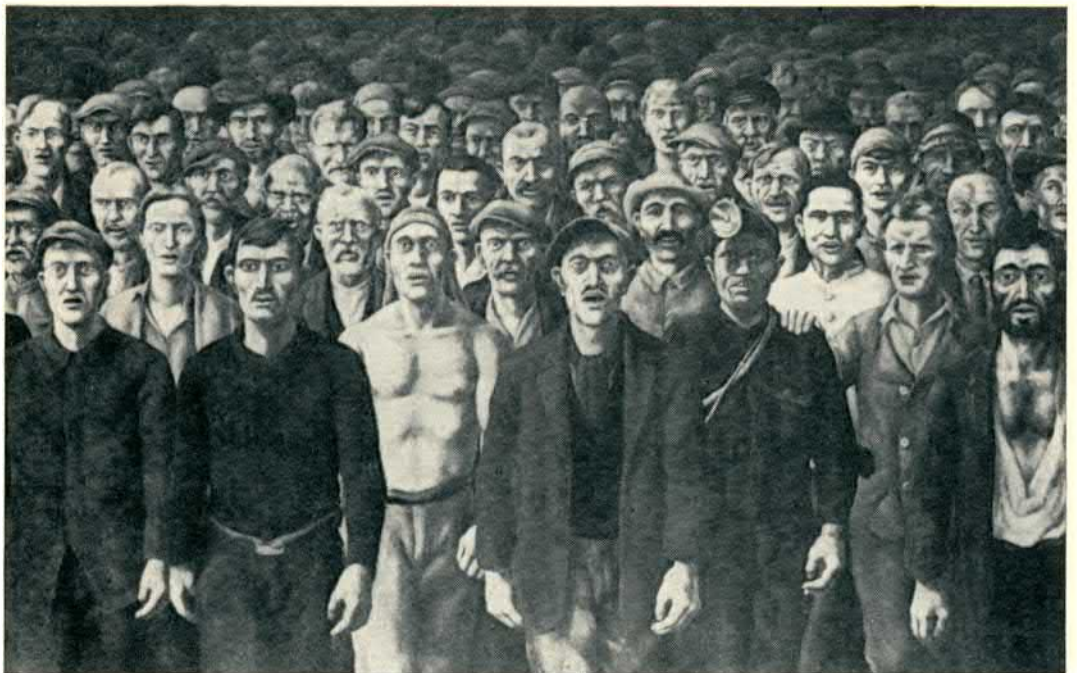
20. П.Герман
Празднование 9 ноября

21. А.Дейнека
Оборона Петрограда
1928

22. П.Соколов-Скаля
Штурм Зимнего дворца

23. А.Камиф
30 января 1933 года







24. Э.Шмидт
Гитлеровский путь

25. О.Грибель
Интернационал

26. Л.Лисицкий
СССР на стройке
Фотомонтаж

27. Павь Юнь
Ликование народа. 1949





28. В.Ефанов
Незабываемая встреча
1936—1937

29. П.Герман
Это ваша победа

30. Е.Зайцев
Дорогой гость. 1961

31. Г.Поше
Фюрер
во франкфуртской
корпорации врачей. 1941







32. Г.Шировский
Выступление
А.А.Жданова
на совещании деятелей
музыки. 1950

33. К.Хоммель
Рейхсмаршал Геринг
в штабе военно-
воздушных сил

34. Ван Шиго
Встреча отрядов
Мао Цзэдуна и Чжу Дэ
в горах Циньганшань
в 1928 году. 1950

35. Д.Налбадиан
Малая земля
1975







36. А. Герасимов
В. М. Молотов
1948

37. П. Бродский
К. Е. Ворошилов
за рабочим столом

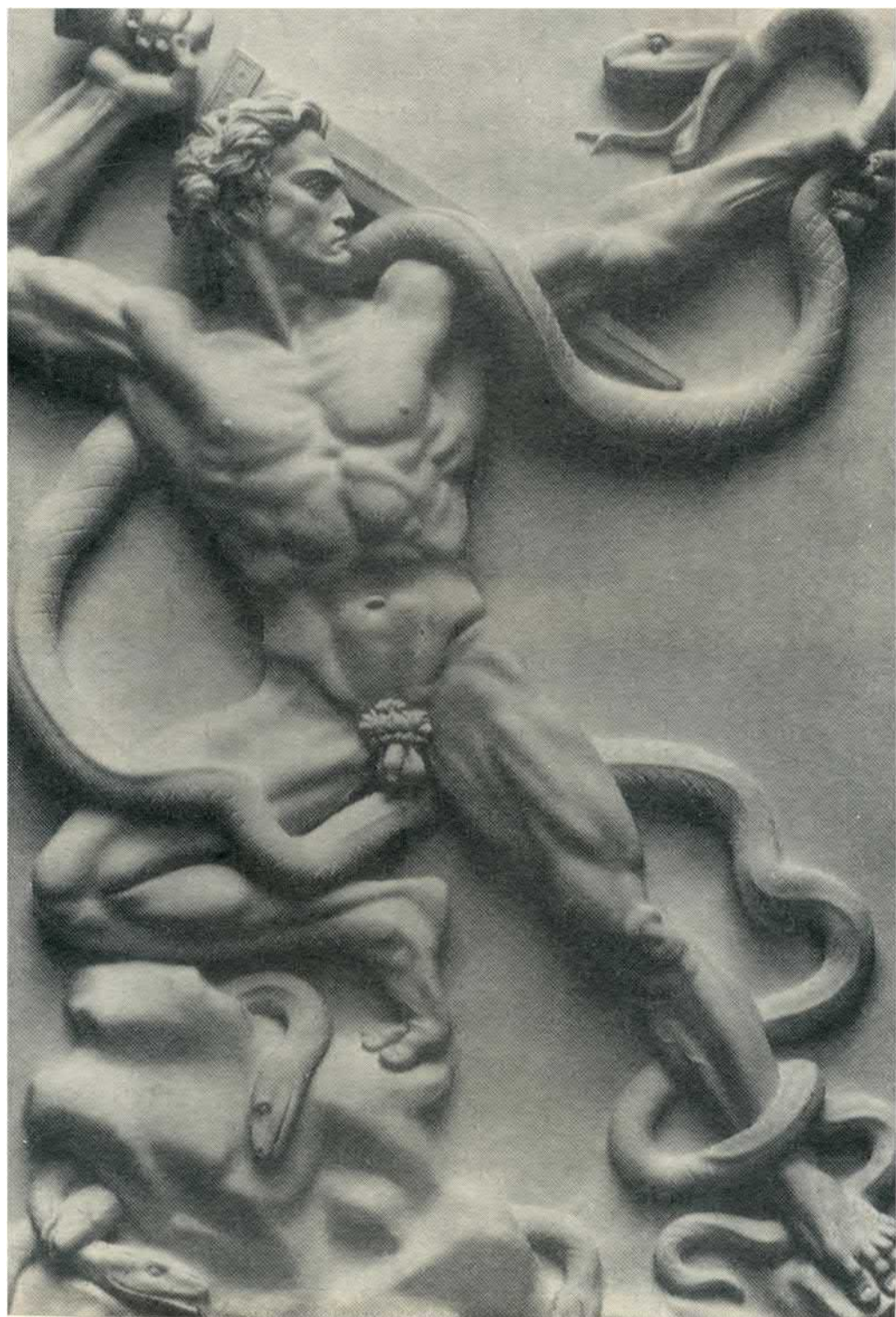
38. П. Витце
Гендрих. 1941

39. В. Айбек
Рудольф Гесс

40. Муссолини
Итальянский плакат







41. А. Брейкер
Метель.

42. П. Корни
Александр Цевский
1942
Средняя часть
триптиха





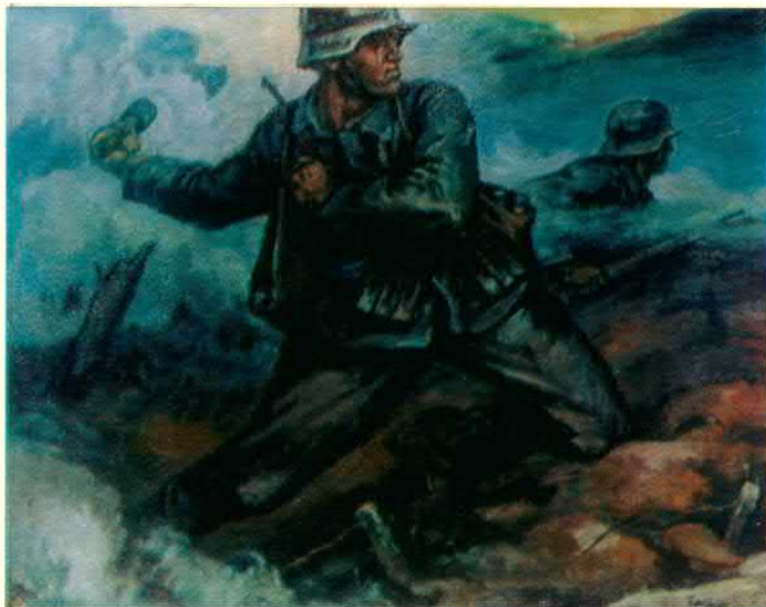
43. А.Дейнека
Оборона Севастополя
1942

44. Ф.Фрейтаг
Гранатометчик в бою

45. К.Юон
Парад на Красной
площади в Москве
7 ноября 1941 года
1942

46. Д.Моор
Плакат. 1920

47. Немецкий плакат
«Фолькештурм.
За свободу и жизнь»









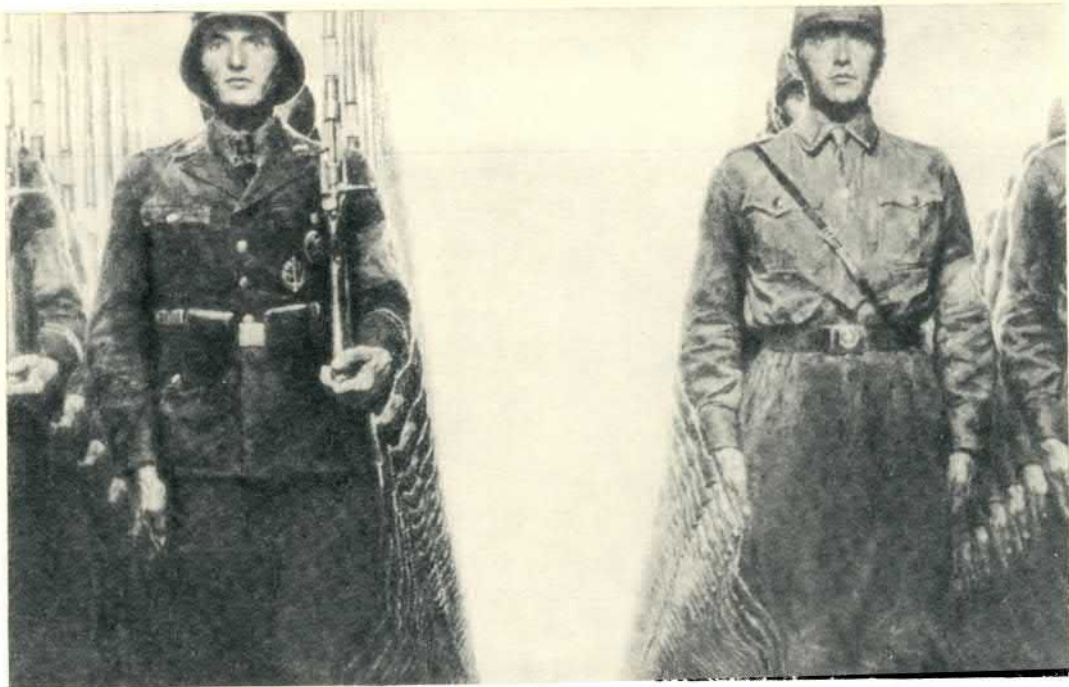
48. К.Хоммель
Гитлер на поле
битвы

49. Ф.Модоров
Партизаны на приеме
у товарища И.В.Сталина
1945

50. М.Хмелько
Н.С.Хрушев
и И.Ф.Васильев
под Киевом, 1946

51. К.Финогенов
И.В.Сталин,
К.Е.Ворошилов
и К.К.Рокоссовский
на оборонительных
рубежах под Москвой
1943





52. Ф.Слегер
Политический фронт

53. И.Падуга
Солдат в своей семье

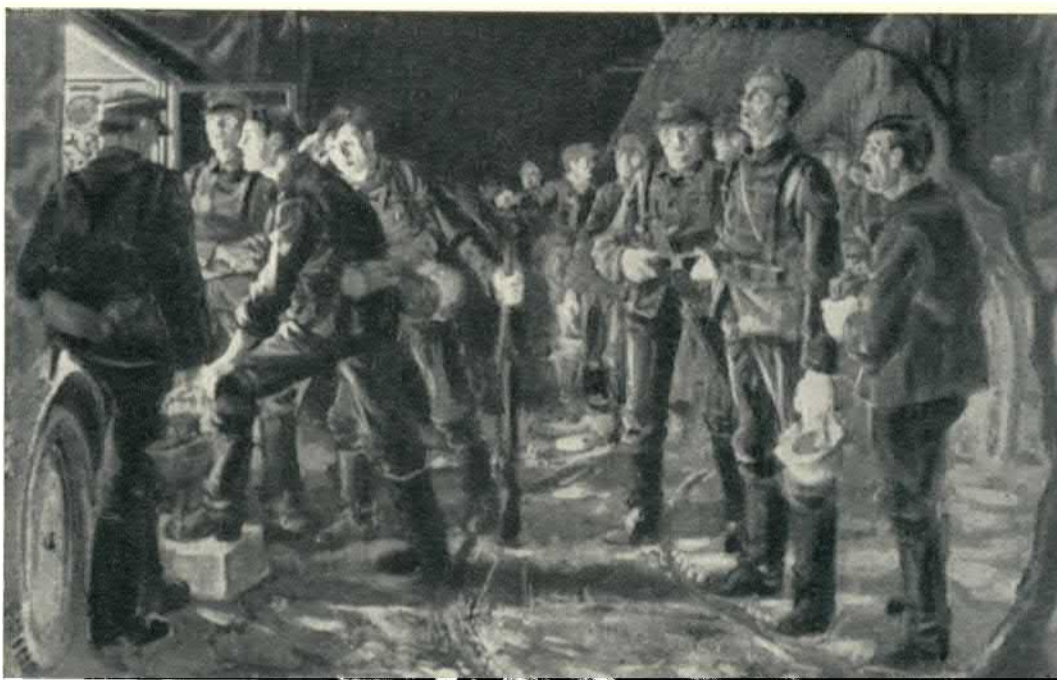




54. Ю. Перишин:
Отдых после боя. 1951

55. С. Григорьев:
В родной семье. 1948





56. П.Нордман
Солдаты слушают радио

57. О.Хойер
Раненый из СА





58. Ван Шянде
Восемь девушек
на переправе

59. Ф. Певежин
Русский солдат 1947





60. Г. Шмитц-Виденбрюк
Рабочие, крестьяне
и солдаты 1941
Гриших

61. В. Чех
Высокая фашистская
мораль...

62. М. Хмелько
Триумф победившего
народа. 1949

63. М. Хмелько
«За великий русский
народ!» 1947









64. И.Шадр
Борьба с землей. 1923

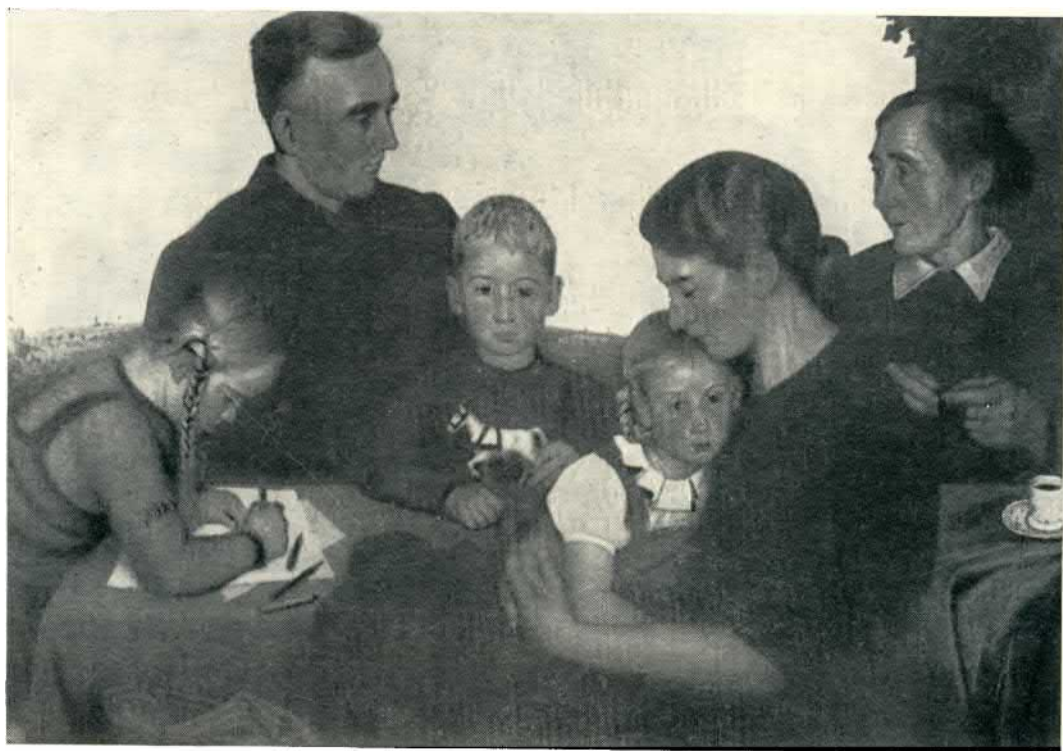
65. Хуа Тянью
Груд рабочих и крестьян
1950

66. А.Хоффман
Прокатный стан. 1942

67. Л.Лисницкий
СССР строит социализм
Фогомонтаж

68. Л.Шмюллер
Крестьянские девушки,
возвращающиеся с полей







69. Т. Мблонская
Хлеб. 1949

70. А. Виссель
Крестьянская семья
из Каленберга. 1939

71. Е. Кацман
Каленские кружевницы
1928

72. Неизвестный
итальянский художник
Юные фашисты
Картина удостоена
премии Крестона





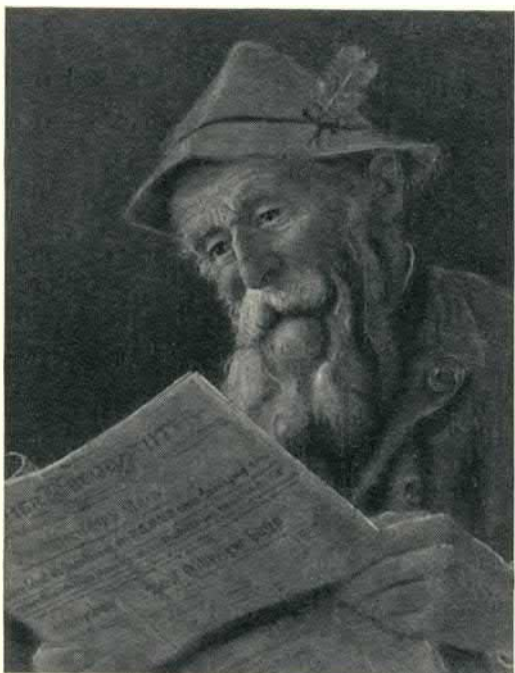


73. И.И.Савва
Говорит фюрер
1939

74. И.Тондзе
Слушают радио. 1931

75. И.Зальгер
Сельская помолвка





76. Э.Л.Кирхнер
Старик, читающий газету

77. И.Гартаковский
Портрет П.В.Алексеева,
газовщика завода
им. Ф.Э.Дзержинского
1949





78. Г.Ряжкин
Делегатка
1927

79. Э.Сидд
Девушка
из племени эа

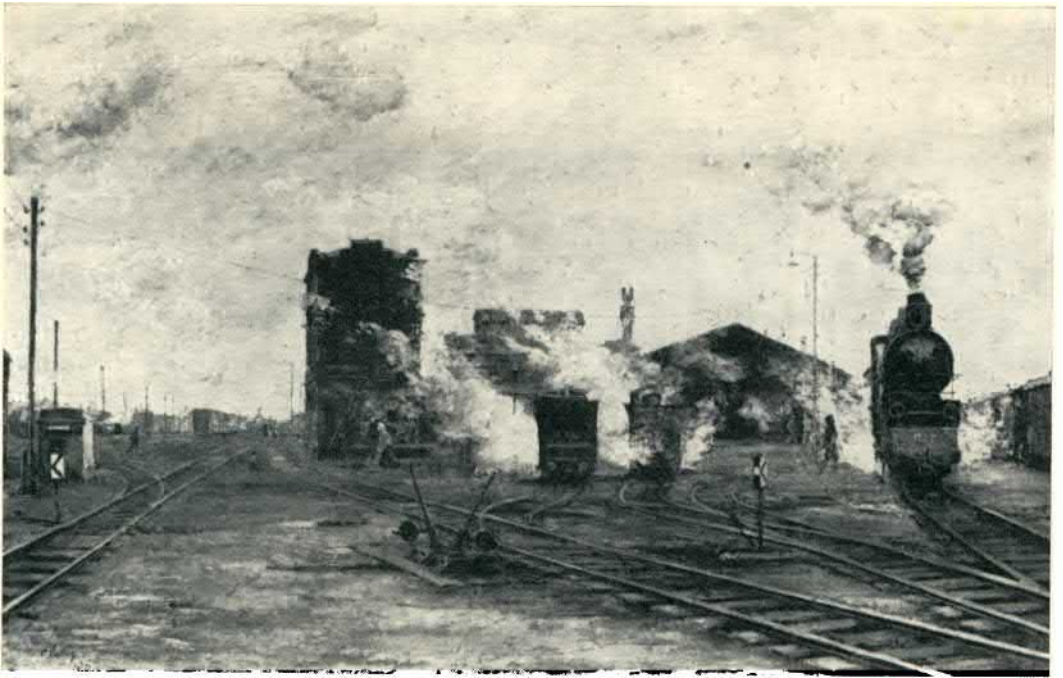




80. Китайский художник
Бой за сталь

81. А.Кампф
Прокатный цех





82. Б. Яковлев
Транспорт налаживается
1923

83. Ю. Пименов
Даешь тяжелую
индустрию
1927







84. В. Мешков
Для сталешких строок
1950

85. Э. Меркер
Мрамор
для Рейхсканцелярии

86. Дин Сивэль
Самоотверженный труд
в освобожденных районах
1950

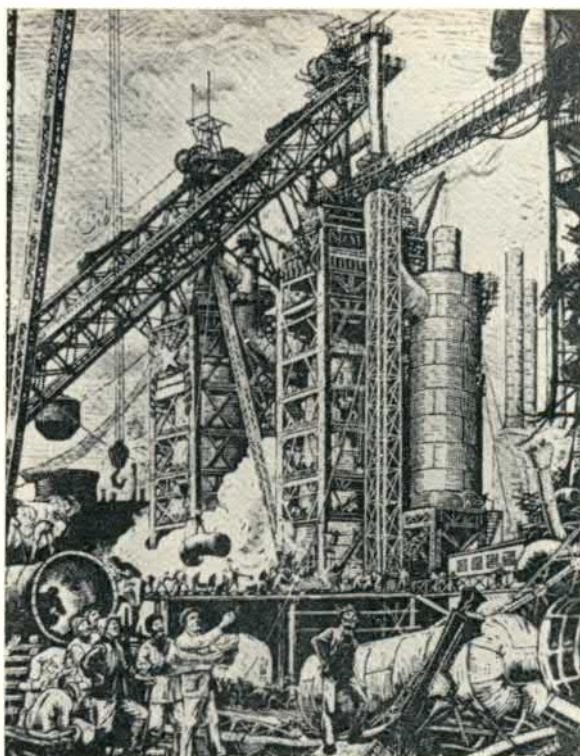
87. Р. Соп-Скува
Раствор и камень

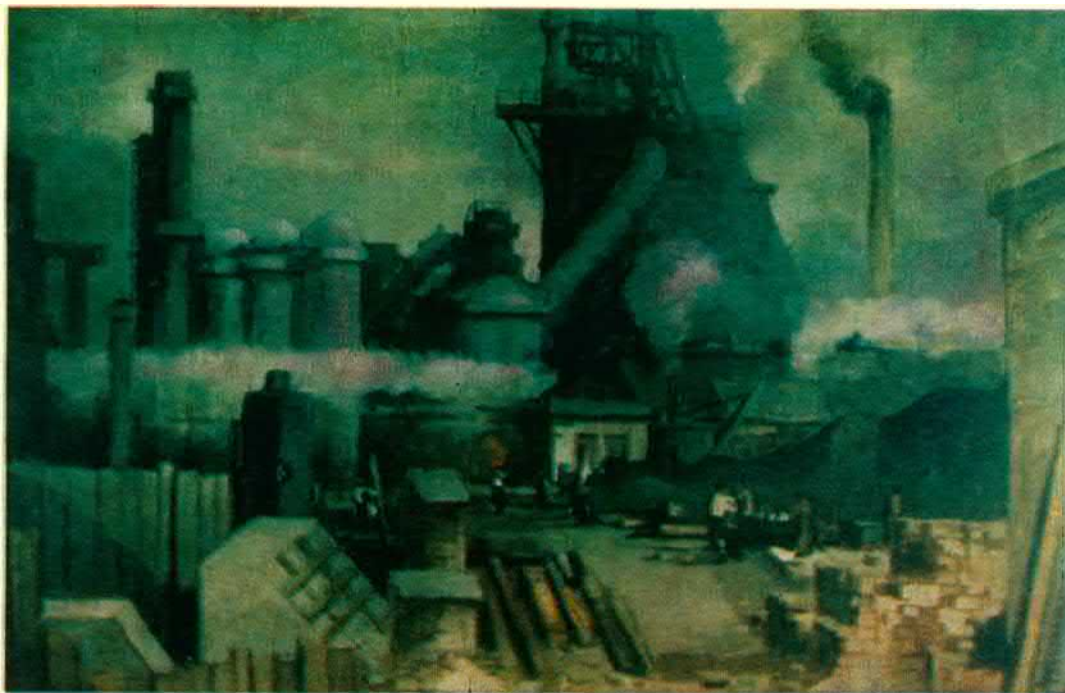




88. А.Плостов
Колхозники игра с дух
1937

89. Гу Юань
Восстановление доменной
печи Аньшаньского
металлургического
завода. 1949





90. Р. Гесснер
Завод

91. Б. Яковлев
Дорога на строительство
1932







92. А.Райх
Сбор шерстяных вещей

93. Неизвестный
итальянский художник
Картина, удостоенная
премии Кремона

94. А.Дейнека
Эстафета по кольцу «Б»
1927

95. А.Пластов
Жатва
1945





96. А.Фущ
Влюбленная Венера
1928



97. Г.Зиберт
Влюбленные

98. В.Орлова
В московском метро
1952





99. А. Фактотов
Переезд на новую
квартиру. 1952



100. З.Азгур
Колыбельная

101. К.Дибич
Материнство. 1940

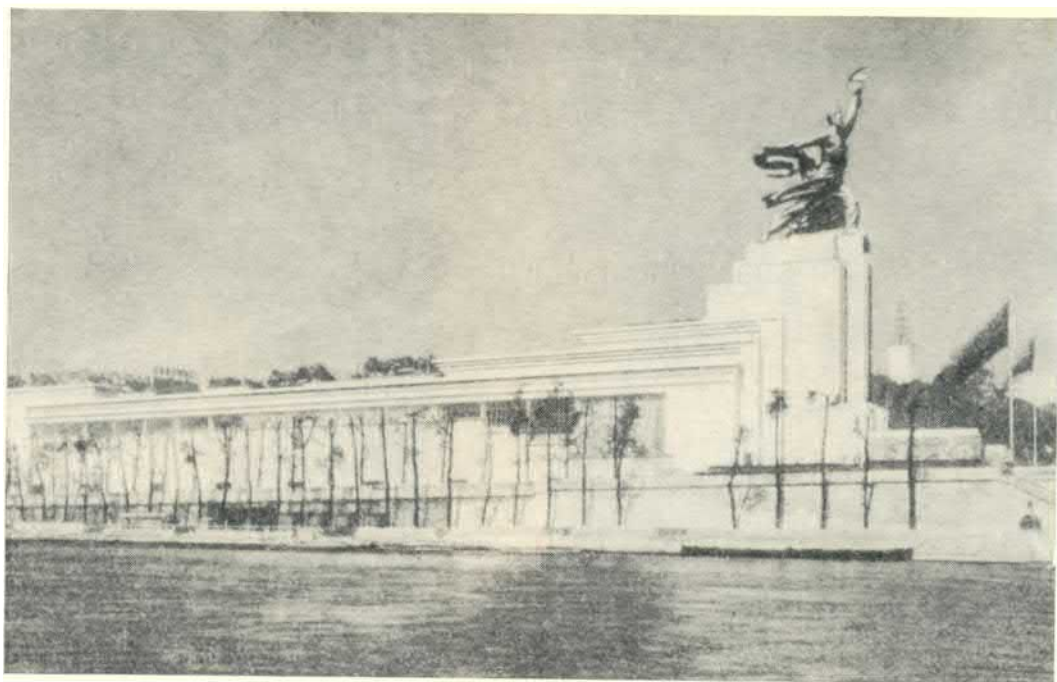




102. А. Герасимов
Портрет балерины
О.В. Тепешниковой. 1939

103. С. Хильи
Крестьянская Венера
1914





104. Б. Иофан
Павильон СССР
на Парижской выставке
1937

105. А. Швепер
Павильон Германии
на Парижской выставке
1937

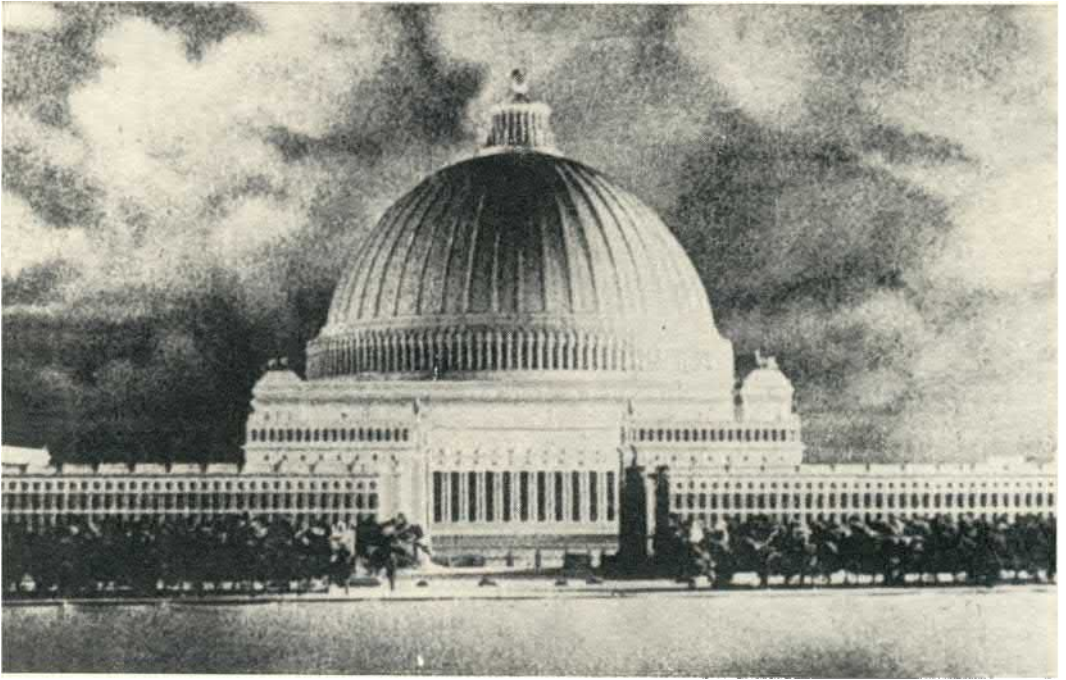
106. Павильоны
СССР и Германии
на Международной
выставке в Париже, 1937

107. В. Мухомин
Рабочий и колхозница
1937

108. Вход в павильон
Германии. Скульптурная
группа П. Горха
«Товарищество». 1937







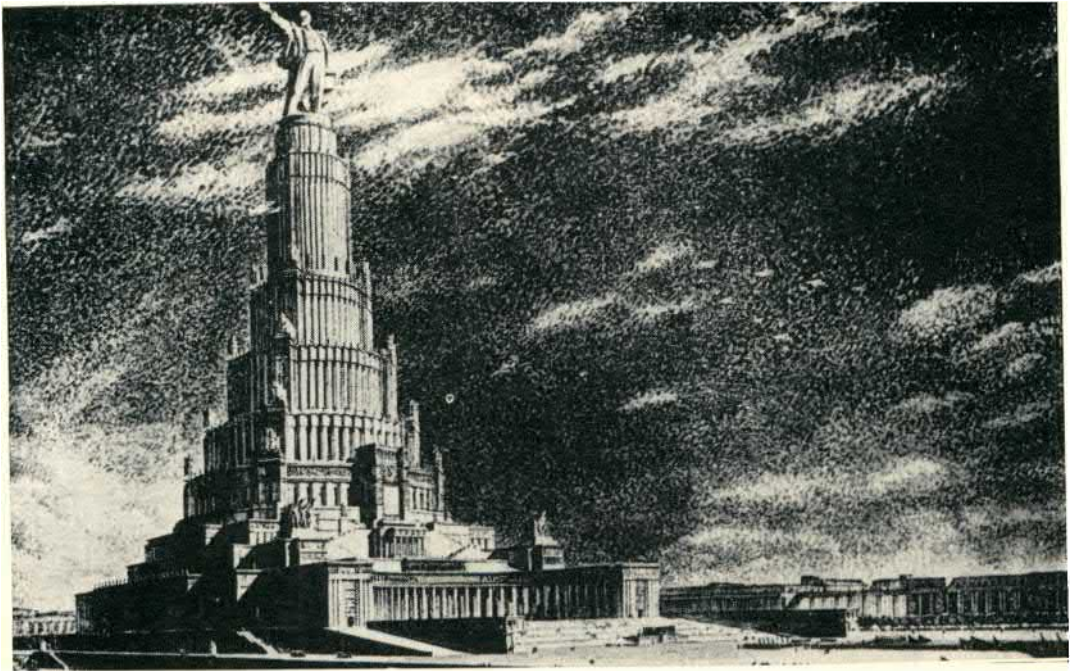
109. А.Швсер
Народный дом. 1941
Проект

110. Проект нового
центра Берлина. Макет

111. Б.Хофан,
В.Гельфрейх, В.Щуко
Утвержденный проект
Дворца Советов. 1934

112. Проект нового
центра Москвы. 1935







113. В.Шуко,
В.Гельфрейх
Библиотека
им. В.И.Ленина
в Москве, 1928 - 1939

114. П.Троост
Дом немецкого искусства
в Мюнхене

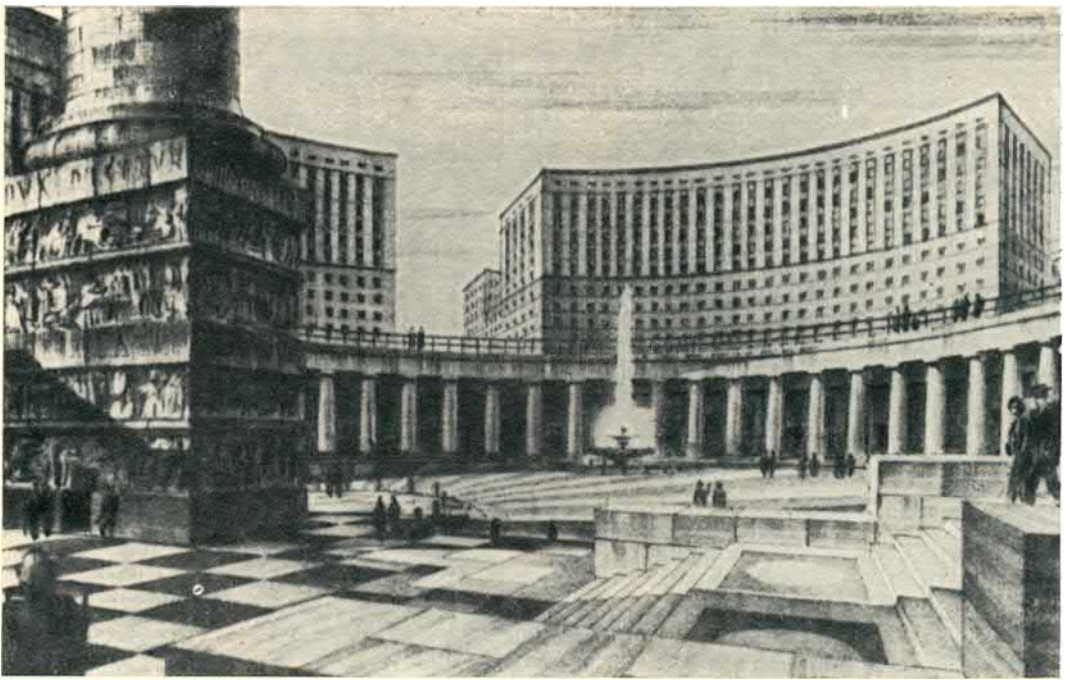




115, 116. В.Гельфрейх,
М.Минкус
Здание МИДа
на Смоленской площади
в Москве и проект
без шпиля

117. А.Щусев
«Гостиница «Москва»»
1935 - 1938





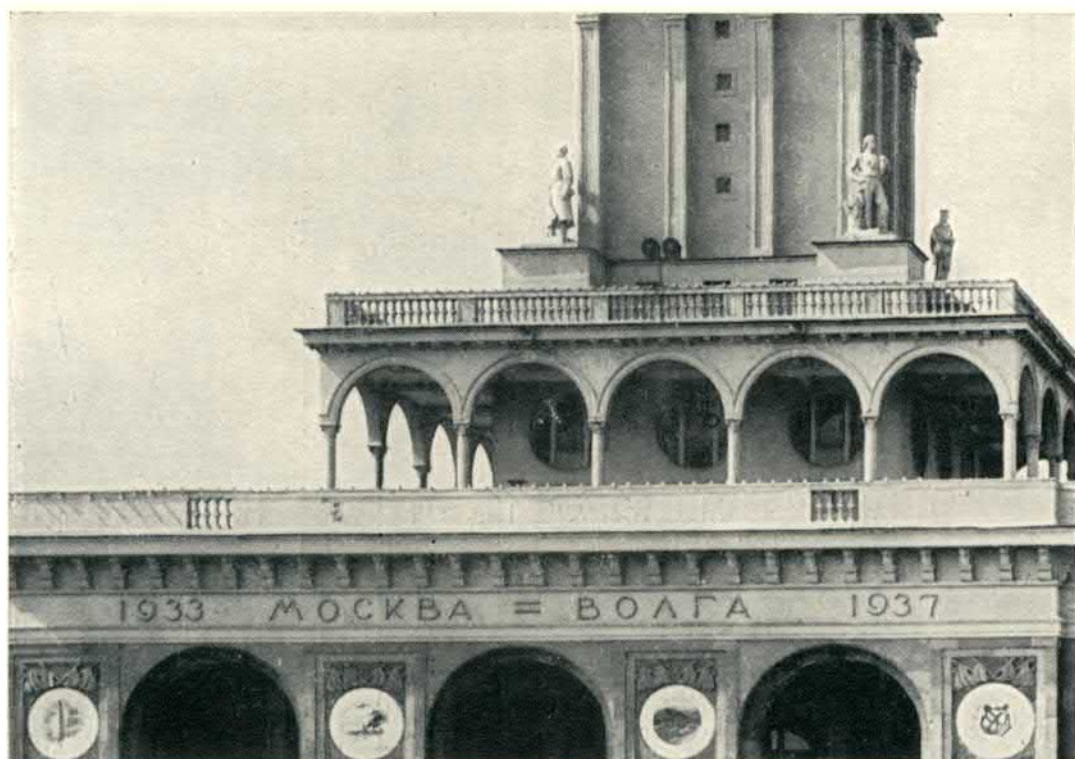
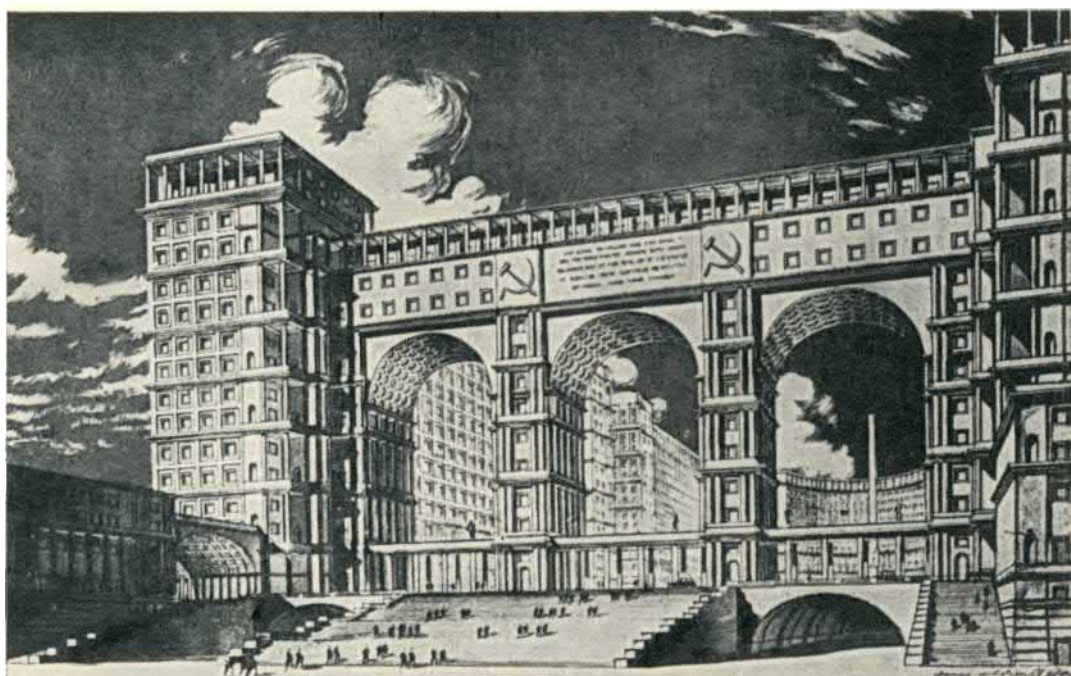
118. Дж. ди Фьетти
Проект реконструкции
центра Милана. 1934

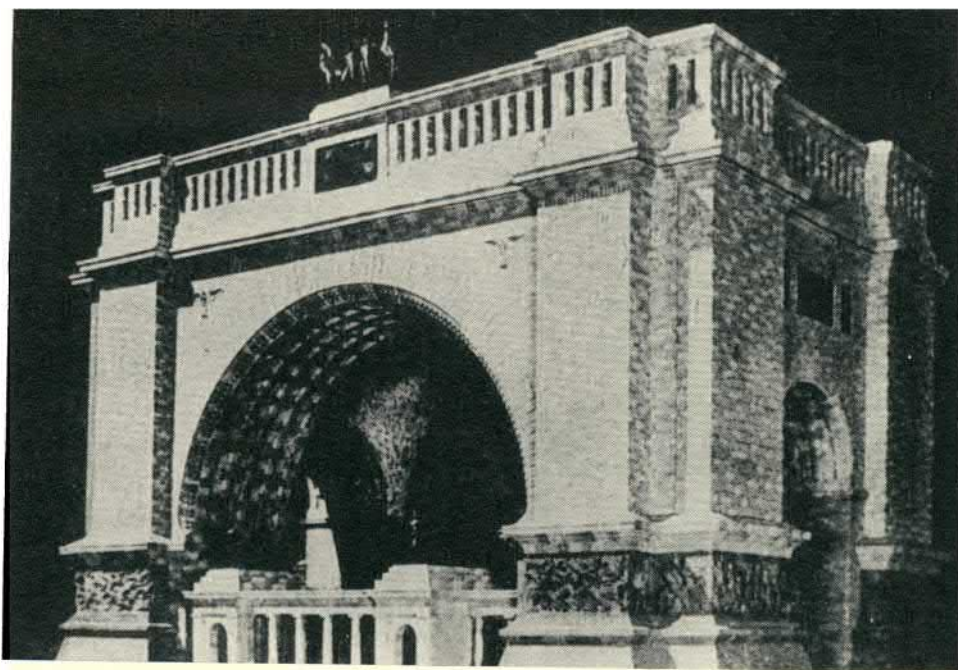
119. Д. Геррини,
Э. Ла Падула,
М. Романо
Дворец итальянской
цивилизации в Риме
1938

120. П. Фомби,
П. Абросимов,
М. Минкус
Проект дома
Паркомгажпрома
для Москвы. 1934

121. Решной вокзал
в Москве. Фрагмент









122. А.Шнейер
Триумфальная арка, 1941
Проект по идее А.Гитлера

123. П. Левинсон
Калужская застава
в Москве

124. Главный вход
на Выставку достижений
народного хозяйства
СССР, 1953
Москва

125. Дворец культуры
национальностей
в Пекине, 1950-е гг.

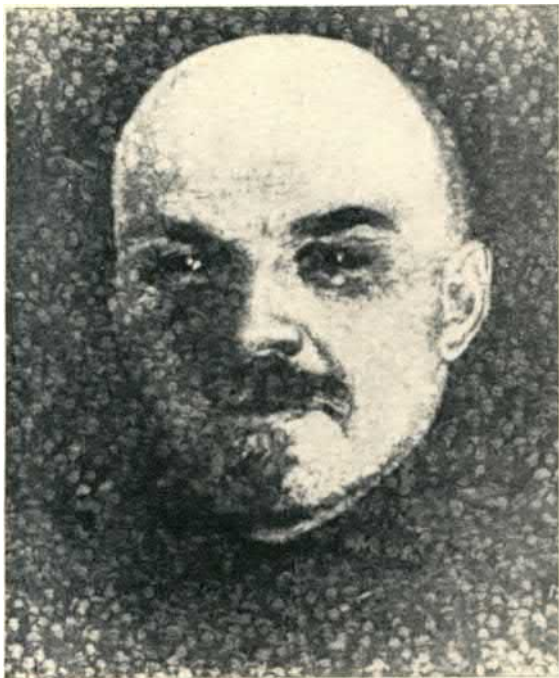




126. А.Брекер
Гитлер, 1938

127. К. ди Адва
Голова дуче,
вырубленная
в африканских горах





128. Л. Лисицкий
Плакат «Ленин»

129. Г. Мотовилов
Металлурги, 1936

130. Колле
Камнебоец





131. А.Амосов
Гений Победы. 1940

132. Е.Вучетич
Воин-освободитель. 1948
Эскиз скульптуры
для памятника воинам
Советской Армии
в Берлине



4.

Италия на пути к тоталитарному реализму

Муссолини не является революционером, подобным Гитлеру или Сталину. Он так тесно связан со своим итальянским народом, что утрачивает необходимые качества революционера и мятежника мирового масштаба.

И. Геббельс

Сверхактивного итальянского дуче сравнивают с дирижером, который стремится сыграть на всех инструментах оркестра, и с мощной электростанцией, работающей для обогрева одной-единственной лампочки. Последнее можно сказать и об итальянском тоталитаризме в целом, если сравнивать его с высоковольтным накалом сталинизма или гитлеризма.

В муссолиниевском оркестре после заката футуризма искусство перестало играть роль первой скрипки. Хотя Муссолини до конца сохранял верность идеям футуристов — их ненависти к буржуазной культуре, их культу молодости, силы, оптимизма, любви к опасности и пренебрежению прошлым и настоящим ради будущего, однако эти идеи он предпочитал видеть воплощенными на страницах творимой им истории, а не на холстах своих бывших соратников по движению. Идеология вообще служила для Муссолини лишь средством достижения политических целей, и он обычно называл ее «роскошью, предназначенной только для интеллектуалов»⁷⁸. Он с легкостью перелицовывал идеологическую карту в соответствии с требованиями момента и с пренебрежением отзывался о Гитлере, для которого идеологическая сфера всегда имела первостепенное значение, как об «идеологе, который больше говорит, чем правит»⁷⁹. То он обещал осуществить в Италии величайшую художественную революцию, как только успеет разрешить насущные политические проблемы; то сожалел о чрезмерной артистичности итальянцев, идущей в ущерб их политической зрелости; то он апеллировал к величайшему культурному наследию Микеланджело, Рафаэля, Леонардо; то говорил, что «предпочитал бы иметь меньше статуй и картин в итальянских музеях и больше боевых знамен, захваченных у врага»⁸⁰, а во время войны требовал защищать страну «пядь за

пядью» «безо всяких фальшивых сантиментов по поводу ее художественного наследия»⁸¹; то он призывал «влиять в искусство то широкое народное дыхание, которого ему недостает»⁸²; то вдруг — в 1934 году — заступался за современную архитектуру, с которой в это время шла жестокая борьба в Германии и СССР, утверждая, что «это абсурд — отрицать в наше время рациональную и функциональную архитектуру», и про построенный по этим принципам «фашистский город» Сабавдию говорил, что «это как раз то самое, на что должен быть похож город на двенадцатом году фашизма»⁸³. Из всего этого потока тоталитарных клише и помпезных парадоксов трудно вывести аналог железному детерминизму принципов фюрера или социалистического реализма.

Однако судьбы искусства в тоталитарных обществах не управляются только волей разного рода дуче, фюреров и вождей, они подчиняются общим закономерностям, действующим в таких обществах. Как в политике, так и в культуре, Муссолини шел общим путем, и многое из того, что случилось на этом пути, было предвосхищено им. Другое дело, что дуче не обладал прямолинейной последовательностью своих державных коллег и не прошел по нему до конца.

Тоталитарная концепция искусства как «мощного оружия в борьбе...» и «воспитания масс в духе...» набирала силу в Италии не только (и, быть может, не столько) под влиянием ее сближения с 1938 года с гитлеровской Германией, сколько в результате постоянного интереса дуче ко всему тому, что происходило в СССР. Муссолини с самого начала приветствовал большевистскую революцию, в 1939 году он был горячим сторонником вхождения Сталина в Тройственный союз, он чувствовал свое внутреннее родство с советским диктатором, «и некоторые его последователи размышляли над тем, не сближаются ли оба эти движения (фашизм и сталинский коммунизм. — И.Г.) настолько, что становятся уже почти неразличимыми; сам он смотрел на такое сближение по крайней мере как на возможное»⁸⁴. Наконец, зловещим символом этой близости выглядит присутствие в последние дни режима Муссолини в качестве его правой руки и «серого кардинала» республики Сало Никола Бомбаччи — когда-то соратника Ленина и одного из лидеров Итальянской коммунистической партии; не без влияния этой мрачной фигуры Муссолини пытался под защитой немецких штыков осуществить здесь социалистический идеал молодости и называл кошмарный режим Сало «единственным существующим в мире истинно социалистическим правительством — с возможным исключением Советской России»⁸⁵. Такого же рода социалистические амбиции уводили его все дальше от художественных концепций модернизма и стимулировали интуицию фашистского дуче склоняться «к чему-то родственному социалистическому реализму в России»⁸⁶.

1932 год, ознаменованный в СССР ликвидацией художественных группировок, в Италии проходил под знаком всенародного чествования десятилетия фашистской революции. При тоталитарных режимах такого рода торжества всегда являются удобной трибуной для проведения руководящих идей, которые направляют государственную политику в новое русло или стимулируют ее движение по старому, и Муссолини изменил бы себе, если бы не воспользовался таким случаем. В октябре этого года, выступая перед Национальной конфедерацией объединенных фашистских синдикатов свобод-

ных искусств и профессий по случаю десятилетия «Марша на Рим», он обрисовал новые контуры объединения культуры и жизни в тоталитарном государстве: «Было время, когда считалось, что фашизм и культура, фашизм и теория находятся в состоянии антагонизма. Такой антагонизм становится фактом, если культура понимается как сухая эрудиция, механический набор знаний, лишенных тепла и жизни; если интеллект обретает обличье некоего мешка с фактами, из которого нельзя извлечь ничего. Фашизм не принимает участия в такой культуре и презирает ее, точно так же он не питает никаких симпатий к башне из слоновой кости разного рода абстрактных и нейтралистских интеллектуальных умствований, за которыми слишком часто скрывается неизлечимое духовное бесплодие. Культура и университетские дипломы не дают права тем, кто обладает ими, отделять себя от жизни нашего дня и нашей эпохи; напротив, они призывают нас всех жить полной жизнью, быть людьми нашего времени, избегать стерильного эгоцентрического обособления, ибо мы не можем стоять в стороне от потрясающего и напряженного опыта того величественного периода родовых схваток и усилий, в котором мы живем. В этом нашем общем фашистском государстве все интеллектуальные силы, работающие в области сознания и духа, должны быть приумножены и глубоко внедрены в нашу национальную жизнь. Только тогда Рим снова поведет за собой мир»⁸⁷.

Глобальные идеи Муссолини подхватывались идеологами фашизма, они интерпретировались и внедрялись в жизнь на разных уровнях и в разных областях культуры. В сфере изобразительных искусств форумом для проведения идей стала выставка «Искусство фашистской революции», посвященная ее десятилетию и открытая в Риме в 1932 году. Ответственный за ее организацию глава министерства народной культуры Дино Альфьери характеризовал ее как первую «грандиозную демонстрацию величайших достижений фашизма в области культуры» и как «показ биения некой высшей воли, одухотворяющей, творящей воли вождя, за которой сходятся все таинственные силы расы», генеральный инспектор изящных искусств Порлибени потребовал от ее участников «правдивости и реальности изображения», президент Фашистского синдиката изобразительных искусств С.Оппи призывал их к созданию монументальных полотен, «подобных книгам, открытым для масс», министр образования Джузеппе Боттаи настаивал, что «искусство должно перестать быть привилегией только буржуазии», а известный критик Р.Папини писал о «коллективизме» нового искусства, противостоящего «буржуазному индивидуализму», которое есть «не только цель, но и средство для распространения идей и фактов»⁸⁸, как бы повторяя официальные аргументы эстетических дискуссий в России досоциалистической эпохи, когда такие дискуссии были еще возможны. Эти высокопоставленные чиновники режима, как и их коллеги в СССР и Германии, твердо стояли на позициях искусства агитационного, воспевающего свершения эпохи, и брошюры под названиями типа «Фашистское искусство — искусство для масс»⁸⁹ широко публиковались пропагандистским аппаратом Муссолини. Из подобных лозунговых призывов выводится вектор художественной политики итальянского фашизма на ее новом этапе в начале 30-х годов.

Однако сами по себе лозунги и призывы еще не создают искусства нового типа, и едва ли фашистских руководителей удовле-

творила идеологическая продукция, которая на выставке «Искусство фашистской революции» должна была представить высочайшие достижения режима. Не только на десятом, но и на двенадцатом году фашизма итальянская пресса, сравнивая советский и итальянский павильоны на Венецианской биеннале, с прискорбием признавала: «Качественные гигантские дела в области мелиорации, реставрации и строительства... были совершены в Италии в течение последних лет, — почему же столько трудов, столько отваги, столько политической и технической мудрости не нашли никакого отражения в итальянской живописи?.. Провозглашать до звона в ушах фашистское искусство, а потом ничего или почти ничего не сделать, чтобы отобразить созидательную силу фашизма, которой завидует весь мир, — такое положение глубоко печально и поразительно. Я не могу не указать на это, особенно по сравнению с тем духовным единством, которое вдохновляет советских художников. Необходимо напомнить, что мы находимся на двенадцатом году фашизма»⁹⁰. Однако, чтобы осуществить все эти лозунги, надо было накопленное идеологическое горючее направить по каналам отстроенной мегамашины тоталитарной культуры. Именно такой машины и недоставало муссолиниевской Италии.

Идея организации культуры как целого логически вытекала из самой доктрины фашизма и, в частности, из классического определения Муссолини тоталитарного государства как некоей этической и духовной общности правительства и народа. Народ, не слитый с государством в одно целое, это, по Муссолини, не народ, а толпа, и на вопрос, как добиться такой слитности, интерпретаторы дуче давали прямой ответ: «Ответ фашизма таков: путем организации людей в группы в соответствии с их полезной деятельностью, группы, которые благодаря своим лидерам — капитанам десятков, сотен и тысяч — поднимутся наподобие пирамиды, базу которой составят массы, а вершину государство. Никаких групп вне государства, никаких групп против государства, все группы внутри государства... Организация людей, практикующих в области свободных искусств и профессий, в зарегистрированных профессиональных союзах... есть наиболее специфическое и выдающееся достижение фашистского режима»⁹¹. Общие тоталитарные интенции находили свое наиболее четкое воплощение в словесных формулировках Муссолини и его соратников, однако, что вообще характерно для итальянского фашизма, слово здесь не всегда становилось делом и воплощалось в конкретных формах социальной жизни.

В 1926 году в Италии учреждается Фашистская академия, а через год — Национальный синдикат фашистского изобразительного искусства с центром в Риме и с 18 отделениями в провинциях. Его президентом назначается художник-реалист Сиприано Оппи. Как при учреждении всех аналогичных институтов, целью его провозглашалась, с одной стороны, государственная поддержка художников, освобождающая их от власти «денежного мешка», от частного патронажа, «унижающего достоинство нации», а с другой — стимулирование их связи с жизнью и превращение искусства в «фактор улучшения и подъема жизни народа»⁹². Для их поощрения Синдикат устраивал до 50 выставок в год в разных городах страны. Наряду с ними для фашистского искусства открываются новые форумы: римская Квадриеннале (с 1931), миланская Триеннале и др., где преимущественное право выставляться получают художники фашистской ориентации. В сторону

более жесткого отбора экспонатов реорганизуется с начала 30-х годов и Венецианская биеннале. Вступление в Синдикат давало художникам определенные преимущества в получении государственных заказов; Синдикат пользовался также правом решающего голоса в назначении художников на ответственные посты в разные звенья управления культурой.

Механизмы работы этого творческого союза популярно описал в английском «Студио» генеральный секретарь Венецианской биеннале Антонио Мариани: «Цель этого института ясна. Он предназначен создать у художника чувство ответственности, осознания своего места в жизни и в своей стране... Если дух и гражданские чувства художника поднимутся на достаточную высоту, то это отразится и на их работах, которые станут более здоровыми и оптимистичными. Синдикат устраивает для своих членов ежегодные выставки в главном городе каждой провинции. Художники, которые показали здесь свои способности, могут быть приглашены для участия в Национальной выставке, устраиваемой каждые два года в Риме и других крупных городах. Лучшие из ее участников приглашаются на Международную выставку Венецианской биеннале... Наконец, для мастеров, заслуживших высшее признание, фашизм создал Итальянскую академию, которая обеспечивает избранным материальное положение и выплачивает жалование. Таким образом, карьера художника, сначала как студента, потом как члена Синдиката, и наконец, если он достиг настоящей славы, как академика, всегда протекает в русле государства»⁹³.

Позже в эту идеальную модель тоталитарной мегамшины в Италии были встроены еще два существенных блока: государственные премии и периодические выставки. Учреждением в 1937 году «для поощрения лучших работ фашистского искусства» так называемых «премий Кремона» Муссолини предвосхитил практику Сталинских премий в СССР и Государственных в Германии, а в организации тематических выставок он пошел еще дальше. Опытный журналист, он сам выбирал темы для таких экспозиций и сочинял для них броские лозунги-заголовки — «Битва за зерно», «Фашистская молодежь Италии», «Они слушают речь дуче по радио» и т. д.

Только с этого момента фашистская машина культуры начинает функционировать в соответствии с общетоталитарными закономерностями. Художники получают заказы, воплощают заданные темы в строго реалистическую форму и выдают продукцию, которая «была столь же близка к социалистическому реализму сталинской России, как русское искусство периода большевистской революции было, по мнению Маринетти, близко к итальянскому футуризму»⁹⁴. Организация «Доро Лавого» («После работы»), занятая пропагандой фашистской культуры среди рабочих, несет это искусство в массы теми же способами, как нацистская «Сила через радость» и советская Дирекция художественных выставок и панорам. Наиболее преданные режиму художники удостоиваются высших государственных премий и титулов.

Сейчас имена этих фашистских лауреатов в буквальном смысле вычеркнуты со страниц истории современного искусства. Даже на гигантской миланской выставке 1982 года «30-е годы: искусство и культура в Италии» образцы их творчества в виде плохоньких фотографий, наклеенных на два картонных щита, были выставлены вне главной экспозиции без имен их авторов и указаний местонахождения

этих произведений. Но в конце 30-х годов именно эти художники заняли место на самой верхушке фашистской художественной иерархии и именно на их творчество фашизм пытался ориентировать всю массу итальянских мастеров.

Министр культуры Италии, любимец Гитлера и близкий друг Геббельса Дино Альфьери лишь подводил итог общему настроению, когда в 1939 году почти дословно процитировал известное изречение Ленина о том, что «искусство должно быть понятно самым широким народным массам», лежащее в фундаменте советской (как и всякой тоталитарной) эстетики: «Во времена столь значительных социальных свершений искусство должно быть искусством народа и для народа; такое искусство должно вдохновлять народ и должно быть понятно народу, устремленному к великой цели»⁹⁵.

Казалось бы, выдвинутые в 1928 году Антонио Мариани призывы достичь уровня советского искусства в направлении его организации осуществились в описанном им же в 1936 году положении художника в фашистском государстве. Однако при всем сходстве этого изображения с организационными структурами сталинского Советского Союза и гитлеровской Германии, в нем отсутствовало чрезвычайно важное звено. При вступлении в Синдикат фашистского изобразительного искусства от художников, как и от всех государственных чиновников, требовалась клятва в верности режиму, но не его эстетической догме, что, по сути, не накладывало на них серьезных творческих обязательств. И, что самое главное, в отличие от Союза советских художников и Палаты культуры, членство в Синдикате не было необходимым условием для профессиональной деятельности художников: художники могли здесь свободно приобретать необходимые для творчества материалы и инструменты, выставлять свои работы в частных галереях, предлагать их на коммерческий рынок и публиковать в прессе. Партийная цензура не стала здесь той проникающей во все клеточки общественного и индивидуального сознания субстанцией, что превратило ее, по сути, в самоцензуру при Сталине и Гитлере: на административном уровне она распространялась главным образом на ежедневную прессу, а в остальной печатной продукции занималась лишь вымарыванием прямых нападок на дуче и охраной морали.

В обычной тоталитарной системе подчинения искусства методом кнута и пряника итальянский тоталитаризм отдавал предпочтение последнему. Он осуществлял свою культурную политику путем поощрения ее сторонников, а не уничтожения противников. Правда, Ван Гог объявлялся здесь сумасшедшим, Пикассо шарлатаном, немецкий экспрессионизм и французский фовизм трактовались как носители враждебного истинно итальянскому национальному мироощущению «северозападного духа», тем не менее, здесь никогда не велась в общегосударственном масштабе охота за ведьмами модернизма и было мало того, что можно назвать культурным террором. Требуя на словах жизненной правдивости и реалистической формы, фашизм на деле мирился с тем, что на протяжении всех 30-х годов в Италии продолжал существовать даже абстракционизм в широком масштабе и диапазоне — от конструктивизма татлинковского типа до его органических форм. Многие из того, что было создано в эти годы в творчестве таких мастеров, как Л.Веронези, Ф.Мелотти, Ф.Гриньяни и др., получило развитие в итальянском искусстве уже после войны, в частности, в искусстве

оп-арта. Причина этого заключалась не только в сравнительно вегетарианском характере итальянского фашизма.

В 20-х годах Муссолини ставил себе в заслугу сохранение в стране своего режима прежних организационных форм и объяснял хаос в СССР уничтожением таковых в результате революции; во время второй мировой войны он был склонен приписать русские победы тому, что Сталин сохранил у себя, по сути, «одну единую газету и единую радиопрограмму»⁹⁶. Муссолини не смог (или не захотел) провести полную национализацию всех музеев, частных собраний, выставочных помещений, системы художественного образования и средств массовой информации. Поэтому вводимые им новые идеологические учреждения — фашистская академия (1926), Национальный синдикат фашистского изобразительного искусства, Министерство народной культуры, правительственный Отдел современного искусства (1941) — так и не смогли превратиться в органические части единого аппарата контроля и управления искусством: без основного блока, подчиняющего себе культурную жизнь страны во всех ее формах и на всех уровнях, то есть без государственной монополии на нее, тоталитарная машина культуры не может работать эффективно.

Идеология, организация и террор, спаянные в одно целое, питающие друг друга, были сутью и основой тоталитарных режимов в сталинском Советском Союзе и гитлеровской Германии. В Италии мощная энергетическая станция идеологической пропаганды работала, по сути, без достаточных приводных ремней организации и террора, намертво привязывающих ее к различным механизмам культурной жизни страны. Создание этой тоталитарной триады было здесь лишь тенденцией, которая выявилась с самого начала, обрела почти полную силу голоса к концу 30-х годов и потерпела крах вместе с крушением муссолиниевского режима.

Б.

Приложение: китайский вариант

Новая культура и реакционная культура столкнулись сейчас в битве не на жизнь, а на смерть: нет строительства без разрушения, нет освобождения без ограничений и нет движения без отдыха. Что же касается новой культуры, то она есть отражение новой политики и новой экономики и состоит на службе последних.

Мао Цзэдун

В отличие от итальянского, китайский вариант можно было бы принять за идеальную модель тоталитарной культуры по чистоте сформулированных принципов и по последовательности их проведения в жизнь. Пожалуй, нигде демаркационная линия между старым и новым, прогрессивным и консервативным, революционным и контрреволюционным с такой жестокой определенностью не разделяла сферу культуры, как в Китае. Уже в 1940 году в своей работе «Новая демократическая культура» Мао Цзэдун писал: «Новые политические, новые экономические и новые культурные силы в Китае в целом являются революционными силами, и они противостоят старой политике, старой экономике и старой культуре. Старый порядок состоял из двух частей: одна — это собственно китайские почти феодальные политика, экономика и культура, другая — империалистические политика, экономика и культура, с ведущей ролью последних в этом альянсе. Все это есть зло и должно быть полностью уничтожено. Реакционная культура служит империализму и классу феодалов и должна быть сметена с лица земли. Пока она не уничтожена, никакой новой культуры построить нельзя»⁹⁷. Здесь же Мао определил новую культуру как «мощное революционное оружие народа»⁹⁸. Неискушенная в диалектических тонкостях китайская ментальность склонна принимать высказывания своих обожествляемых лидеров дословно, и принципы Мао, где бы и когда бы они ни высказывались, тут же становились руководством к действию и неуклонно внедрялись в жизнь.

Такая модель была бы идеальной, если бы не была вторичной. «Китайские коммунисты следовали по пятам СССР, и литература и искусство коммунистического Китая представляют собой часть советской литературы и искусства»⁹⁹ — эти слова порвавшего с режи-

мом писателя Чао Чанга выражали одновременно и официальную ориентацию китайских руководителей на первом этапе их культурной политики. В своих знаменитых выступлениях на встрече деятелей литературы и искусства в Яньане 2 и 23 мая 1942 года Мао Цзэдун прямо указал, что для строящейся культуры Китая образцом должен стать «опыт СССР» в целом и принципы социалистического реализма в частности¹⁰⁰. С тех пор и до настоящего времени художественная культура коммунистического Китая неуклонно следовала по этому пути, по-своему варьируя опыт Старшего Брата, но в целом повторяя его, несмотря на глубокие идеологические расхождения между этими режимами, все более обострившиеся с середины 50-х годов.

Яньаньские выступления Мао заложили фундамент культурной политики Китая: в официальных документах их высокопарно именуют «Компасом Великой пролетарской культурной революции». Стрелка этого компаса указывает на те же узловые идеологические пункты, что и любого из кораблей, ведомых капитанами тоталитаризма. Назначение художественной культуры, по Мао, — быть оружием в классовой борьбе; ее цель — способствовать победе в этой борьбе; ее средства — массовость и доступность языка, на котором мастера культуры внедряют в сознание широких масс идеи этой борьбы. Главным и наиболее мощным по силе магнитного притяжения полюсом является для таких компасов концепция тождества культуры и идеологии, неотторжимости художественной деятельности от политических задач. Выскальзывания Мао по этому поводу не блещут оригинальностью мысли: «На самом деле не существует такой вещи, как „искусство для искусства“, искусства, которое стоит над классами, которое отделяет себя от политики или независимо от нее. Пролетарские литература и искусство есть лишь части единого целого пролетарской революции (Мао тут настолько рабски следует за тоталитарным клише, что употребляет понятие „пролетарская культура“ вопреки собственному пониманию своей революции как крестьянской в основе.—И.Г.); они, как сказал Ленин, выполняют роль зубчатых и колес в общей революционной машине. То, что мы требуем, это единство политики и искусства, единство формы и содержания»¹⁰¹. Мао мог бы сослаться здесь на Геббельса и Гитлера с таким же основанием, как и на Ленина. Но Мао еще и предельно революционизировал эту общетоталитарную догму: поставив в один ряд «единство формы и содержания» и «единство политики и искусства», он, по сути, провозгласил искусство лишь формой политики, не оставив за ним никакого иного содержания. Последствия такого отождествления не заставили себя ждать.

Следуя той же логике, Мао отвел литературе и искусству место культурного фронта («фронт пера» рядом с «фронтом ружья», по его выражению). «Если народные литература и искусство придут в упадок, революция не сможет продолжаться и мы не достигнем победы»¹⁰². (То же имел в виду и Гитлер, когда говорил о необходимости решительного вмешательства в вопросы культуры в периоды революционного развития.) Под народностью Мао понимал не традиционные формы творчества китайского народа, а все те же массовость и доступность художественного языка собственной официальной культуры, которую он намеревался создать. В своем обращении к писателям и художникам на форуме в Яньане, следуя за речевой стилистикой Сталина, он поставил риторический вопрос: «Что значит массовый стиль?» — и сам же

ответил на него: «Это значит, что мысли и чувства наших писателей и художников должны слиться с мыслями и чувствами рабочих, крестьян и солдат. Как могут говорить литература и искусство, если сам язык масс вы находите почти непонятным!.. Если вы хотите, чтобы массы понимали вас, если вы хотите быть заодно с массами, вы должны настроиться на долгий и даже мучительный путь слияния с массами»¹⁰³. Слившись с массами, овладев их языком, художники должны отражать жизнь, но не прямо, не как «объективную реальность», а в ее движении к общественному идеалу: «Жизнь, как она отражается в искусстве, может и должна быть поднята на более высокий уровень, быть более интенсивной, более концентрированной, более типичной, она должна ближе стоять к идеалу и, следовательно, быть более универсальной, чем повседневная жизнь. Революционная литература и искусство должны создавать многообразные характеры, взятых из реальной жизни, и помогать массам двигать вперед историю»¹⁰⁴. Здесь Мао просто пересказал своими словами ждановско-сталинское определение соцреализма с его установкой на отражение действительности «в ее революционном развитии» и, как Гитлер за пять лет до него в своей мюнхенской речи, прямо указал на те движущие силы этого развития, которые и должны стать главными объектами отражения в искусстве: «Что касается тех, кто творит историю в этом мире, то почему бы их и не прославлять? Что до пролетариата, коммунистической партии, вождей новой демократии и социализма, то почему бы им не стать объектами прославления?»¹⁰⁵.

Политбюро КПК в своей резолюции по поводу встречи деятелей литературы и искусства в Яньане отметило, что «эта речь тов. Мао закладывает основу для политики правительства Китая в области литературы и искусства на данном этапе. Вся партия должна изучать этот документ»¹⁰⁶. Партия и интеллигенция Китая до недавнего времени продолжали изучать этот документ своего председателя с тем же усердием, с каким в свое время в Германии и СССР изучались речи фюрера и вождя. Таким образом, китайский вариант тотального реализма с самого начала был столь же прочно спаян с именем Мао Цзедуна, как соцреализм с именем Сталина и искусство национал-социализма с именем Гитлера.

Организационная машина управления и контроля для проведения этих принципов в жизнь конструировалась в Китае тоже по уже существующим тоталитарным моделям.

В январе 1949 года Мао провозгласил образование Китайской Народной Республики и стал во главе ее государственного и партийного руководства. В июне того же года в Пекине создается Всекитайская Ассоциация работников литературы и искусства, которая сразу начинает подготовительную работу по созыву всекитайской конференции творческих работников. Вскоре 824 делегата от разных видов искусства съехались на встречу в Пекин. Собрание проходило строго по образцу Первого съезда советских писателей: как и последнее, оно длилось ровно 14 дней и закончилось созданием Всекитайской федерации литературы и искусства. Правда, по своей структуре Федерация напоминала скорее геббельсовскую Палату культуры, чем советские творческие союзы: она подразделялась на отдельные ассоциации изобразительных искусств, литературы, театра, музыки, танца, искусствоведения и т. д., и как Палата культуры подчинялась министерству образования и пропаганды, так Всекитайская федерация входила в состав министер-

ства культуры, которое в свою очередь было подведомственно Государственному совету во главе с его председателем. В министерство культуры вошла и Главная академия художеств, монополизировавшая все художественное образование в стране. В принятой на этой конференции «генеральной программе» было сформулировано и главное требование, которое всякий тоталитаризм предъявляет к своей культуре,— ее параграф 15 главы 5 гласил: «Литература и искусство должны служить народу, пробуждать его политическое сознание и усиливать трудовой энтузиазм. Выдающиеся произведения литературы и искусства следует поддерживать и награждать»¹⁰⁷. С установления обязательного членства во Всекитайской федерации для всех художников и введения академических званий и государственных премий для наиболее выдающихся среди творческой интеллигенции Китая возникает своя элита хранителей священных принципов Мао. С января 1954 года начинает выходить и главный печатный орган Федерации — журнал «Искусство». По свидетельству Чао Чанга, «только после Всекитайской конференции художников и писателей в июле 1949 года был наконец достигнут полный контроль над культурой»¹⁰⁸.

Естественным и неизбежным средством для достижения такого контроля наряду с организацией стал террор. Мао мыслил в масштабах почти миллиарда людей и в категориях азиатского отношения к индивидуальной человеческой жизни, не делая исключения, по крайней мере в молодости, и для своей собственной. Даже угрозу американского вторжения и уничтожения большей части человечества в атомной войне он, к удивлению всего мира, объявил не более чем детской игрушкой — «бумажным тигром» и так объяснил эту свою позицию Неру во время визита последнего в Пекин в 1954 году: «Если худшее осуществится и половина человечества погибнет, то останется еще другая половина. Империализм будет разрушен до основания, и весь мир станет социалистическим. С течением времени снова появятся 2 миллиарда 700 миллионов людей, а может быть, и больше»¹⁰⁹. Такая цена, очевидно, не казалась ему слишком большой, и число собственных жертв в период с 1949 по 1954 год он скромно определил цифрой в 800 тысяч человек.

Кривая культурного террора в Китае, как и в СССР, знала свои подъемы и спады. В 1956 году Мао неожиданно выдвинул лозунг, казалось бы, противоречащий всей его предыдущей культурной политике: «пусть расцветают сто цветов» (в искусстве) и «сто школ в философии». В своей работе под таким же названием он объяснил, что «опасно насаждать или запрещать какой-либо определенный стиль в искусстве и философии административными мерами» и что такие меры следует заменить методом «тщательного разъяснения»¹¹⁰. Он даже признал возможной критику партийных установок, ибо под ее ударами марксизм, как боксер, лишь наращивает свои мускулы. «Парниковые растения едва ли отличаются крепким здоровьем», и массы сами отличат «благоухающие цветы от ядовитых сорняков». Правда, Мао здесь же выдвинул шесть условий, которые обязано соблюдать искусство и которые он предложил широким массам в качестве критериев выбора между цветами и плевелами: способствовать объединению нашего многонационального народа, помогать в социалистическом строительстве, помогать укреплять народную демократическую диктатуру, демократический централизм, руководство коммунистической партии, а также способст-

вать интернациональной социалистической солидарности и солидарности миролюбивых народов всего мира. Главными из них он назвал социалистический путь развития и партийное руководство. «Естественно,— писал Мао,— чтобы судить об истинности научных теорий или эстетических ценностях произведений искусства, нужны и другие соответствующие критерии, но эти шесть политических критериев применимы ко всем областям деятельности в искусстве и науке»¹¹¹.

Такие отклонения от магистральной линии не уникальны в сложении тоталитарных культур. Достаточно вспомнить успокаивающую резолюцию ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы», где тоже говорилось о бережном отношении к художникам, о недопустимости административных мер и о равном отношении партийного руководства ко всем существующим художественным направлениям. Через семь лет новое партийное постановление ликвидирует все это творческое разнообразие и откроет дорогу культурному террору. Через девять лет после либеральных заверений Мао на ниве китайской культуры начинается жестокая прополка того, что произошло здесь за этот период: весной 1966 года Мао открывает дорогу культурной революции в Китае. В резолюции ЦК КПК от 8 апреля 1966 года говорилось: «Целью великой пролетарской культурной революции является революционизировать идеологию народа и, как следствие этого, достичь значительных, быстрых и лучших, а также более экономических результатов во всех областях трудовой деятельности»¹¹². Шесть миллионов студентов и старшеклассников были объединены для этой цели в отряды «красногвардейцев» и «юных пионеров» из младших из них. Они бесчинствовали на улицах, срывая с прохожих европейские одежды, врываются в храмы и музеи, где уничтожали все, что казалось им продуктом «феодалного прошлого» или порождением западного модернизма, они обвиняли во всех буржуазных грехах своих учителей. Их разрушительную активность направляют сверху ближайшие соратники Мао, в частности, его жена Цзян Цинь — бывшая актриса, введенная теперь в состав ЦК КПК. Как руководство к культурной революции центральная пресса вновь публикует яньаньские речи Мао Цзэдуна, но то, что 15 лет назад могло восприниматься как абстрактное пережевывание марксистской догматики, теперь обретает зловещую реальность: метафоры материализуются, и многие тысячи писателей и художников высылаются из городов в трудовые коммуну, чтобы пройти «долгий и мучительный процесс слияния с массами». Но перед этим им предстояло пройти и кое-что похуже.

При сталинском и гитлеровском социализме тоже сжигали картины и книги — открыто на площадях или в закрытых помещениях по специальным цензорским спискам; их авторы тоже исчезали в исправительно-трудовых лагерях, но, как правило, исчезали тихо, унося с собой в сферу культурного небытия и свои когда-то громкие имена. В Китае публично плевали не только в картины, но и в лица их создателей: их избивали, проводили сквозь строй разъяренных красногвардейцев, водили по улицам в шутовских колпаках и в таком жалком виде заставляли каяться перед толпой в злостных умыслах или просто в непонимании мудрой политики вождя китайского народа. Однако в 60-х годах нашего столетия уже трудно было удивить мир такими гримасами пролетарских и культурных революций — все это звучало лишь как восточные обертоны в маршевых ритмах общетоталитарных мелодий.

Что действительно может вызвать здесь законное удивление, это отношение новой культуры Китая к ее собственному национальному наследию. Для изучения работы внутренних механизмов по выработке интернационального стиля тотального реализма китайский вариант поучителен в высшей степени.

На протяжении почти четырех тысяч лет своего развития изобразительная культура Китая не знала ни масляной живописи, ни станковой скульптуры в европейском смысле; сама форма вставленной в раму и висящей на стене картины была глубоко чужда ее национальному духу. Европейские влияния проникают в китайскую живопись лишь в начале нашего века. Только с этого времени станковые формы европейского модернизма начинают сосуществовать здесь с традиционной живописью тушью по шелку или бумаге в форме свитков — так называемой живописью го-хуа. И то и другое оказалось враждебным идеологии Мао Цзэдуна: первое он рассматривал как порождение западного империализма, второе как продолжение местной феодальной культуры. Хотя он и повторял вслед за Лениным, что необходимо бережно относиться к национальному наследию, что «в культуре прошлого мы должны разделять накипь феодального правящего класса от истинно народных элементов, демократических и революционных по характеру»¹¹³, он при всем желании не смог бы отыскать в национальном прошлом Китая ничего, кроме «феодальной накипи»: китайская изобразительная традиция не знала ни крестьянских революционных мотивов Альбрехта Дюрера, ни «монументальной героики» мастеров итальянского Ренессанса, ни социальной заостренности русских передвижников. Единственное, что оставалось китайским руководителям искусства, это обратиться за наследием непосредственно к опыту советского соцреализма: резолюция Второго съезда Всекитайской федерации литературы и искусства (октябрь 1953) прямо потребовала «предпринять энергичные усилия для изучения зрелого опыта СССР в области литературы и усилить культурное взаимопроникновение между Китаем и СССР»¹¹⁴. Со своей стороны, Советский Союз охотно делился опытом с китайскими товарищами. Студенты художественных академий начинают тщательно копировать слепки с античных мраморов и микеланджеловского «Давида», они изучают полотна А.Герасимова, монументы Е.Вучетича, рисунки Б.Пророкова и, овладев мастерством, начинают в масле и мраморе прославлять тех, кто достоин прославления, то есть, по указанию Мао, — «пролетариат, коммунистическую партию и вождей новой демократии и социализма».

«Изживание „колониального”, или „феодального”, практически означало также запрещение нескольких художественных жанров. Исчезли обнаженные, редки стали натюрморты; пейзажи терпелись только как фоны изображений индустриального строительства. Лидировали портреты. Огромные изображения Мао были установлены на рынках и площадях. Средством партийного контроля над художниками стал Союз работников искусства, который распределял задания, намечал детали и следил за исполнением. „Отсталые” художники подвергались критике; одного, например, критиковали за то, что лошади он уделил больше внимания, чем солдату»¹¹⁵. Стилистическое сходство такого рода китайской продукции с советской достигло тогда отношения 1 : 1. Так, нашумевшая в свое время картина Ли Чанг-Чинга «Алеет Восток» почти дословно повторяла «Утро нашей родины» Ф.Шурпина, с той

только разницей, что Мао на ней держал плащ не в левой руке, как Сталин в советском варианте, а в правой.

Тем не менее, не все оказалось столь просто с вопросом национального наследия. В мартовском номере журнала «Искусство» (китайского, а не советского) за 1954 год появилась статья «Сталин об искусстве», где приводилось, в частности, известное сталинское определение искусства социалистического реализма — «национального по форме, социалистического по содержанию». Мао и сам в своей статье 1940 года «О новодемократической культуре» пользовался этой формулой (несколько видоизменив ее: «национальное по форме, новодемократическое по содержанию»¹¹⁶), но, очевидно, китайские идеологи, ответственные за искусство, просто не представляли себе, как сочетать эту формулировку с призывами своего председателя беспощадно искоренять всяческие «феодалные» формы национального прошлого. Теперь опыт искусства зрелого сталинского соцреализма в СССР подсказал им правильное решение вопроса о национальном наследии. Оказалось, что, например, для воспевания славы русского оружия можно пользоваться строгими иконописными ликами, как это сделал П.Корин в своих мозаиках станции метро «Комсомольская», что для показа всеобщего процветания народов при социализме следует использовать и национальную орнаментку, как использовалась она в павильонах советских республик на Выставке достижений народного хозяйства СССР в Москве.

После 1954 года среди «ста цветов» расцветает и традиционная живопись го-хуа, до сих пор находившаяся в загоне. Тончайшими кисточками, обмакнутыми в цветную тушь, пишут китайские художники дымящиеся домны и подъемные краны, мчащиеся поезда и линии высоковольтных передач, убегающие в туманные дали холмов и лагун. От «национального по форме» здесь остаются лишь техника, легкие смещения перспективы и иногда вертикальный формат традиционного свитка; все остальное принадлежит уже к категории «социалистического» или «новодемократического по содержанию» тотального реализма. Такого рода живопись го-хуа не подверглась прополке, пережила культурную революцию и, параллельно со вполне ортодоксальными вариантами тоталитарного искусства, продолжает развиваться и в наши дни.

Таким образом, новая китайская культура, став на первом своем этапе частью советского целого, включилась тем самым и в более широкий универсум тоталитарной культуры со всеми вытекающими отсюда последствиями. С самого начала она имела перед глазами уже готовую модель и, воспроизведя себя по ее образцу, начала выдавать продукцию, которая по своему стилю, общественной функции, идеологии мало чем отличается от уже знакомых нам художественных систем. Но китайское изобразительное искусство являет собой блистательный пример универсальности механизмов тоталитарной культуры: в какой бы точке земного шара они ни начинали свою работу, какая бы национальная почва ни служила им сырым материалом для созидания, какие бы жизненные реалии ни отражали они в своих волшебных зеркалах, эти почвы и эти реалии обретают всегда один и тот же облик — облик социалистического парадиза, где уже нет боли и страданий и где счастливые люди под руководством мудрых вождей строят новую жизнь и жестоко карают ее врагов.

Часть вторая
Продукт

Пролог: встреча в Париже Год 1937 и далее

В 1936 году Эрнст Барлах, предчувствуя надвигающуюся ночь тоталитаризма, одну из новых своих скульптур назвал «Трагический 1937 год»: сжавшаяся фигурка с лицом Кете Кольвиц, изгнанной, как и сам Барлах, из Прусской академии. Интуиция не обманула художника. В Германии этот год ознаменовался Выставкой дегенеративного искусства; в СССР — это кульминация сталинских чисток и показательных политических процессов. Сама цифра «1937» с подразумеваемым добавлением «год» там и здесь стала нарицательной в качестве символа политического и культурного террора.

В хаосе культурных погромов берет разбег и наливается силой, оптимизмом официальный стиль двух тоталитарных режимов. Именно в 1937 году восходящее, как на дрожжах, искусство национал-социализма явило свой героический лик на первой Большой выставке в Мюнхене. Именно тогда в СССР создаются классические образцы искусства социалистического реализма, в первую очередь скульптурная группа «Рабочий и колхозница» В.Мухиной, которая «с полным правом может быть названа эпохальным произведением искусства, рисующим содержание, передовые устремления и идеалы нашего времени. Мировое искусство не представляло народные образы в таком потрясающем величии»¹. Как бывает в начале культурного цикла, подобного рода памятники еще овеяны духом молодости и веры в торжество своих идеалов, и система художественного мышления эпохи находит в них свое наиболее чистое воплощение. Летом 1937 года обе системы впервые встретились и показали себя миру на Международной выставке искусств, ремесел и наук в Париже.

Выставка, торжественно открытая в мае этого года президентом Франции, включала в себя 240 павильонов 42 стран мира. Ми-

ровая пресса широко освещала это событие, часто характеризуя художественный аспект выставки как «торжество модернизма». Павильоны Бельгии, Чехословакии, Швеции, Англии, Японии и др. были спроектированы в «рациональном» стиле, и представленная в них художественная продукция вполне соответствовала современному облику их архитектуры. Павильон электрификации был украшен гигантским панно Р.Дюфи — «самой большой картиной, когда-либо созданной одним человеком». Во французском павильоне висели огромные «Жнец» Х.Миро и «Революция» М.Шагала (обе не сохранились); молодое поколение художников представляло разные направления находившегося на подъеме абстрактного искусства. В павильоне республиканской Испании экспонировалась только что законченная «Герника» Пикассо. Многие мастера в экспрессионистских и сюрреалистических образах выражали свое предчувствие кошмара надвигающихся событий. Большая ретроспектива Ван Гога во французском павильоне служила как бы историческим фоном, на котором искусство 30-х годов нашего столетия обнаруживало и свою связь с традицией, и отход от нее. В контексте современной культуры советский и нацистский павильоны выглядели на Парижской выставке, как существа с другой планеты.

СССР и Германии было отведено почетное место рядом с Эйфелевой башней по обе стороны проспекта, ведущего через главный ее пролет к Сене. По словам имперского комиссара выставки доктора Руппеля, «то, что показано на этой выставке, можно подытожить в двух словах: проекты и картины великих сооружений фюрера, которым предназначено изменить облик немецкой жизни»²; по словам советского организатора выставок Б.Терновца, павильон СССР «в ярком образе выражает идею целеустремленности, мощного роста, непреодолимого движения Советского Союза на пути завоеваний и побед»³.

Павильон СССР был задуман как синтез архитектуры, скульптуры и других видов искусства. Автор его, Б.Иофан, спроектировал здание в виде вытянутого с востока на запад 160-метрового блока, увенчанного с западной стороны башней высотой в восьмизэтажный дом. Ее ступенчатые 35-метровые пилястры подчеркивали устремленность ввысь всего сооружения. Увенчивавшая здание башня одновременно служила пьедесталом для гигантской скульптурной группы в 1/3 ее высоты — «Рабочего и колхозницы» В.Мухиной: две огромные фигуры, устремленные в общем порыве с востока на запад, несли в поднятых руках серп и молот — символ советского государства. В специально выпущенной брошюре авторы ее разъясняли публике идею советского павильона: «Стиль советского павильона несет на себе определенные черты того художественного метода, который мы обозначаем словами — социалистический реализм. В чем суть этого решения?.. Нет никакого сомнения в том, что первым самым важным качеством парижского павильона, как произведения архитектуры, является образная насыщенность этого сооружения, его идейная полноценность»⁴.

Прямо напротив 160-метровый блок немецкого павильона завершался такой же устремленной ввысь башней, увенчанной орлом со свастикой — символом нацистского государства. Он был самым дорогим на выставке: более тысячи вагонов везли из Берлина в Париж 10 тысяч тонн материала, ибо павильон должен был оставаться «куском священной немецкой земли» и поэтому возведен «исключительно из германского железа и камня». Он тоже был задуман как художественный

Ил. 106

Ил. 104

Ил. 105

синтез, в котором скульптура составляла «интегральную часть архитектуры». Автор его, Альберт Шпеер, описывает в своих мемуарах, как родилась у него идея всего этого комплекса: «Когда в Париже я осматривал это место (то есть площадь, отведенную для немецкого павильона. — И.Г.), мне удалось пробраться в помещение, где хранились в тайне проекты советского павильона. Две скульптурные фигуры ростом в 33 фута, водруженные на высокий пьедестал, триумфально шествовали в направлении немецкого павильона. Поэтому я спроектировал здание в виде кубического массива, тоже вознесенного ввысь могучими пилястрами, который должен был сдерживать этот напор, и одновременно с карниза моей башни орел со свастикой в когтях взирал сверху вниз на эти русские скульптуры. Я получил золотую медаль за здание; такую же медаль получили и мои советские коллеги»⁵. Не только распростертые крылья орла сдерживали, по замыслу А.Шпеера, напор серпа и молота. У подножия башни он поместил семиметровые фигуры скульптурной группы «Товарищество», созданной И.Торахом, которые грудью суперменов преграждали дорогу советской агрессии.

И.л. 108

«Стоящие рядом друг с другом полные сил могучие фигуры, ...идушие нога в ногу, объединенные общей направленностью воли, устремленные вперед, уверенные в себе и уверенные в победе»⁶; «...в мощном и едином порыве устремлены вперед... мощный широкий шаг, величественные складки одежды, молодые бодрые лица этих людей, смело смотрящих вдаль, навстречу солнцу и ветру, — все это с поразительной силой воплощает пафос нашей эпохи, ее устремленность в будущее»⁷. Эти описания скульптурных групп Тораха и Мухиной абсолютно взаимозаменяемы. Как и в признании Шпеера, здесь проявляется трогательная общность художественного мышления, уже переставшего быть художественным: «образная насыщенность», выражающая «идейную полноценность», там и здесь стала теперь главным критерием в подходе к любому объекту культуры.

Очевидно, помещая советский и немецкий павильоны напротив друг друга, организаторы Международной выставки надеялись в резком противопоставлении подчеркнуть контраст между двумя враждующими системами. Если это действительно входило в их намерения, то эффект получился обратный: по сути, оба павильона своей стилистической близостью и общей идейной направленностью составили здесь единый «художественный» ансамбль.

Джино Северини — участник итальянского «Новеченто», хорошо знающий тоталитарную ситуацию изнутри, — вспоминал десять лет спустя: «Я полагаю, что я не единственный, кто помнит этот павильон (советский. — И.Г.), чья архитектура, за безликим модернизмом которой плохо скрывалось отсутствие у ее автора таланта и подлинного чувства современности, представляла собой низкое здание, увенчанное короткой башней, которая, в свою очередь, увенчивалась двумя скульптурами... При взгляде на целое сразу же бросалось в глаза явное стремление создать грандиозный и помпезный *размер*. Той же самой заунывной риторикой был отмечен и германский павильон, стоящий прямо напротив русского, и — увы! — то же самое мы находим в Италии и в тысячекратной степени в Риме: некие архитектурные пропилеи, вполне пригодные для буржуазных кладбищ»⁸. Не только Джино Северини, но и многие посторонние западные обозреватели обратили тогда внимание не на контраст между ними, а на их странное родство:

«Лучшие павильоны — Японии и маленьких стран, которые не гоняются за престижем. В противоположность им, немецкое здание с его устрашающе огромной башней из срезанных колонн является совершенным выражением фашистской брутальности. Россия представлена сходным по духу сооружением, и павильон Италии производит удивительный по сходству эффект, хотя и достигнутый современными средствами»⁹. Так писал критик из «Magazine of Art», а газета «Вашингтон пост» отмечала:

«Немецкая архитектура на этой выставке ориентирована на вертикаль, но тяжела и солидна. Самым удивительным кажется здесь павильон СССР. Здание это откровенно имитирует небоскреб в миниатюре, причем его уменьшенные пропорции создают эффект какого-то слоеного торта, скованного ледяной замороженностью. На верхушке этого торта две огромные скульптуры мужчины и женщины бросают вызов миру, простирая руки с серпом навстречу завоеванию отдаленного, но абсолютно ощутимого будущего. Это далеко не лучшие образцы скульптуры на Парижской выставке. Они совершенно не соответствуют архитектуре и еще раз демонстрируют нелепость произвольного отделения архитектуры от архитектурного декора»¹⁰.

Отмечая такие общие для двух павильонов черты, как брутальность, претенциозность, помпезность, серьезная критика определяла их стиль в одном термине — неоклассицизм. Обращение к классическим формам античности стало тогда уже официальным лозунгом тоталитарной культуры — в СССР точно так же, как и в Германии и Италии — в ее попытках обрести общечеловеческие корни и национальные традиции. Естественно, что в этом отношении сходство двух павильонов не могли не заметить и сами их авторы и вдохновители. Однако и та, и другая сторона в неоклассицистических претензиях противника подозревала лишь хитрую маскировку каких-то иных — противоположных и враждебных собственным — идеологических категорий. Так, нацистская критика объяснила стиль советского павильона «варварским формализмом, задрапированным в тонкую классическую мантию», а стиль своего собственного — «чисто нордическим»¹¹. В СССР пресса вообще не писала о Парижской выставке, отмечая лишь успех на ней советского павильона. Но в немногих разборах «фашистского» искусства, еще появлявшихся здесь до середины 30-х годов, реакция на такого рода архитектуру советской критики аналогична нацистской: «Эта идеологическая „гармония“ есть лишь идеологическая маскировка антагонистичности реальных общественных отношений. Поэтому она бесплодна, лжива, и на практике лозунги фашистской «неоклассики» означают лишь маскировку „рациональной“ формой иррационального содержания»¹².

К сожалению, в океане изобразительного искусства, представленного на Парижской выставке, потонули художественные поделки советских, нацистских и фашистских мастеров. Мало кто обратил внимание и на мозаику М. Сирони «Труд и индустрия», украшавшую павильон Италии, и на советское панно с изображением тов. Сталина в толпе восторженных трудящихся, и на станковые картины и скульптуры, экспонировавшиеся в трех павильонах. Пресса почти не упоминала о них. Но живое свидетельство оставил нам Джино Северини: «Я прекрасно помню интерьер этого (советского.— И.Г.) павильона и две огромные картины под названием «1917—1937», украшавшие вести-

бюль главного входа, и много других картин его последнего раздела, на которых Сталин всегда изображался в центре, окруженный генералами и рабочими, все из которых, и особенно он сам, были ужасающе похожи — „совсем как в жизни”... Другие прославляли юность и народные праздники. Конечно, по своей тематике и трактовке они были идентичны тем хорошо известным фашистским картинам, которые экспонировались на выставках в Риме или Милане. Произведения скульптуры, среди которых блистали сидящие рядом Ленин и Сталин, были сделаны на таком же уровне»¹³.

Но с точки зрения всех трех тоталитарных идеологий, именно такая тематика, трактовка, такая «приближенность к жизни» и знаменовали собой высочайший расцвет искусства. По мнению каждой из них, достигнув «единства с жизнью», искусство здесь уже вплотную приблизилось к величайшим вершинам мировой художественной культуры и даже готово превзойти их. Так председатель Имперской палаты изобразительных искусств Адольф Циглер в проспекте германского павильона рисовал такую картину немецкого искусства в целом: «Под мощным влиянием нового потока жизни для художественных школ или интеллектуальных «измов» уже не находится места... Ибо самые выдающиеся художники Германии сплотились сегодня вокруг фюрера и его соратников... Это объясняет, почему сторонний наблюдатель открывает новый творческий дух и истинный Ренессанс везде в Германии, во всех областях искусства — в архитектуре, скульптуре, живописи. Имперская палата искусств, членами которой являются все немецкие художники, стремится как можно шире распространить этот новый дух... В течение немногих десятилетий это естественное развитие под руководством доктора Геббельса... приведет к тому, что последующие эпохи будут взирать на работы настоящего периода как на германский Ренессанс»¹⁴. В то же самое время советская критика, вдохновленная отчасти и успехом советского павильона на выставке 1937 года, выдвинула окончательную формулировку искусства соцреализма, которая впоследствии будет на все лады повторяться в трудах по советской эстетике: «Социалистическое искусство — новый, высший этап на пути развития всей художественной деятельности человечества. Мы стоим на пороге нового Возрождения»¹⁵.

Если на Венецианских биеннале советское искусство в стремлении связать себя с жизнью и выразить величие эпохи выглядело, по словам Дж.Галасси, «почти одиноким», то в Париже к нему прибавился достойный партнер. Здесь две тоталитарные системы встретились как враги — претенденты на руководящую роль в современном мире. Лозунгом «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» украшались в Советском Союзе обложки журналов и первые страницы газет; «Сегодня Германия, завтра весь мир!» — распевала нацистская молодежь по всему Третьему рейху. Волшебные зеркала советского и нацистского искусства отражали, по сути, один и тот же образ, но обе культуры еще отказывались признать друг в друге собственное подобие. События после 1937 года развивались в направлении возможности и такового признания.

Два года спустя после Парижской выставки, на встрече в Берлине советских представителей с Ю.Шнурре, будут произнесены слова об общем элементе в идеологии Германии, Италии и СССР — их противостоянии западным демократиям; еще через полгода на встрече

в Кремле по случаю подписания договора о дружбе между Германией и СССР Сталин произнесет свой знаменитый тост: «Я знаю, как немецкий народ любит своего фюрера; поэтому я был бы рад выпить за его здоровье», и Риббентроп сообщит Гитлеру, что во время этой встречи он «чувствовал себя более или менее как среди старых партийных товарищей»¹⁶; в конце сентября 1939 года в Бресте знамена со свастики и серпом и молотом будут развеваться рядом во время объединенного парада советских и немецких войск в честь разгрома Польши, а 17 июня 1940 года Молотов от лица советского правительства тепло поздравит немецкого фюрера с блистательной победой над Францией. Политическая конвергенция пролагала пути для конвергенции культурной.

Договор о дружбе между Германией и СССР предусматривал и культурный обмен. На массовом уровне такой обмен так и не успел осуществиться: воспитанные на антинацистской и антибольшевистской пропаганде люди здесь и там были явно не подготовлены к тому, чтобы оценить культурные достижения своих новоявленных друзей. Но на самых верхах культурные связи налаживались и, очевидно, начинали работать. По крайней мере об одном таком факте рассказывает в своих мемуарах Альберт Шпеер, вознесшийся тогда от должности главного архитектора Берлина до министра вооружения Германии и ставший вторым после фюрера человеком Третьего рейха.

По его словам, где-то в начале октября 1939 года германский посол в Москве фон Шуленбург информировал Гитлера, что Сталин лично заинтересован в немецких архитектурных проектах. Вскоре в Кремле развернулась выставка моделей нацистской архитектуры. Но Гитлер, ревниво следящий за развитием архитектуры в СССР, приказал главные немецкие проекты сохранить в тайне и не посылать в Москву, чтобы «не давать Сталину никаких идей». «Вскоре,— пишет Шпеер,— Шнурре информировал меня, что Сталину мои проекты понравились»¹⁷. В советской прессе ни словом не упоминалось об этой таинственной выставке, но сам факт свидетельствует о том, что где-то на самых верхних властях готовились какие-то мероприятия по культурному сближению. Кто знает, если бы не война, москвичи, возможно, имели бы шанс лицезреть в залах Третьяковской галереи портреты Гитлера и Геринга во всех их государственных регалиях.

«После 1939 года не много нового можно добавить к культурной и социальной жизни Германии»¹⁸. Не многое можно добавить и к культурной жизни СССР после этой даты. Новое здесь начнется лишь после второй мировой войны, когда следующая волна культурного террора вознесет советское искусство на новую и еще более недостижимую высоту. Но к началу войны модель тоталитарной культуры была уже отстроена в СССР и Германии; к ней быстрыми шагами приближалась и культура Италии. Ее идеология была создана, мегамашина управления воздвигнута, культурный террор достиг кульминации и даже пошел на спад, и три эти компонента, работая в тесном взаимодействии, начали выдавать продукцию, которая определила себя как «искусство нового типа». Ибо по своей структуре, по функциям, которые оно выполняет в общественной жизни, по стилю и художественному языку такое искусство радикально отличается от всего того, что было создано в этой области нашим столетием. Если до середины 30-х годов тоталитарная культура выявляла себя в процессе становления, то теперь мы вправе рассматривать ее как продукт уже созданной системы.

'лава первая

Настоящее, прошлое, будущее (наследие и традиции)

1.

На новом подъеме

Наше искусство добилось огромных успехов, став по праву самым передовым, самым идейным, самым народным и революционным искусством в мире, став маяком для всего передового и прогрессивного человечества.

Искусство, 1949, № 1

14 ноября 1939 года Геббельс записал в своем дневнике: «Просматривал новые еженедельные кинохроники вместе с фюрером... Кроме подобных случаев, фюрер едва ли имеет хоть сколько-то времени, чтобы заниматься искусством. Заботы и ответственность поглощают все его время»¹. С переключением забот фюрера на чисто военные проблемы искусство национал-социализма лишилось главной движущей силы своего развития. Геббельс, возглавлявший систему пропаганды, куда входила вся целиком Палата культуры, главным средством воздействия на массы считал кино. Изобразительному искусству он уделял мало внимания и не обладал в этой области радикальностью фюрера. Официальный печатный орган Палаты изобразительных искусств, ежемесячный журнал «Kunstkammer», печатал на своих 20—30 страницах в основном нейтральные материалы, касающиеся художественного наследия, прикладного искусства, и едва ли служил каналом для широкого распространения идей национал-социализма в области художественной культуры. В 1936 году он был закрыт. Официальным печатным органом стал журнал «Искусство Третьего рейха» (в 1939 изменил название на «Искусство Немецкого рейха») под редакцией А. Розенберга, издававшийся с 1937 по 1944 год. Но расхождения между Розенбергом и Геббельсом в вопросах художественной политики, споры о сферах компетенции между министерством пропаганды и Трудовым фронтом Р. Лея, между Палатой культуры и ведающими искусством ведомствами Вермахта — все это, лишившись цементирующей воли фюрера, не способствовало кристаллизации того, что складывалось столь интенсивно в первое пятилетие нацистского режима. Эта ситуация в Германии несколько напоминает более раннюю стадию становления советского искусства, когда в середине 20-х годов реоргани-

зованный Наркомпрос, Агитпроп, Главполитпросвет и ПУР пытались навязать художникам линию хотя и общую, но не всегда совпадающую в деталях.

Кроме того, и это главное, война, на которую падает почти половина всей истории Третьего рейха, вообще затормозила процесс сложения тоталитарной культуры и ослабила контроль над ней. Так, в 1943 году деятели немецкого искусства официально поздравили с 80-летием престарелого Эдварда Мунка, который еще недавно вместе с другими представлял на мюнхенской выставке дегенеративное искусство. Есть свидетельства, что на выставках во время войны начали появляться работы запрещенных Нольде, Шмидта-Роттлуфа, Пехштейна². Точно так же, как оставшаяся на время без присмотра советская интеллигенция могла позволить себе в 1942 году выставить в опустевшей Москве некоторые работы Филонова, Татлина, Половой; впрочем, случай этот остался зафиксированным лишь в памяти его очевидцев.

Но если крах Третьего рейха положил конец развитию здесь тоталитарной культуры, то в Советском Союзе победа в войне ознаменовала начало ее «нового и высшего этапа». Советский период с 1946 по 1953 год с полным основанием можно считать самым завершенным, продуктивным и классическим периодом в развитии тоталитарного искусства, если понимать под ним некое целое. Именно в эти годы была отстроена до конца мегамашина культуры; догматы социалистического реализма, намеченные еще Лениным и оттачиваемые в жестокой идеологической борьбе 20—30-х годов, теперь, в ходе коллективной работы вновь образованных гигантских специальных институтов, были подробнейшим образом разработаны, тщательно сформулированы и спрессованы в «свод законов» советской эстетики, философии и теории искусства. Многие из того, что в виде грандиозных замыслов бродило в голове Гитлера (вроде его плана культурно-идеологического мемориала в Линце), хранилось зафиксированным на бумаге и в гипсовых моделях в кабинете Альберта Шпеера (вроде его плана перестройки Берлина), то, о чем мечтали нацистские художники, теперь начало осуществляться в ходе реализации плана реконструкции Москвы, в архитектурно-идеологических комплексах восстанавливаемых городов, в грандиозные очереди московского метро; все это воплотилось на холстах и было запечатлено в мраморах и бронзах сталинского социалистического реализма. Сокрушив врага, страна-победительница вывозит из Германии не только технологию и оборудование. Как в 1813 году русская армия, побывав в Париже, принесла оттуда на родину освободительные идеи французской революции, так теперь идеи поверженного нацизма перекочевывают из Берлина в Москву.

В отличие от красно-бело-черного флага нацизма, созданного по дизайну Гитлера, поднятое в 1917 году знамя русской революции было однородно красным. Пролетарский интернационализм и расово окрашенный национализм, казалось бы, были наиболее устойчивыми компонентами каждой из идеологий и заставляли воспринимать их как две враждующие противоположности. Победа над гитлеровской Германией резко изменила цвет советской идеологической палитры.

24 мая 1945 года на торжественном чествовании Победы Сталин произнес в Кремле свой знаменитый тост «за великий русский народ», отметив в качестве национальной черты его характера «долготерпение» и указав на его ведущую роль среди всех народов Советского

Союза. Слова сталинского тоста были воспеты в прозе и стихах, запечатлены на гигантском полотне М.Хмелько «За великий русский народ!» и были восприняты как руководство к действию.

Ил. 63

Поднявшаяся в 1946 году новая волна культурных погромов смывала не только остатки недобитых формалистов, но и новоявленных врагов — «безродных космополитов», преклоняющихся перед Западом, искажающих великий русский язык и принижающих значение национального художественного наследия. Постановления ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда” и „Ленинград”» (14.8.46), «О репертуаре драматических театров» (26.8.46), «О кинофильме „Большая жизнь”» (4.9.46) дали мощный толчок к развитию этого процесса; постановление «Об опере „Великая дружба” В.Мурадели» (10.2.48) стало его кульминацией и завершением. В тексте последнего в искажении языка музыкальной классики обвинялись С.Прокофьев и Д.Шостакович, но в нем говорилось еще и о том, что из оперы Мурадели «создается неверное впечатление, будто... грузины и осетинцы находились... во вражде с русским народом, что является исторически фальшивым, так как помехой для установления дружбы народов в тот период на Северном Кавказе являлись ингуши и чеченцы»³. Народы ингушей и чеченцев к этому времени были уже высланы со своей родины в отдаленные районы страны за их якобы сотрудничество с немцами во время войны, и теперь на них возлагалась еще и вина за разжигание вражды с русским народом в период революции.

Два фактора, тесно связанных между собой, можно считать решающими в процессе окончательного сложения структуры и стиля тоталитарного искусства в Советском Союзе: 1) общий резкий поворот в сторону национализма советской культурной политики и 2) образование Академии художеств СССР, увенчавшей собой пирамиду всего сложного аппарата управления искусством. Первый фактор ввел недостающий элемент в общую идеологию советского тоталитаризма и вызвал следующую волну культурного террора; второй означал завершение отстройки тоталитарной мегамашины культуры.

Как и в 1934 году, рупором новой художественной политики в области культуры в целом был А.Жданов. Выступая в феврале 1948 года на совещании в ЦК с деятелями советской музыки, Жданов выдвинул универсальное обоснование резкого поворота от пролетарского интернационализма к откровенному русскому национализму: «Интернационализм рождается там, где расцветает национальное искусство. Забыть эту истину — означает потерять руководящую линию, потерять свое лицо, стать безродным космополитом»⁴. Эта партийная директива означала, во-первых, требование радикального пересмотра роли национального наследия и, во-вторых, применение самых жестких мер к тем «безродным космополитам», кто «сознательно» старался принизить место русского искусства в развитии мировой художественной культуры. Проведение в жизнь новых задач требовало еще большей централизации организационного аппарата.

Ил. 32

Летом 1919 года декретом Совета народных комиссаров за подписями Ленина, Луначарского, Сталина и Чичерина бывшая российская императорская Академия художеств была упразднена как «учреждение, не оправдавшее себя исторически» и, как отмечалось в декларации Наркомпроса, с этим актом «свободное творчество победило пустую формулу академического канона»⁵. В 1947 году Академия была восста-

новлена и ей был возвращен статут, который она получила еще при Екатерине II — «высшего органа, руководящего всеми сторонами художественного образования и художественной культуры страны». Как говорилось в ее уставе, создание Академии художеств СССР «призвано содействовать творческому развитию принципов социалистического реализма в практике и теории советской многонациональной художественной культуры». В члены ее «избирались» самые заслуженные из сталинских лауреатов, а ее первым президентом был назначен А. Герасимов, совмещавший этот пост с председательством в Оргкомитете Союза советских художников. Созданный при ней огромный Институт истории и теории искусства подводит под новую идеологию теоретическую базу, журнал «Искусство», ставший, по сути, органом Академии, внедряет ее в практику советской художественной жизни. Борьба с космополитизмом и утверждение народности и приоритета русского искусства не только советского периода, но и на всех этапах его развития, становится первой по важности задачей Академии.

Ждановско-сталинская кампания борьбы с безродным космополитизмом, как и аналогичная политика в Германии в 30-х годах, была направлена прежде всего против тех историков культуры, критиков, искусствоведов, которые, отмечая достижения Запада, уже тем самым преуменьшали роль великого национального наследия. На повестку дня выносятся теперь в качестве главной задачи доказательство приоритета во всех областях культуры, искусства, науки и техники. Русское искусство, еще со времен Ивана Грозного учившееся у Запада, теперь наделяется всеми чертами национальной самобытности, которая обеспечивает его приоритет и неизмеримое превосходство над всеми иностранными образцами. То, что стены и соборы Московского Кремля были возведены итальянскими зодчими, что план Санкт-Петербурга был разработан французом Ж.Б.Леблонем, а его архитектурный облик создавали Трезини, Камерон, Растрелли, что автором воспетого Пушкиным «Медного всадника» был француз Фальконе, — все это теперь кажется незначительным и упоминается лишь с большими оговорками. «Малоизвестный француз Монье и хлесткий англичанин Доу — вот главные имена иностранных мастеров, все остальные настолько малозначительны, что не заслуживают упоминания. На русских художников они не оказали никакого влияния, не пользовались ни авторитетом, ни любовью»⁶, — писал академик Н.Машковцев. Оказывалось, что русские скульпторы уже XVIII века, такие «как М.И.Козловский, Ф.Ф.Щедрин, И.П.Мартос, должны быть поставлены на первое место в современном им европейском искусстве, так же как и Ф.И.Шубин, который работал вне классицизма», что по сравнению с П.Федотовым «каким многословно поверженным кажется Хогарт, исходящий в мелком юноре, уводящий в смакование деталей и никогда не достигающий романтических высот» и что «Суриков является величайшим не только русским, но и мировым историческим живописцем»⁷.

В трудах сталинских теоретиков и историков такой приоритет русского искусства начинает связываться не столько с социальными условиями его развития, сколько с отражаемым в нем русским национальным характером, причем характер этот прямо противопоставляется западной «эгоистической личности частного человека, рождающегося буржуа, сознающего свое право не только на свободу, но и на господство, — личность, в конечном счете обреченная на глубочайшее

одиночество»⁸. Согласно Марксу и Энгельсу, буржуазное общество «не оставило между людьми никакой связи, кроме голого интереса, бессердечного „чистогана”», в России же (писали как о чем-то само собой разумеющемся марксисты эпохи зрелого сталинизма), где крепостное право просуществовало до 1861 года, именно в силу ее отсталости формировался народный характер, связанный тесными узами со всем обществом. «Глубокая связь человеческой личности с обществом не прерывалась в России на протяжении всего XVIII века. Она не исчезла у нас даже в середине столетия, в эпоху, когда на Западе царствовала культура рококо с ее знаменитым лозунгом: „После нас хоть потоп”»⁹. Такая связь сообщала русскому национальному характеру особые «человечность, душевную теплоту», которые стали идеалом и уникальным качеством всего русского искусства, обеспечив ему первое место среди искусств всех других народов: «Ни у кого из них (западных художников.— И.Г.) не было такой непосредственности, простоты и искренней теплоты, как у Левицкого... Целомудрие, так же как и душевная теплота станут впоследствии отличительной чертой русского искусства»¹⁰.

В качестве главной ценности русского характера и русского искусства выдвигается теперь патриотизм, любовь к отечеству и преданность государству. Из сумрака музейных хранилищ извлекаются забытые шедевры, иллюстрирующие эти качества русского характера и искусства, вроде скульптуры «Русский Сцевола» В.И. Демут-Малиновского. Чтобы доказать «эпохальность» этого произведения, Н.Машковцев приводит легенду: «В Армии Наполеона клеймили всех, вступающих в его службу. Следуя этому обыкновению, наложили клеймо на руку одного русского крестьянина, попавшего в руки французов. Едва узнал он, что сие означает, тотчас схватил он топор и отсек клейменую руку прочь». Правдоподобие этой легенды соперничает лишь с бесспорностью морального подвига ее героя, но академика-марксиста уже не смущает тот факт, что русский Муций был крепостным, что на знаменах наполеоновской армии прочитывались лозунги французской революции и что Наполеон носился с идеей отмены крепостного права в России. Интернациональные идеи равенства, свободы, революции тускнеют перед чувством племенной общности, предпочитающей родной барский кнут любому иноземному клейму, и в результате: «Демут-Малиновский создал произведение истинно народное, собравшее в себе высокие представления о простом русском человеке и патриотической красоте его подвига»¹¹.

В такого рода текстах узнается знакомый почерк тоталитарной идеологии. Бесчисленные аналогии к ним нетрудно найти и в культурологических построениях Альфреда Розенберга, и в расовых теориях Рихарда Дарре, приписывающих немецкому народу то же «особое место» среди других наций, связь с почвой, обществом, государством, чувство патриотизма, человечность и душевную теплоту. Ссылаются ли такие теоретики на Маркса или Гобино, на «Коммунистический манифест» или «Протоколы сионских мудрецов», рано или поздно на первое место выдвигается у них исключительность и превосходство культур и народов, к которым сами они принадлежат.

Чем ближе к нашему времени, тем громче утверждает тоталитаризм свой приоритет в области культуры. Советские оценки искусства XIX века как две капли воды похожи на застольные рассуждения Гитлера, что «в XIX веке величайшие шедевры в каждой области

были работами наших немцев». В Советском Союзе такого рода разглагольствования были подняты на уровень высокой теории. «Изобразительное искусство XIX века какой другой страны можно сравнить с искусством русских художников Репина, Сурикова, передвижников вообще?.. Художник Курбе?.. Он по идейной глубине своих произведений, по охвату в своих картинах современной ему социальной жизни Франции ни в какое сравнение с Репиным не может пойти»¹². Вся вообще французская живопись этого времени? Но «какой бурей в стакане воды будет выглядеть в истории мирового искусства эта эпоха, как только мы сравним идеи, лозунги, задачи, достижения французских художников»¹³.

Гитлер вел отсчет дегенерации современного искусства от начала нашего века, когда сам он впервые столкнулся с господством модернизма, дважды провалившись на вступительных экзаменах в Венскую академию. Хотя он не чтит импрессионизм и в своей речи на открытии Дома немецкого искусства включил его в число «измов», «не представляющих ни малейшей ценности для немецкого народа», все же в списках произведений дегенеративного искусства, изымаемых в это время из немецких музеев, не числились имена Клода Моне, Ренуара и Писсарро. Советское искусствознание относило этот упадок к более раннему периоду — по сути, к 80-м годам прошлого столетия. Импрессионизм был объявлен здесь носителем антигуманистической и чуть ли не «фашиствующей» идеологии. «Мане говорил: „Главное действующее лицо в картине — свет“. „А не человек, не многогранная и богатая действительность“, — добавим мы»¹⁴, — писал ученый секретарь Академии художеств СССР П.Сысоев и подводил итог: «Импрессионизм как метод глубоко чужд и враждебен искусству соцреализма»¹⁵. Что же касается открытия в импрессионизме пленэрной живописи, то, по мнению П.Сысоева: «На самом деле именно русские художники были первыми зачинателями светлой живописи в Европе. Приоритет русского искусства в этой области очевиден для каждого честного исследователя-искусствоведа... Еще задолго до появления импрессионизма во Франции, почти в самом начале прошлого века, С.Щедрин писал свои пейзажи на воздухе, с натуры»¹⁶. Этому же мнению придерживался и Б.Иогансон — второй по счету президент Академии художеств СССР: «Многие историки искусства зарождение пленэра неправильно приписывают французам. Прямо удивительно, как эти историки могли проглядеть художника-реалиста, всемирного гения живописи — русского художника А.Иванова. Он первый вывел человека на природу, сохраняя в полном объеме его душевный мир и классическую форму»¹⁷.

Все это воспринимается сейчас как злая пародия, но к 50-м годам лишь старшее поколение интеллигенции еще помнило, что были в Европе в XIX веке такие художники, как Тернер, Констебл, барбизонцы, Гойя... Страна железным занавесом и Китайской стеной отгородила себя от всей мировой культуры. В течение четверти столетия здесь не устраивалось практически ни одной выставки зарубежного искусства — как старого, так и современного (за редкими исключениями показа некоторых «революционных» и «прогрессивных» художников). В 1948 году был ликвидирован московский Музей нового западного искусства — единственное место в СССР, где можно было видеть европейскую живопись от Э.Мане до кубизма; в здание его въехала только что образованная Академия художеств СССР, как бы закрепляя в этом

символическом жесте окончательное торжество социалистического реализма над модернизмом. Экспозиции русского искусства в Третьяковской галерее и Русском музее прерывались на 80-х годах прошлого века, и даже такие художники-реалисты, как И.Левитан и В.Серов, в последние годы сталинского режима вызывали подозрения своей склонностью к импрессионизму¹⁸. Наконец, в 1949 году был закрыт Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина — единственное собрание классического западного искусства в Москве; здание его было переоборудовано под постоянно действующую экспозицию подарков тов. Сталину¹⁹. В этой ситуации резкого искусственного снижения общего художественного уровня уже мало кого могло удивить, когда на страницах журналов и ученых трудов Крамского сравнивали с Веласкесом, отдавая все преимущества русскому живописцу перед испанцем.

По случаю образования Академии художеств газета «Правда» писала:

«Совершенно недопустимо, что наряду с искусством социалистического реализма у нас существуют течения, представляемые поклонниками буржуазного упаднического искусства, которые считают своими духовными учителями французских формалистов Пикассо и Матисса, кубистов и художников формалистической группы Бубновы в вает»²⁰. Конечно, к 1947 году в советском искусстве даже под микроскопом невозможно было усмотреть влияния кубизма, Матисса, Пикассо, но теперь всякие отклонения от принципов соцреализма связываются с отходом от русской традиции, с преклонением перед Западом и с «безродным космополитизмом». В 40-х годах накал советских разоблачений дегенерации современного искусства ничуть не уступает гитлеровскому, если не превосходит его. Как и в нацистской Германии, знаком правильного мировоззрения становится сама художественная форма произведения, не зависящая от политических убеждений и субъективных намерений того или иного художника. Советская эстетика и критика бьют теперь в самое сердце искусства XX века: их главными врагами оказываются высочайшие вершины современной художественной культуры — Сезанн, Руо, Матисс, Пикассо, Генри Мур... «В „Гернике“ такие же уродливые, патологические образы, как и в других картинах Пикассо. Нет, не с целью критики противоречий действительности создает Пикассо свои болезненные, отталкивающие произведения, а с целью эстетической апологетики капитализма»²¹. «После гениев Ренессанса... на вес золота ценится мазня какого-нибудь Руо!»²² «Живопись Г. Вуда близка немецкой школе „новой вещественности“, как известно, поощрявшейся в свое время германским фашизмом»²³. «...„Семейная группа“ английского скульптора Генри Мура, „Дрожащий человек“ Матта, „Влюбленные“ и „Сидящая женщина“ Пикассо. Все эти произведения являются примером логического завершения распада и гибели буржуазного искусства. Более ужасающий маразм и глумление над образом человека трудно себе представить»²⁴. Такого рода оценки становятся обязательным атрибутом каждого номера любого периодического издания или научного труда, касающегося любой области художественной культуры.

Белый цвет национализма начал просачиваться в советскую идеологическую палитру с начала 30-х годов; теперь к красному белому подмешивается и черный: начавшаяся в 1948 году оголтелая

кампания против «безродного космополитизма» сразу же обрела ярко выраженный антисемитский характер. Сквозь красный цвет сталинской идеологии начинает ясно проступать трехцветка нацистского флага.

Сам термин «безродный космополитизм» перекочевал на страницы советской прессы прямо из нацистских изданий, и так называемая «идеология космополитизма» моделировалась здесь по чисто гитлеровскому образцу. С одной стороны, ее укореняли в международном еврейском заговоре, почему-то упорно отождествляемом с организацией «Джойнт», с другой — «идеология поджигателей войны и в первую очередь американских космополитов Уолл Стрита»²⁵. Лицо международного империализма здесь, как и в Германии, приобретало все более ярко выраженные семитские черты. Правда, в литературе по искусству прямо не говорилось о еврейских истоках формализма и модернизма. Однако общая откровенно антисемитская атмосфера разоблачения многочисленных еврейских заговоров — «врачей-убийц в белых халатах», «вейсманистов-морганистов» в биологии, сторонников теорий Эйнштейна в физике и т. д. — окутывала и сферу культуры в целом. С 1947 года редкий номер журнала «Искусство» обходится без подобных же разоблачений «критиков-космополитов»: «...не разоблачены еще до конца А.Эфрос, Н.Пунин, И.Мáца, О.Бескин...»²⁶; «со всей решительностью должны быть отвергнуты всякие рассуждения Эфроса и Бескина об интернациональности (и только интернациональности) живописи... Они тем самым скатываются к безродному космополитизму»²⁷; «Самые реакционные и махровые апологеты гнилой, упадочной буржуазной культуры Эфрос и Пунин в своих бездарных упражнениях были не одиноки. Например, в течение ряда лет в журнале «Искусство» (редактор О.Бескин) периодически печатались статьи разных авторов, восхваляющие крупных представителей западного формалистического искусства — Сезанна, Матисса и Пикассо»²⁸. И в 1950 году теоретический сборник Академии художеств подводил выразительный итог всей этой кампании: «Именно разгром антипатриотической группы критиков-космополитов расчистил дорогу для настоящей большевистской борьбы за высшую художественность, за поднятие мастерства»²⁹.

Из упомянутых тут людей только И.Мáца продолжал работать. Был арестован и погиб в лагерях Н.Пунин — теоретик футуризма в начале революции, а потом крупнейший историк искусства. Подвергался репрессиям блестящий художественный критик-эссеист Абрам Эфрос. За колючей проволокой оказался Осип Бескин, который был главным редактором «Искусства» с момента его основания и на протяжении всех 30-х годов. Именно он на страницах журнала возглавлял борьбу с формализмом, отстаивал ценность традиции и внедрял в практику очередные лозунги советской художественной идеологии. Но теперь эти лозунги, не изменившись текстуально, наполняются иным содержанием.

В вопросах художественного наследия советская теория до 40-х годов следовала за сталинским определением соцреализма как искусства «национального по форме и социалистического по содержанию». Понятие «социалистического содержания» включало в себя весь набор идеологических штампов: партийность, идейность, народность и т. п.; под «национальным по форме» подразумевалось прежде всего разнообразие национальных традиций искусства народов СССР. Например, повышенная цветность живописной манеры крупнейшего худож-

ника Армении Мартироса Сарьяна или некоторое упрощение пластической формы у мастеров союзных республик списывались за счет национальных традиций и выдавались за многообразие стилей советского искусства внутри единого метода социалистического реализма. Теперь подобные вольности трактуются как влияния Матисса и Пикассо и как отход от подлинной национальной традиции: «Опыт Армении показывает, что одностороннее увлечение живописно-декоративной стороной творчества М.Сарьяна обедняет творческие возможности многих молодых талантливых художников Армении и не позволяет им до сих пор создать полноценные реалистические картины. И, наоборот, опыт таких художников Армении, как Налбандян и Зардарян, показывает, что правильное использование традиций русской реалистической школы позволяет им справиться с работой в таких труднейших жанрах, как композиционный портрет и тематическая сюжетная картина»³⁰. В такого рода текстах сталинская формула обретает законченную однозначность: национальное — значит русское. На первый план выдвигаются теперь вопросы национальных истоков, русской художественной традиции, наследия, перед которыми тускнеют все остальные проблемы.

Новый подъем советского искусства, провозглашенный в 1940-х годах как свершившийся факт, в первую очередь был связан с этим идеологическим поворотом. Как будто советской идеологической мегамашине не хватало как раз этого компонента, чтобы заработать на полную мощь.

«Очарование истории и ее загадочный урок заключаются в том, что от века к веку тут ничего не меняется и в то же время все выглядит совершенно по-другому»³¹, — писал Олдос Хаксли, имея в виду иные века и ситуации. Формула эта, если и не универсальна, все же имеет отношение и к нашей эпохе. Никто не отменял в Советском Союзе лозунга пролетарского интернационализма, все так же, если не громче, кричала советская пропаганда о дружбе народов мира, все то же красное знамя революции реяло над Страной Торжествующего Социализма, но, по мудрой формуле Хаксли, все это теперь выглядело совершенно иначе.

2.

От будущего и прошлому

Настоящее и будущее неожиданно предстают в новом свете, и в результате перед нами — новая миссия для будущего. Сегодня начинается эпоха, когда вся мировая история должна быть переписана заново.

А. Розенберг

Нам необходимо знать все, что было в прошлом, но не так, как об этом уже рассказано, а как все это освещается учением Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина.

М. Горький

Чтобы стать высшим этапом, следует обрести корни; согласно известной формуле Оруэлла — кто контролирует прошлое, управляет будущим. Для тоталитарного сознания будущее — цель и объект строительства; все остальное — лишь сырой материал для его воздвижения. Идеологам тоталитаризма подлинная культура всегда представлялась чем-то вроде идеальной фикции, частично осуществившей себя в далеких эпохах исторического прошлого (для Маркса и его последователей, так же как и для Гитлера, — в античности и отчасти в Ренессансе); эта фикция станет реальностью лишь в столь же отдаленном будущем, когда победивший коммунизм, фашизм или национал-социализм так или иначе объединит человечество в единое ликующее сообщество. В блеске этих дальних горизонтов вся современная культура представляется чем-то малосущественным, а прошлое, вопреки всяческим его восхвалениям, — лишь удобным материалом для возведения будущего.

Когда А. Луначарский в дни Октябрьского переворота, потрясенный обстрелом Кремля и уничтожением памятников старины, подал в отставку, Ленин был искренне удивлен такой непоследовательностью своего будущего наркома. «Как вы можете, — обращался он к Луначарскому, — придавать такое значение тому или иному старому зданию, как бы хорошо оно ни было, когда речь идет об открытии дверей перед таким общественным строем, который способен создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем только могли мечтать в прошлом»³². По сути, Ленин здесь повторял одну из идей столь несимпатичного ему авангарда: «Следует больше жалеть о сошедшем с нарезки винте, чем о разрушении храма Василия Блаженного» (Малевиц)³³. Точно так же и Троцкий в 1924 году оценил современное состояние литературы и искусства в России «едва ли не как стадию подхода к подходу к искусству социалистического будущего»³⁴. При этом он не делал

исключения для поднимающих тогда голову реалистов, покровительственно назвав их лишь «полезным навозом» для будущей культуры.

В этом состоит один из парадоксов тоталитарного сознания. Оно всегда устремлено в будущее, но скользит по шкале исторического времени против часовой стрелки и рано или поздно всегда погружается в прошлое. Ленин готов был пожертвовать любыми культурными ценностями для достижения великой цели, однако именно он настойчиво проводил идею сохранения культурной традиции. Новое нельзя построить на пустом месте, считал он, и в отрицании прошлого авангардом лишь логически проявляет себя процесс разбазаривания собственного наследия буржуазной культурой, к которой Ленин, как впоследствии и Гитлер, безоговорочно причислял все нереалистические течения в искусстве XX века. С выходом на историческую арену нового прогрессивного класса и с победой пролетарской революции именно пролетариат становится законным наследником всей человеческой культуры, только он способен правильно оценить и использовать высшие достижения прошлого. Гитлер лишь варьировал эти хорошо известные положения марксистско-ленинской теории, когда заявлял, что «гигантские осуществления Третьего рейха... однажды станут неотъемлемой частью культурного наследия западного мира, подобно тому, как великие культурные достижения прошлого этого мира принадлежат нашему сегодняшнему дню»³⁵. В тяжбе о культурном наследстве каждый тоталитарный режим выдвигал собственного претендента, выступая сам в качестве его полномочного представителя. Для коммунизма таковым является класс, для национал-социализма — раса. Согласно Ленину, «искусство принадлежит народу», понимаемому как широкие массы трудящихся; по Гитлеру, «искусство принадлежит всему комплексу расовых ценностей и способностей народа», понимаемого как этническое образование, скрепленное общностью крови и души. В том и в другом случае на арену истории выдвигается в лице народа некий верховный судья, наделенный — либо объективными законами истории, либо правом первородства — полномочиями выносить приговоры прошлому. Ибо прошлое неравноценно в своих конкретных проявлениях, оно формировалось в перманентной борьбе классов или рас, прогрессивных и реакционных сил, добра и зла, и его культура является отражением этой борьбы.

Свое теоретическое обоснование эта концепция получила в так называемом ленинском учении о двух культурах, то есть о наличии в культуре каждой эпохи борющихся между собой демократических и антидемократических элементов. Для построения культуры будущего должны быть использованы первые и отброшены вторые: «...мы из каждой национальной культуры берем только ее демократические и ее социалистические элементы, берем их только и безусловно в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму каждой нации»³⁶. У Гитлера та же концепция выступает в перевернутом виде: «Есть только одно вечное искусство — греконордическое, и все обозначения вроде „голландское искусство“, „итальянское искусство“, „немецкое искусство“ есть просто заблуждение, и употреблять их столь же нелепо, как трактовать готику в качестве индивидуальных художественных форм; все это есть просто нордическо-греческое искусство, и все, что заслуживает имени искусства, всегда остается только нордическо-греческим»³⁷. В том и другом вариантах резкая демаркационная линия разделила всю историю культуры на две равные части. С одной стороны, здесь

изначально существовали здоровые демократические или арийские элементы, с другой — им всегда противостояли чужеродные по социальному или расовому признаку тенденции. В ходе развития советской эстетической мысли ленинские «демократические элементы» отождествились с формами реалистического отражения действительности; в трудах нацистских теоретиков, в первую очередь П.Шульце-Наумбурга и А.Розенберга, греко-нордические элементы приобрели облик арийского идеала красоты, до странности схожего по стилистическим признакам с теми же реалистическими формами. Все, что не укладывалось в рамки этих жестких категорий, сопровождалось префиксом *анти-*, подчеркивающим враждебную позицию самых разных нездоровых явлений к прогрессивным силам истории. «Потому-то, — подытоживал один из ведущих эстетиков сталинского периода Г.Недошивин, — всю историю мирового искусства можно представить и должно изучать, как историю... становления, формирования и развития объективно правдивого, иначе говоря, реалистического искусства и его борьбы с различными антиреалистическими течениями»³⁸. Такая борьба происходит уже в первобытном искусстве, когда, с точки зрения Г.Недошивина, «антиреалистические тенденции неолита» начинают вытеснять «яркие реалистические изображения палеолитической эпохи»³⁹. С другой стороны, А.Розенберг в «Мифах XX века» много страниц посвятил розыскам арийского идеала в искусстве античности, средневековья, Ренессанса, барокко и его борьбе с расово неполноценными художественными формами.

Согласно этому типу мышления, в истории культуры, как и в общей истории человечества, изначально были заложены тенденции, которые, развиваясь на протяжении веков, окончательно реализовали себя в формах искусства, расцветающего в тоталитарных странах. Вся культурная эволюция человечества была лишь предьсторией, предпосылкой, и только осветив прошлое светом сегодняшнего дня, в нем можно обнаружить объективные законы развития. Советская методология утверждала, что «всякое рассмотрение истории искусства будет правильным только при условии, если мы будем изучать явления в перспективе развития, приводящего, в конечном счете, к формированию метода социалистического реализма»⁴⁰. Такой же переориентации прошлого на нацистскую современность требовал и А.Розенберг, когда говорил о необходимости «переписать заново всю мировую историю»⁴¹. Говоря другими словами, тоталитарные идеологии проецируют на прошлое свои собственные амбиции и воссоздают его по собственному образу и подобию. В таком препарированном виде советский и нацистский варианты истории мирового искусства оказываются до удивления схожими.

Спускаясь по ступеням мировой культуры к ее общечеловеческим истокам, эти идеологии находили свой идеал прежде всего в античности. Советская теория следовала здесь за известным определением Маркса, назвавшего эпоху греческой классики здоровым детством человечества, а ее искусство недостижимой нормой и образцом. В качестве такого же образца для подражания предлагал ее Гитлер в своей речи на открытии первой Большой выставки немецкого искусства в Мюнхене: «Посмотрите на Милона, и вы поймете, сколь прекрасен был некогда человек в своей телесной красоте, и о прогрессе в искусстве можно будет говорить только тогда, когда мы не только добьемся такой же красоты, но и по возможности превзойдем ее»⁴². Нацистская эстетика видела в античных образах прежде всего идеальный греко-норди-

ческий или арийский расовый тип. Но не только это. Гитлер считал, что в пропорциях античной скульптуры воплощены объективные нормы анатомии человеческого тела, которые «позже, так называемыми точными научными исследованиями, признаны правильными, так сказать, реальными». «Две с половиной тысячи лет до нас, — говорил Гитлер в 1937 году, — этот каменщик увидел человеческое тело так, что, согласно открытиям всех наших анатомических исследований, его следует признать естественным в самом высоком смысле этого слова»⁴³. Отклонения от этих норм трактовались нацистской теорией не только как тяготение к более низкому расовому типу. Как и в советской эстетике, это означало также и «искажение объективной реальности», в чем там и здесь обвинялись не только современные модернисты-формалисты, но и такие мастера прошлого, как Эль Греко или Матис Грюневальд.

Сходные содержательные и стилистические элементы притягивали обе идеологии к античности и отталкивали их от средневековья. Гитлер любил порассуждать о разных культурных эпохах в глобальной терминологии шпенглеровской историософии. В одной из своих дневниковых записей Геббельс подытоживал содержание таких разговоров: «Фюрер — это человек, полностью настроенный на античность. Он ненавидит христианство, потому что оно исказило все благородное в человечестве. Согласно Шопенгауэру, христианство и сифилис сделали человечество несчастным и несвободным. Как отличаются друг от друга доброжелательный, улыбающийся Зевс и скорчившийся от боли распятый Христос. Античный взгляд на Бога тоже куда более благороден и гуманен, чем христианский. Какое различие между мрачным собором и светлым, пронизанным воздухом античным храмом. Он [Гитлер] описывает жизнь в Древнем Риме: ясность, величие, монументальность. Самая удивительная республика в истории... Фюрер не имеет ничего общего с готическим сознанием. Он ненавидит мрачный, пассивный мистицизм. Он хочет ясности, света, красоты. Это как раз и является идеалом жизни нашей эпохи. В этом отношении фюрер — тотально современный человек»⁴⁴. Едва ли стоит доказывать, что для марксистского мировоззрения материалистический дух античности был куда ближе, чем духовные аспекты средневековья, и что советская эстетика всегда противопоставляла свет, ясность, монументальность, величие искусства Древних Греции и Рима мрачному мистицизму средневековья, подавляющему человека. «Надгробия Ренессанса, и особенно готические, являются устрашающее зрелище, это настоящие *memento mori*. Их назначение — держать в оцепенении страха погрязшее в грехах человечество постоянным напоминанием о смерти, изображаемой в виде скелета». И мрачному духу средневековья тут противопоставляется ясность и глубокая человечность надгробий русских мастеров классицизма, у которых «нет ничего пугающего и отвратительного»⁴⁵. Такого рода оценки типичны как для советской, так и для нацистской истории искусств.

Если в эпоху средневековья были созданы высокие художественные ценности, то не благодаря, а вопреки ее христианско-религиозному мировоззрению. Согласно Г. Недошивину, «все живое и настоящее в средневековом искусстве прежде всего питается народным поэтическим отношением к миру с его крепкой реалистической основой»⁴⁶; согласно А. Розенбергу, «определяющим качеством готических соборов является не то, что они построены католиками, а то, что они построены немцами»⁴⁷. С одной стороны, и греческая скульптура, и европейская

готика, и итальянский Ренессанс, и барокко — все это (по Розенбергу) «эманация одного и того же арийско-нордического гения», с другой, все это — конкретные проявления здорового народного мировоззрения с его центральной идеей борьбы за освобождение от власти эксплуататорских классов. Концепция народности, подаваемая в социальной или расовой упаковке, освещает прошлое пунктирным светом, вырывая из тьмы веков отдельные фрагменты и строя из них общую картину истории.

Советская и немецкая периодика отводила большое место вопросам художественного наследия. В журналах «Искусство» и «Искусство Третьего рейха» из номера в номер мы встречаем публикации о творчестве одних и тех же великих мастеров прошлого, содержащих все тот же унылый стереотип определений и оценок: восхищение красотой человеческого тела у Рафаэля и Леонардо, глубокий психологизм народных образов Рембрандта, воспевание многообразия и богатства материального мира у Рубенса и малых голландцев... У всех у них, если воспользоваться выражением Ганса Йоста, «героический мир античности преодолел усталость от жизни, пришедшую с христианством». Их жизнеутверждающее, реалистическое искусство противопоставлялось всегда, существующим параллельно, реакционным, упадническим тенденциям, проявлявшим себя и в болезненных фантазмагориях Иеронима Босха, и в «истерическом надрыве» мастера Изенгеймского алтаря Матиса Грюневальда, и в мрачном мистицизме Эль Греко, и (в советском варианте) в формалистических выкрутасах Уильяма Тернера — заклятого врага Джона Констебла. Общая картина истории искусств раскрашивалась в резкие черно-белые контрасты, любое крупное явление всегда находило своего антипода, которого преодолеvalo в жесткой борьбе. В такой дихотомии нельзя не усмотреть типичную черту всякого тоталитарного мышления: как отмечал в своих тюремных дневниках Альберт Шпеер, для Гитлера «похвалить кого-то было обычным методом, чтобы тут же обругать кого-нибудь еще»⁴⁸. Трудно придумать более удачное определение подхода к явлениям культуры советских и нацистских историков искусства.

Вся история мировой культуры в своем неуклонном шествии по пути прогресса от низшего к высшему подводила к невиданному расцвету искусства в XIX веке. По свидетельству А.Шпеера, как и многих, хорошо знавших Гитлера, «для всех отраслей искусства Гитлер рассматривал XIX столетие как величайшую культурную эпоху в истории человечества»⁴⁹. В Советском Союзе творчество русских художников второй половины XIX века, прежде всего передвижников, было безоговорочно объявлено «высочайшим образцом в живописи досоциалистического общества, поднимаем на такую небывалую высоту, на которую искусство не поднималось ни в одной другой стране мира ни прежде, ни в это время»⁵⁰. «Я много перевидел европейских музеев, — писал в своей автобиографии могущественный когда-то Александр Герасимов, — и честно, без квасного патриотизма, скажу, что таких мастеров, как Репин и Суриков, там нет и вряд ли где можно найти, с чем можно сравнить «Крестный ход в Курской губернии» или «Боярыню Морозову»⁵¹. У нас нет оснований сомневаться в искренности этих слов, так же как и в искренней привязанности вкусов Гитлера к XIX веку. Герасимов опубликовал свою автобиографию за год до смерти, когда, снятый со всех должностей, уже не имел причин лицемерить (извещение о его смерти в 1964 году, подписанное всего двумя именами — Налбандяна и Лак-

тионова, было опубликовано мелким шрифтом на последней странице одной из центральных газет). Гитлер тратил огромные личные деньги на покупку произведений его любимых Эдуарда Грюннера, Шпитцвега, Дефреггера и прочих немецких реалистов, которых считал недооцененными и собирался отвести им центральное место в будущем собрании немецкого искусства в Линце. Однако не личные вкусы диктаторов ставили XIX век в центр национального художественного наследия. Скорее наоборот: сами специфические механизмы развития тоталитарной культуры возносили людей с подобными вкусами на вершины власти.

Причины этого коренятся в самой специфике культуры прошлого столетия. Во-первых, для многих стран Европы, и прежде всего для России и Германии, это время знаменовало подъем национальных школ в изобразительном искусстве. Правда, в отличие от России, где период между расцветом иконописи и возникновением академической живописи образует провал в культурной истории, в Германии национальная изобразительная традиция появляется еще в средневековье и, по сути, не прерывается вплоть до XX века. В период «битвы за искусство» такие представители «левого крыла» нацистской элиты, как Геббельс и вождь гитлеровской молодежи Балдур фон Ширах, имели все основания для попыток представить немецкий экспрессионизм как часть этой традиции, но потерпели фиаско в споре с Розенбергом, поддержанным Гитлером, для которых «готика и Ренессанс были слишком христианизированы»⁵². Кроме того, готические соборы строили не только немцы, но и французы, итальянцы, англичане, и различить в этом, по сути, интернациональном стиле средневековья черты арийско-нордического гения было так же непросто, как усмотреть в «Троице» Рублева демократические элементы или признаки русского национального характера. XIX век, каким предстал он перед глазами тоталитарных идеологий, окончательно освободил живопись, скульптуру, графику от всего потустороннего. Он заговорил на общепонятном реалистическом языке о столь же понятных реальных вещах. Неважно, что язык этот тоже был интернациональным: и европейские академии, и оппозиции против них в разных странах отражали темы мифологической или социальной реальности в формах самой этой реальности. Главное, что эта реальность выступала в облике национальных характеров, природы, истории, что демократические элементы или свойства народного гения стали здесь объектом прямого описания.

Во-вторых, XIX век подводит под этот процесс прочную теоретическую и идеологическую основу. В философии, эстетике, научных, политических и экономических теориях этого времени складываются универсальные концепции развития, направляемого объективными законами природы или истории. В центр этих концепций ставится идея борьбы и идея прогресса: революционные и реакционные силы истории противоборствуют, вступают в конфликты и направляют развитие человечества по predetermined пути от низшего к высшему. В этом движении XIX век осознавал себя во многих отношениях как высший этап и трамплин для подъема на еще более высокую ступень прогресса. В эту универсальную схему каждая национальная культура могла вставлять свои собственные идеологические элементы и делать их точкой отсчета. Отсюда шла прямая дорога к тому настоящему, которое тоталитаризм стремился утвердить на вечные времена в качестве окончательного завершения той или иной из этих универсальных схем.

3.

От прошлого к настоящему

Нам не к лицу быть немцами, потому что у нас есть своя национальная жизнь — глубокая, могучая, оригинальная.

В.Белинский

Если бы Белинский дожил до наших дней, он был бы, вероятно, членом Политбюро.

Л.Троцкий

История, как известно, это мешок с фактами, из коего каждый выбирает что хочет. В изучении культурного наследия разных национальных форм тоталитаризма важнее не выстраивать эти факты в нужной последовательности, а опираться на уже отобранные им самим. Трудную работу историка по изучению источников тоталитаризм проделывает сам, скальпелем концепции двух культур, борьбы расовых или классовых элементов совершая вивисекцию над живым телом национальной традиции. Демаркационная линия делит здесь на две враждующие противоположности не только ее важнейшие явления; глубокий шрам проходит по творчеству и отдельных крупнейших мастеров, так что противник всяческого насилия Лев Толстой превращается (по ленинскому определению) в «зеркало русской революции», теории Винкельмана об идеале красоты человеческого тела в античности становятся основанием для расистских опытов научного измерения черепов, ненавидящий немецкий национализм Ницше выдается за пророка антисемитизма, а безбрежное море пушкинской поэзии загоняется в узкое русло революционной или демократической тенденции. Расовые же ублюдки и социальные реакционеры, такие, как Гейне, Достоевский, Гоголь времен «Избранных мест из переписки с друзьями», выбрасываются на помойку истории, а из оставшихся частей, из вырванных из контекста высказываний «предшественников» строится цитатоблочное здание тоталитарной эстетики, шьется белыми нитками полотно истории и воздвигается генеалогическое дерево, на вершину которого тоталитаризм помещает себя. Все это имеет целью доказать законность своего происхождения и обосновать извечность таких приписываемых собственному искусству категорий, как подлинный реализм, народность, массовость, идейность и т. п. Такие манипуляции с прошлым

производит всякий тоталитаризм. Другое дело, что художественной идеологии коммунизма в СССР и национал-социализма в Германии было на что опереться в своем национальном прошлом.

Для людей, остро ощущающих свою причастность к немецкой или русской культуре, вопрос о национальных истоках тоталитаризма — большой вопрос. Им задавался Томас Манн; он мучил русскую эмиграцию от Николая Бердяева до Александра Солженицына, он и сейчас представляет собой горячую тему для живущей в бывшем Советском Союзе оппозиционно настроенной интеллигенции, озабоченной судьбами своей страны. «Определяется ли художественная политика сначала нацистского правительства, а потом руководителей Восточной Германии под советской эгидой преимущественно национальными чертами или она представляет собой неотъемлемую часть тоталитарного общества, где бы оно ни возникало?»⁵³ — ставил этот вопрос Гельмут Леман-Хаупт. И ответы на него всегда давались и, очевидно, будут даваться самые противоположные.

Сам Леман-Хаупт считал, что «социалистический реализм не более типично русское явление, чем нацистское искусство — германское»⁵⁴, точно так же как Герхардт Риттер общую идеологию, которая привела к нацизму, не считает специфически немецкой, ибо «черты ее можно найти и в других странах»⁵⁵. Напротив, Георг Моссе в своих работах выводит мировоззрение Третьего рейха из глубокой немецкой культурной традиции, особенно ярко проявившей себя в XIX веке⁵⁶. Аналогичную операцию по отношению к советскому коммунизму производит крупный русский философ Николай Бердяев. Точка зрения здесь определяется, в первую очередь, широтой исторического контекста, в который погружена данная проблема. Взятая изолированно, та или иная форма тоталитарных идеологий, культуры или сознания неизбежно обнаруживает национальные истоки своего происхождения; если же рассматривать тоталитаризм как общее явление нашей эпохи, то корни его можно отыскать в почве самых разных национальных культур.

Во всяком случае, рациональные, научно-идеологические основы коммунизма, национал-социализма и фашизма не связаны ни с какой определенной национальной культурой или, тем более, с расовым типом сознания. Основателем коммунистической идеологии был Маркс, а в «Кратком курсе истории ВКП(б)», бывшем настоящим Евангелием для всей сталинской эпохи (в гораздо большей степени, чем «Капитал» Маркса или «Моя борьба» и «Мифы XX века» для Германии), в качестве «трех источников и трех составных частей марксизма» указывалось на его ветхозаветных пророков: на крупнейших представителей английской политической экономии, немецкой классической философии и французского просветительства. Создателями расовой теории, на которую опирался нацизм, были французский дипломат и ориентолог граф Жозеф Артюр Гобино и принявший немецкое подданство сын английского адмирала Хьюстон Стюарт Чемберлен. Парадоксально, но термин «антисемитизм» впервые ввел в обращение в 1879 году основатель «Лиги антисемитизма» Вильгельм Марр — еврей по происхождению. Доктрина итальянского фашизма многое почерпнула из теории государства Сен-Симона и из трудов последователя Маркса французского инженера Жоржа Сореля. Общими источниками для всех трех идеологий являлись концепция коллективной воли Жан-Жака Руссо, многие аспекты

философии Гегеля, пересаженный на социальную почву дарвинизм и разного рода теории исторического прогресса⁵⁷. С впрыскиванием сюда классового или расового компонентов все это создавало взрывчатую смесь.

Эта картина в значительной степени утрачивает свою интернациональность, когда в поисках тоталитарных корней обращаются к таким трудно рационализируемым категориям, как история того или иного народа, его культура, его сознание. В книгах «Русская идея» и «Национальные корни русского большевизма», написанных уже в годы эмиграции, Н.Бердяев последовательно проводит мысль, что «тоталитарность» всегда была очень важным компонентом русского сознания в целом. Он понимает под этим стремление построить некое «цельное мировоззрение», в котором «правда-истина будет соединена с правдой-справедливостью», «к соединению философии с жизнью, теории с практикой»⁵⁸. Проявление такого сознания Бердяев видит и в том, как «тоталитарно» воспринял философию Гегеля Белинский, и в двояком практическом исходе всякой философии в России — у «славянофилов в религию, в веру, у западников в революцию, в социализм», и в универсальности духовных концепций Достоевского и Толстого. Такая целостность отличает русское сознание от более дифференцированного, формализованного западного, и отсюда, как производное, вытекают такие его черты, как недоверие к Западу, стремление обрести опору в народе, в почве, в национальном характере, мессианиззм, сознание своей исключительности, поиски особого пути в истории и, самое главное, утверждение каждой очередной идеи в качестве окончательной истины, опирающейся на непреложные законы природы, истории или божественной воли. Именно из таких мировоззренческих блоков строил свою идеологическую систему русский большевизм, и Бердяев приходит к логическому выводу: «По русскому духовному складу, революция могла быть только тоталитарной. Все русские идеологии были всегда тоталитарными, теократическими или социалистическими»⁵⁹.

Однако такая «русская идея» не кажется исключительно русской. Анализируя культурно-идеологические истоки национал-социализма, немецкие историки, даже те, кто, как Г.Моссе, не любят прибегать к термину «тоталитаризм», оперируют, по сути, аналогичными стереотипами для описания стержневой линии развития германской культуры. «То, что отличало Германию этого периода (XIX века.— И.Г.), это глубокое умонастроение, особый взгляд на человека и общество, который западному интеллекту кажется чуждым и даже зловещим»⁶⁰. Моссе имеет в виду прежде всего народническую или *völkisch* идеологию в Германии. Этот плод европейского романтизма начинает окрашивать немецкую мысль еще со времен знаменитого обращения И.Г.Фихте к немецкой нации (1807—1808). Проблемы особого места, исторического пути, миссии немцев среди других народов Европы, их культурного или расового приоритета, решаемые так или иначе, становятся стимулом и базой возникновения многочисленных философских и политических обществ, объединений, бундов на протяжении XIX века и разрешаются в его конце призывами к практическим действиям. Точно так же духовная жизнь России XIX века проходит под знаком горячих философских дискуссий на аналогичные темы между западниками и славянофилами. Во второй половине столетия идеи славянофилов, с одной стороны, находят практический выход в движении революционно-

го народничества, а с другой — пробивают себе дорогу в политические сферы в облике идеологии панславизма, которая «сочетанием в ней элементов романтизма и национализма сходна с немецким пангерманизмом»⁶¹. Если, по Бердяеву, большевистский переворот брал свои истоки в русском сознании, то, согласно многим немецким историкам, законным наследником пангерманизма был Гитлер. Конечно, после французской революции и наполеоновских войн патриотические идеи национального самосознания широко распространились в Европе, но нигде, пишет Моссе, «их импульс не проникал так глубоко, как в Германии, и нигде он не привел к такому результату»⁶². Нигде, можно добавить, сославшись на Н. Бердяева, кроме как в России.

Возникающая на этой почве идеология сближала обе страны. Герцен называл русское увлечение Гегелем целой эпохой пробуждения интеллектуальной мысли в России, а Шиллер сделал здесь даже более блестящую карьеру, чем у себя на родине. Идеи немецкого романтизма с его поисками высших общечеловеческих и национальных ценностей в традиционных формах народного крестьянского сознания и жизненного уклада находили горячий отклик в русской душе. Ее человечность, теплота, ее открытость коллективным нуждам и интересам противопоставляется холодному рационализму, эгоистическому индивидуализму и бездуховности западного человека. С середины XIX века негативизм по отношению к Западу становится прочной доминантой как немецкого, так и русского культурного сознания. Приемлемость модели его развития в России отвергают славянофилы, в нем глубоко разочаровывается «западник» Герцен, его — каждый по-своему — отрицают Достоевский и Толстой, и революционер Белинский сходится в этом пункте с реакционером К. Леонтьевым. «Разве русское и немецкое отношение к Европе, к западной цивилизации и политике не обладает родственной близостью? Разве у нас, немцев, нет своих славянофилов и западников?»⁶³, — писал Томас Манн в 1917 году. Тогда для него не было никаких сомнений, что «немецкая и русская человечность ближе друг к другу, чем Россия и Франция, и несравненно ближе, чем Германия к латинскому миру». Еще нереализовавшиеся огромные потенции молодой нации и народной жизни здесь и там выдвигаются в качестве залога и стимула для развития своих культур, которые, следуя собственному, «третьему» пути, в самом недалеком будущем должны опередить все другие культуры Европы.

Не случайно, что именно в немецкой эстетической мысли была выдвинута концепция примата жизни над искусством или «культы жизни», которая внесла сильную реалистическую ноту в общее развитие европейского романтизма. «Эта странная комбинация реализма с романтизмом шла от типично немецкой концепции *Weltanschauung*⁶⁴, которая свое восприятие мира базировала не на академических знаниях, а черпала из крестьянского и вообще из народного опыта»⁶⁵. В Германии идея «культы жизни» была сформулирована в начале прошлого века в трудах Августа и Фридриха Шлегелей. В России аналогичный культ был теоретически обоснован Н. Г. Чернышевским в его определении прекрасного: «Истинное определение прекрасного таково: „прекрасное есть жизнь“, прекрасное существо кажется человеку то существо, в котором он видит жизнь, как он ее понимает; прекрасный предмет тот предмет, который напоминает ему о жизни»⁶⁶. Магистерская диссертация Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности»

сти», опубликованная в 1855 году и сыгравшая огромную роль в сложении теории и практики русского искусства, посвящена доказательству этой единственной мысли, изложенной суконным языком с расшифровкой русских философских терминов их немецкими эквивалентами. Искусство во всех своих проявлениях — в живописи, скульптуре, архитектуре, музыке, поэзии — и во всех отношениях объявлялось здесь стоящим неизмеримо ниже жизни, ибо по природе своей оно неспособно воспроизвести ее. Несмотря на убогость этой философии (а вернее, благодаря ей), советская художественная идеология возвела ее автора в ранг своего главного предшественника и непререкаемого авторитета по вопросам эстетики. Л.Редель в книге «Корни тоталитаризма» ставит концепцию «культы жизни» А. и Ф.Шлегелей в ряд идей, которые привели к идеологии национал-социализма.

Правда, эстетика Чернышевского при ее ориентации на здоровые народные вкусы лишена народнической окраски. Идеи национального своеобразия русской культуры и утверждение ее приоритета появляются в России сначала не в философии, а в художественной критике. В середине века В.Белинский утверждает, что всякий художник и писатель «выговаривают народное содержание, вытекающее из народного мировоззрения»⁶⁷, и что литература и искусство в целом есть «народное сознание» (как бы повторив тем самым известный постулат Шлегелей: «История — это самосознание нации»). Однако для последующей культурологии такие различия уже не имеют значения: каждый прогрессивный деятель прошлого — Чернышевский, Белинский, Добролюбов, Писарев, Стасов — должны были быть прежде всего патриотами своей родины и, следовательно, все они «боролись с течениями, представители которых с затаенным дыханием созерцали все то, что порождал Запад, и восторженно, до самозабвения хвалили его культуру и отрицали свою собственную. „Неистовый Виссарион“ [Белинский] называл их „беспаспортными бродягами в человечестве“»⁶⁸

Общий рост национального самосознания в XIX веке, который привел к возникновению национальных школ реалистического искусства во многих странах Европы и Америки, особо важное значение имел для России и Германии — не столько по художественным достижениям созданных здесь школ реализма (во Франции, например, концепция реализма Курбе принесла куда более богатые плоды, чем, скажем, реализм Кнауца в Германии), сколько по их самооценке в этих странах. В Германии они были представлены художниками бидермайера (Л.Рихтер, К.Шпитцвег, К.Блехен), сентиментальным жанризмом дюссельдорфской школы (Л.Кнауц, Б.Вотье), мюнхенскими бытописателями вроде Э.Грюцнера, столь любимого Гитлером, и социальным реализмом К.Хюбнера и К.Лессинга, высоко оцененных Марксом. В России это вылилось в мощное движение передвижников. Выработанные в этих школах стилистические нормы реализма и основы художественного мировоззрения в целом послужили той базой, на основе которой обе разновидности тоталитаризма строили свою эстетику. В 40-х — начале 50-х годов в Советском Союзе более 50% всех публикуемых книг по искусству посвящалось творчеству передвижников⁶⁹, а их идеолог, В.В.Стасов был сделан таким же непререкаемым авторитетом в области искусствознания, как Чернышевский в философии и Белинский в литературе. Поэтому следует несколько подробнее остановиться на этом феномене.

В 1863 году 14 выпускников Петербургской Академии художеств во главе с И.Н.Крамским демонстративно отказались писать дипломную работу на заданную тему («Пир в Валгалле»), вышли из состава Академии и организовали на кооперативных началах Артель художников с целью устройства выставок своих работ и их продажи. Уже к концу 60-х годов Артель начала распадаться, но импульс ее протеста не прошел бесследно: в 1871 году на ее месте возникает Товарищество передвижных художественных выставок. Его членами-основателями были И.Н.Крамской, В.Г.Перов, Н.Н.Ге, И.И.Шишкин и др.; впоследствии в него вошли такие крупнейшие русские мастера, как И.Е.Репин и В.И.Суриков. Творчество передвижников, а также тех, кто разделял их эстетические и гражданские позиции, определило магистральную линию развития русского искусства вплоть до 90-х годов XIX века.

Идеологию передвижников ярче всего выразил, а во многом и создал, В.В.Стасов — наиболее крупная и колоритная фигура в русской художественной критике второй половины XIX века. Всякое искусство, по Стасову, неотделимо от национального сознания и народной жизни, которая является объектом его отражения. «Национальность и реализм,— писал Стасов,— вот два главных элемента всего русского искусства: национальность и реализм — вот наш высший закон в искусстве»⁷⁰, ибо «искусство, не исходящее из корней народной жизни, во-первых, бесполезно, во-вторых, ничтожно и всегда бесцельно»⁷¹. Этот «высший закон» влиятельнейший критик внедрял в сознание своих подопечных и беспощадно карал печатным словом всякие отступления от него. Его идеи попадали на благоприятную почву.

В отличие от русских художников прежних поколений, передвижники за редким исключением были выходцами из низших классов общества — из крестьян, мещанства и мелкого чиновничества. Они хорошо знали русскую жизнь, болели ее «больными вопросами» и мало интересовались всем тем, что выходило за эти пределы. Если прежние выпускники Академии стремились за границу и многие крупнейшие мастера первой половины XIX века проводили там (чаще всего в Италии) большую часть жизни (А.Иванов, С.Щедрин, К.Брюллов), то теперь новые культурные интересы, равно как и груз социального происхождения, привязывают художников к России. Так, В.Г.Перов, получив от Академии стипендию во Франции, шлет из Парижа просьбы сократить его пребывание там, так как находит его куда менее полезным, чем «изучение бесконечного богатства тем городской и сельской жизни нашего отечества»⁷². Перов стал крупнейшим мастером таких тем и способствовал утверждению в русской живописи бытового жанра. Сочувствие к угнетенному народу, лирика сопереживаний с персонажами сочетались в его картинах с сарказмом, переданным через социальные контрасты, и этими качествами они могли бы служить хорошими иллюстрациями к страницам из «Униженных и оскорбленных» Достоевского и к гражданственным стихам Некрасова. Подлинно эпический характер придает сценам народной жизни И.Е.Репин в таких своих полотнах, как «Бурлаки на Волге» и «Крестный ход в Курской губернии». Интерес к жизни России стимулировал в это время расцвет пейзажа, патриархом которого в русской живописи стал И.И.Шишкин. В его творчестве стиль и эстетика передвижников, основанные на идеях Чернышевского, обретают свои законченные формы: «Человек с неиспорченным эстетическим чувством наслаждается природой вполне, не нахо-

дя недостатка в ее красоте», ему не приходит в голову «в этом лесу что-нибудь изменить, что-нибудь дополнить для полноты эстетического наслаждения им»⁷³. Так, «ничего не изменяя и не дополняя», с точностью ботанического атласа и писал Шишкин свои поля и деревья.

Бунт будущих передвижников против Академии начался в самый либеральный период жизни в России — через два года после отмены крепостного права; их расцвет падает на период «мрачной реакции», когда в результате русско-турецкой войны (1877—1879) особенно усиливаются патриотические настроения в диапазоне от панславизма до великорусского шовинизма. Их главным покровителем становится Александр III — этот наиболее националистически настроенный самодержец из последних русских царей. Посетив в 1886 году по приглашению Крамского 14-ю выставку передвижников, он выговаривает себе право первой покупки работ с их последующих выставок для задуманного им музея русского искусства и заставляет свою Академию в корне пересмотреть отношение к ним. В 90-х годах Репин, Шишкин и другие крупные представители передвижников становятся действительными членами Императорской Академии художеств. Революционно-демократический импульс, давший начало этому движению, уходит в песок: Суриков создает картины во славу русского оружия («Ермак. Покорение Сибири», «Переход Суворова через Альпы» и др.), Репин в огромном полотне изображает «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года».

Сделавшись официальными художниками, передвижники принимают на себя и ту охранительную функцию, которую ранее выполняла Императорская академия. Их упорное сопротивление встречают первые — под влиянием французского импрессионизма — опыты пленэрной живописи, сквозь густые фильтры их жюри так и не смогли просочиться на выставки работы «одинокое гения» М.А.Врубеля — прямого предшественника русского символизма, наконец, их главным врагом становится основанное в конце 90-х годов А.Бенуа, С.Дягилевым и К.Сомовым движение «Мира искусства», которое своей первой целью ставило воздвижение мостов между Россией и Европой. Замкнув русское искусство на чисто национальных проблемах, передвижники становятся серьезной преградой на пути его дальнейшего развития.

Такая эволюция русского реализма от движения революционной оппозиции к откровенной реакции отражала развитие тех эстетических концепций XIX века, которые впоследствии тоталитаризм признает своими. Идея национальности и реализма искусства безусловно была их альфой и омегой. В этом отношении мировоззрение предшественника Стасова прямо смыкалось с *völkisch* идеологией тех немецких мыслителей, которых национал-социализм провозгласил своими предтечами в области культуры, таких как, в первую очередь, Пауль де Лагарде (1827—1891), Юлиус Лангебен (1851—1907) и Мёллер ван ден Брук. Вопреки последующим нацистским трактовкам, никто из них не был расистом. Для Лагарде, например, «германизм заключался не в крови, а в характере», а Ван ден Брук считал, что объединяющим началом людей в нацию является «не биологическая, а духовная и культурная близость»⁷⁴, то есть, как и Стасов, видел его в истоках народной жизни. Но, выдвигая нацию в качестве главного формирующего элемента культуры и истории, они имели в виду свой народ, наделяя его особыми чертами, особой миссией и преимуществами перед всеми дру-

гимн народами Европы. Утверждение национальной самобытности и приоритета своей культуры было их общей чертой. Так, Белинский в прошлом России видел столь богатые потенции, что «их хватило бы нескольким Шекспирам и Вальтер Скоттам», а Стасов приписывал этому прошлому даже заслугу спасения для человечества греческого искусства через свою преемственность византийской культуры. Что касается настоящего, то в 90-х годах, когда во Франции расцветал импрессионизм и уже пробивали дорогу к признанию Сезанн, Ван Гог и Гоген, Стасов все еще продолжал утверждать (имея в виду все тех же передвижников), что «художественная Россия на целых тридцать лет опередила остальные страны Европы»⁷⁵. Главное — это огородить искусство от иностранных влияний, ибо: «Ничто не губит так искусство... как чужая рука, запущенная в душу и чувство художника... Когда это случилось — прощай оригинальность, прощай самостоятельность, прощай сила и живое чувство, художник уже навеки утратил то, что всего дороже в нем: *свою* душу и мысль, *свое* выражение их»⁷⁶. Стасов имел здесь в виду чужеземную руку, запущенную в национальную душу и под такого рода высказываниями русского критика с удовольствием подписался бы любой представитель немецкой *völkisch* идеологии.

Такого рода идеология питалась общими культурологическими теориями, согласно которым в силу экономической отсталости Германии и России народно-патриархальные формы жизни здесь сохраняют большую устойчивость, чем в бурно развивающейся Европе, что создает особые условия для формирования человеческой личности и национальной культуры. Если в других странах процесс индустриализации превращал человека в буржуа, филистера, мещанина, если он отрывал культуру от национальной основы и приносил ее в жертву космополитической цивилизации, то здесь человек продолжал сохранять прочные связи с почвой, с народом, обществом, государством. В этой связи — залог развития. «Крестьянство — это лучшее и простейшее выражение *volkstüm* — станет основой для нового германского искусства»⁷⁷, — считал Лангебен. Крестьянство как воплощение народа было главным источником вдохновения и объектом творчества передвижников. Поэтому критика капитализма, разрушающего народные основы, была прерогативой не только для одного марксизма. Опубликованная в 1923 году книга Мёллера ван ден Брука «Третий рейх», по сути давшая имя гитлеровскому государству, первоначально называлась «Третий путь»: не капиталистическая эксплуатация человека человеком и не либеральная парламентская демократия, а народное государство, скрепленное волей вождя.

Проецируемые в сферу искусства, эти идеи на рубеже двух столетий, особенно в Германии и в России, привели к твердому убеждению в упадке и разложении западной художественной культуры, связанных с процессом развития капитализма. Крестным отцом этих идей был Макс Нордау: вышедшая в 1893 году его книга называлась «Вырождение» («*Entertung*»). Прочную философскую базу подводил под них Освальд Шпенглер в своем «Закате Европы». С одной стороны, его книга была с восторгом встречена как немецким, так и русским авангардом (на русский язык она была переведена в 1917): прямые и косвенные ссылки на нее можно обнаружить во многих текстах русских футуристов, производственников. И не только русских. «Шпенглер произвел на меня огромное впечатление, — писал в автобиографии Георг

Грос,— и дал понять тот факт, что вместо пребывания в храме искусства я присутствовал на гигантской розничной распродаже»⁷⁸. «Свинцовый детерминизм» (по выражению Томаса Манна) «Заката Европы» придавал направление всему историческому, в том числе и художественному процессу, в котором авангард ощущал себя передовым отрядом человечества на выходе из культурного тупика. С другой стороны, в авангарде мировой культуры видел себя и Гитлер и, придя к власти, он был готов предоставить философу самое высокое положение при своем режиме, отвергнутое Шпенглером.

Если для Шпенглера закат европейской культуры был связан с глубочайшими духовными процессами ее истории, то идеологам народничества, от которых тоталитаризм там и здесь заимствовал свои идеи, все представлялось гораздо проще. Так, для Адольфа Бартеляса дегенерация искусства определялась тем, что «капитализм ведет к погоне за наслаждениями... современная эпоха характеризуется вульгарным материализмом и приводится к упадку современными демократиями: отсюда ее главные признаки— нездоровый пессимизм и аморальность»⁷⁹. Уже французский импрессионизм с его увлеченностью живописными проблемами представлялся им катастрофическим разрывом со здоровой народной основой и, как следствие, с идеологической серьезностью творческого подхода к жизни. Лангебен и Стасов, созерцая этого монстра из разных концов Европы, приходили к одинаковому заключению: его космополитическая концепция «искусства для искусства» является страшной угрозой для национального принципа «искусства для народа». В статьях идеологического наставника Гитлера Дитриха Экхарта визуальный портрет импрессионизма точь-в-точь совпадает с тем образом, который придал ему Стасов в статьях, написанных 10—15 годами ранее: французы «поверхностны», сюжеты их картин — «пьющие абсент, толстые неряшливые обнаженные, тупые крестьяне, гротескные клоуны, искаженные пейзажи»⁸⁰. Проникновение западных тенденций разрушает здоровое тело национальных культур и является делом рук чужеродных элементов — «космополитов» по Стасову, евреев по Лангебену, Экхарту и многим им подобным. Наступление новой эпохи в искусстве представлялось им апокалипсическим крушением их собственного уютного мирка, в котором они могли ощущать себя носителями высших и непреложных духовных ценностей.

В общем хоре хулителей нового голос В.Стасова выделяется агрессивной безапелляционностью интонаций. «Нищими духом» и «Подворьем прокаженных»⁸¹ клеймил Стасов отечественных и иностранных модернистов. Картина Врубеля для него — «сколько ее не рассматривайте, и прямо, и сбоку, и снизу, и сверху, даже хотя сзади — все равно везде одна чепуха, чепуха и чепуха — безобразие, безобразие и безобразия»⁸². О движении «Мира искусства» критик писал, что нам не нужен этот «мор искусства», «искусство незрелое, перезрелое, гнилое, больное, корявое и источенное червями не нужно и должно быть истребляемо, как вредный и напрасный продукт»⁸³. Не будет преувеличением сказать, что эстетика сталинского соцреализма унаследовала от Стасова не только комплекс идей, но и свою зубодробильную терминологию. Стасов, пожалуй, был первый, кто ввел в русскую критику термин «космополит», которым он награждал всякого, с его точки зрения, почитателя западной культуры.

Стасов не был философом, и многие его высказывания

имели характер полемических фигур в спорах с сиюминутным противником. Нас сейчас не интересует реальный контекст его идей; гораздо важнее образ этого критика, который создавался в трудах сталинских теоретиков. Здесь Стасов выступал как законченный русский националист (в советской идеологии этот термин подменялся эвфемизмом — патриот), носитель единственно правильного художественного мировоззрения и сторонник жестких мер для его внедрения в жизнь. Диктаторская узость его мышления выдавалась за идеологическую принципиальность, и всячески обыгрывалось следующее его изречение: «Там (на Западе.— *И.Г.*) полагают, что и то направление, и это направление — оба справедливы, оба законны со своей точки зрения, и вопрос только в том, чья возьмет на нынче. У нас нет еще куда такой благоразумной апатии и такой вялой терпимости, у нас считают, в жизни, как и в искусстве, что правда всегда одна»⁸⁴. Последняя формулировка читается на знаменах любого тоталитаризма.

От XIX века ведет свое происхождение и еще одна фундаментальная догма тоталитарной эстетики — утверждение особого места искусства и его творца в общественной жизни. Перестав быть, как в средние века, частью интегрального целого, эмансипировавшись от служения просвещенным монархам, искусство ищет оправдания собственному бытию в новых концепциях своей роли, места и функции в жизни людей. Этот общий для Европы процесс в Германии и в России приводит к специфическим результатам. Если прерафаэлиты или участники движения за обновление искусств и ремесел У.Морриса в Англии видят свой идеал в деятельности художника-ремесленника, воссоздавшего материальное окружение человека, то здесь на первый план выходит концепция художника-творца, учителя, пророка, открывающего для человечества истину в последней инстанции. В России глубокая метафизика пушкинского «Пророка» Чернышевским, Белинским, Стасовым переводится в плоское русло социальной дидактики и складывается в концепцию художника — «обличителя общества», «совести эпохи», «учителя жизни». Возникнув в художественной критике, она находит благоприятную почву в строго иерархизованной структуре русского общества (сформировавшей и структуру общественного сознания), в каждой сфере и на каждой ступени которого имелись свои наставники и учителя. Не только революционные демократы, но и меняющиеся правители страны — от Николая I до Ленина и далее — свято верили в преобразующую, учительскую функцию искусства как средства либо утверждения государственной власти, либо ниспровержения основ: от ссылки Пушкина через каторгу Достоевского и анафему Толстого идет здесь прямая линия к ждановским культурным пограммам. С другой стороны, в период либеральных реформ, ломки устоев крепостничества, на которых до этого покоилась Российская империя, самые широкие слои русского общества легко признавали своими духовными вождями глашатаев нового и обличителей старого. Не случайно в творчестве передвижников получает расцвет портретный жанр, и не случайно также, что моделями их лучших портретов были представители русской интеллигенции, почитавшиеся как учителя жизни: «Герцен» работы Н.Н.Ге, «Достоевский» В.Г.Перова, репинские «В.Стасов» и «Л.Толстой» и, наконец, созданный И.Н.Крамским образ Некрасова — поэта, сформулировавшего в одном из своих стихотворений творческое кредо, столь созвучное той эпохе: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть

обязан». Пожалуй, нигде в Европе второй половины века этот жанр не привлекал такого общественного внимания и не ценился так высоко, как в России. Многие поколения русской интеллигенции смотрели на вышеперечисленные портреты почти как на культовые объекты.

В Германии концепция художника как учителя и пророка глубоко коренилась в традиции романтизма. Ю.Лангебен в своей нашумевшей книге «Рембрандт как учитель» (1891) смоделировал на творчестве великого голландца идеальный образ художника как духовного лидера и учителя нации. Идеей пророческого дара поэта был одержим крупнейший немецкий поэт Стефан Георге; обратную сторону этой медали показал Томас Манн в своем «Докторе Фаустусе». Функцией не только пророка, но и жреца наделял художника Дитрих Экхарт, от которого, как острили в Германии, пока там еще можно было острить, Гитлер позаимствовал не только его идеи, но и усы. Постигает ли при этом художник-пророк метафизику расы или диалектику народного сознания, проповедует ли он в качестве учителя идеи социальной справедливости или духовного возрождения нации — вопрос другой и, в данном случае, второстепенный. Здесь важно отметить, что в любом варианте высокой миссией искусства почиталось воздействие на массовое сознание. В таком виде эта концепция перекочевала в XX век и составила ядро художественных идеологий и политики тоталитаризма. В уставе Союза советских художников она была зафиксирована как цель «идейной перedelки и воспитания трудящихся», в уставе Палаты изобразительных искусств — как «способствовать развитию немецкой культуры в духе ответственности за народ и государство». Гитлер расширил эту концепцию, придав ей универсально-политический характер. Себя он считал (и его считали) архитектором Третьего рейха, который «творит по законам красоты», и Геббельс имел в виду именно Гитлера и лишь слегка перефразировал его слова в своем изречении — «истинный политик находится в таких же отношениях с нацией, как скульптор с мрамором»⁸⁵. Вальтер Беньямин назвал такой синтез гитлеровской «эстетизацией политики».

Исходя из другой культурной традиции, Черчилль, который среди прочих талантов был еще и художником и при этом не чтит модернизм, тоже написал трактат об искусстве, название которого говорит за себя: «Искусство как приятное времяпрепровождение». И — увы! — в его политическом окружении мы не найдем архитекторов, художников, писателей, каковыми были Розенберг, Шпеер, Геббельс и считающийся выдающимся лирическим поэтом национал-социализма вождь немецкой молодежи Балдур фон Ширах.

Конечно, сами по себе все эти концепции XIX века трудно было бы назвать тоталитарными. Любые идеи — Гегеля, Ницше, Нордау, Шпенглера, Чернышевского, Стасова, как и всех прочих философов, критиков, писателей — в контексте своей культуры ведут полемику с другими идеями, корректируют их и корректируются ими, составляя в своей совокупности сложную живую ткань исторической мысли. Тоталитарными они становятся, когда их вырывают из этого контекста, переводят на язык политики и обращают против конкретных форм жизни. Стасов и передвижники были канонизированы при Сталине, и Александр Герасимов грозно предупреждал в 1952 году: «всякая болтовня против низкой художественной культуры передвижников — наглая ложь и клевета»⁸⁶. При Гитлере книга «Рембрандт как учитель» Ланге-

бена была объявлена классической, А.Бартельс получил от фюрера звание почетного члена национал-социалистской партии, а Стефану Георге был предложен пост президента Национальной академии поэтов. И хотя последний в ужасе от нацизма отверг предложение и умер в изгнании в Швейцарии, премиями Стефана Георге продолжали награждать лучшие произведения литературы национал-социализма. Точно так же как в СССР именем эмигранта Репина продолжали нарекать премии, улицы городов и корабли. В тоталитарной идеологии их идеи обрели характер абсолютных истин и всякий с ними не согласный зачислялся в лагерь политических врагов.

И все же — в исторической перспективе — нельзя не увидеть и преемственности этих идей, процесса их постепенной трансформации в грозное оружие тоталитарной идеологии. В России этот процесс начинался академическими спорами между западниками и славянофилами; в Германии в начале его был «закономерный и всеобщий бунт против французских условностей и классицистических форм; в его конце стояла выставка «дегенеративного искусства» в гитлеровском Мюнхене»⁸⁷.

Так можно рассматривать движение тоталитарной культуры во времени: она черпает свои концепции из прошлого и проецирует их непосредственно в будущее. Настоящее при этом становится переменной величиной, сырым материалом для обработки, и в этом процессе на искусство возлагается роль инструмента, выполняющего многообразные и очень важные функции, каждая из которых преследует определенную политическую цель и пользуется для ее достижения соответствующими художественными средствами. Другими словами, навязываемые искусству функции в конечном счете определяют его язык.

Глава вторая

Функции и язык

Искусство есть функция от народной жизни, смысл которой придает боговдохновенный художник.

И.Гегбельс

К каким бы первоисточникам по тоталитарной культуре мы ни обратились — к речам вождей, к текстам партийных документов, к уставам творческих союзов, — мы везде обнаружим чеканные формулировки, утверждающие, что искусство не есть просто автономная сфера деятельности человеческого духа, а некий объект, созданный и создаваемый с заранее заданными (и не всегда благовидными) целями. Концепция чистого искусства, искусства для искусства, имманентных, независимых от человеческой воли законов его развития оказывается в равной степени чуждой и враждебной любому тоталитарному сознанию. «Нет более опасной идеи, чем лозунг французского либерализма „искусство для искусства“»¹, — говорил Гитлер. В советских текстах это словосочетание всегда заключалось в иронические кавычки, ибо с точки зрения тоталитарной идеологии такого искусства просто не могло быть: всякая его безыдейность является лишь уловкой, хитрым камуфляжем и, по А.Герасимову, «очень хорошо и „идейно“ служит фашизму». Находясь в плену собственной идеологии, они искренне верили, например, что все нереалистические художественные течения XX века направлялись кем-то извне с целью либо отравления здорового сознания народа, либо отвлечения его от актуальных задач классовой борьбы. И наоборот: стоит лишь на основе единственно верного мировоззрения правильно сформулировать цели и в административном порядке направить искусство на их осуществление, как оно не только начнет выполнять нужные общественные функции, но и окажется на пороге нового Ренессанса.

Если в итоге тоталитарные режимы и достигли успехов на пути создания искусства «нового типа», то его новизна в первую очередь определяется этим: в каждом обществе искусство, будучи создан-

ным, играет определенную роль, в обществах тоталитарных оно выполняет заранее заданную функцию. Такой тип искусства с полным правом можно назвать функциональным — в том же смысле, в каком называли функциональной свою архитектуру пионеры современного дизайна, склонные видеть в машине некий эстетический идеал жизни.

По Гитлеру, единственной функцией искусства может быть выражение живого развития народной жизни. По Сталину (если согласиться с приписываемым ему авторством формулировки соцреализма), его главная задача — «изображать действительность в ее революционном развитии». И там и здесь — это лишь общая установка, указующая на неразрывную связь искусства и жизни. Но художественное выражение или изображение жизни не есть самоцель. Отображая ее, искусство одновременно тем самым активно участвует в ее переделке. Оно «придает ей смысл» и способствует ее формированию, выполняя важнейшие социальные функции: оно становится инструментом воспитания или переделки сознания масс, могучим оружием борьбы пролетариата или арийской расы, средством показа великих свершений режимов, которые оно обслуживает, и т. д. Тоталитарное искусство многофункционально, и функции, им выполняемые, неоднородны: простейшая влечет за собой более сложную и, не переставая работать, становится частью последней, обе они входят в сложнейшую и т. д. Каждая из них разрабатывается в теории, предлагается практике в качестве проектного задания и в конечном счете, как в любом техническом проекте, определяет конкретные формы и язык конечного продукта, выпускаемого мегамашиной тоталитарной культуры.

1.

Пропаганда, массовость и народность

Наша пропаганда — это духовная революция нашего народа.

А. Гитлер

Объективность не имеет ничего общего с пропагандой, а пропаганда не имеет ничего общего с правдой.

И. Геббельс

Мы не только «снимали головы»... но мы также просвещали головы.

В. Ленин

Пропагандистская функция лежит на поверхности тоталитарного искусства. Ее открыто — в разных словесных оболочках — выдвигают как цель сами тоталитарные идеологии, она обычно оказывается в центре внимания пишущих о разных аспектах культуры при тоталитарных режимах. В искусстве «нового типа» ей отводится такая же важная роль, какую сама пропаганда играет в процессе возникновения и развития любого тоталитаризма.

Сама организация художественной жизни при тоталитарных режимах построена так, что искусство всегда проходит по ведомству пропаганды. В Германии Имперская палата культуры была создана как часть геббельсовского министерства народного просвещения и пропаганды. Значение, которое Гитлер придавал министерству Геббельса, росло из года в год, и в результате отпускаемые ему суммы превысили, например, ассигнования на все министерство иностранных дел (соответственно 55,3 и 49,4 миллиона марок в 1937 году) ². В октябре 1940 года Геббельс слил в одно целое художественный и политический отделы своего министерства, окончательно подчинив искусство задачам политической пропаганды ³. В СССР уже в 20-х годах все отставаемые блоки мегамашины культуры были подчинены Агитпропу — Отделу агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), который сохранял свою роль высшего партийного органа управления культурой на протяжении всей истории советского государства, хотя и менял свое наименование: после 1930 года он именовался отделом культуры и пропаганды, после 1934 — культуры и пропаганды ленинизма, после 1939 — управлением пропаганды и агитации, после 1948 — отделом пропаганды и агитации и т. д.

Пропагандистской функцией искусства можно, прежде всего, объяснить то гипертрофированное значение, которое придается ему в тоталитарных обществах. В декабре 1941 года, когда танки Гудериана, исчерпав запасы горючего, остановились на подступах к Москве и десятки тысяч голодных и раздетых немецких солдат замерзали на свирепом морозе, на одну из подмосковных станций пробился немецкий железнодорожный состав. Но он не привез умирающей армии ни горючего, ни продовольствия, ни зимнего обмундирования: он был загружен плитами красного мрамора для памятника Гитлеру в Москве. В 1943 году мозаичные плафоны для третьей — самой парадной — очереди московского метро набирались в блокированном Ленинграде, и специальные самолеты переправляли оттуда в столицу радостные образы советских людей, шагающих навстречу солнцу и счастью под водительством великого вождя⁴.

Функция пропаганды не только лежит на поверхности тоталитарного искусства, она стоит также и у его истоков. По сути, ее задал в качестве основной еще Ленин в своем плане монументальной пропаганды, с которого начиналась практика советского искусства и ведется отсчет его истории. С аналогичной кампании по возведению монументальных памятников начиналось и искусство национал-социализма. Первые такие памятники, рельефы и просто каменные доски с высеченными на них революционными лозунгами были установлены на площадях и стенах домов Москвы и Петрограда уже в 1918 году; в Германии сооружение началось осенью 1933 года. Но еще до этого там и здесь дух тоталитарных революций выразил себя в искусстве плаката.

Как уже отмечалось, политический плакат пережил свой взлет в России в первые послереволюционные годы, когда в создание массового искусства «агитпропа» включился художественный авангард. Пожалуй, никогда и нигде в этом доселе скромном жанре не принимал участия столь широкий круг самых крупных мастеров своего времени (Родченко, Маяковский, Клуцис, Малевич, Лисицкий, Альтман и др.). Созданные ими формы с листов бумаги переходили на стенки агитпоездов и агитпароходов, на полотнища транспарантов, на фарфоровые блюда, чашки, чайники, выпускаемые восстановленным царским заводом под Петроградом. Вместе с осуществлением плана монументальной пропаганды искусство агитпропа было магистральным направлением ленинской художественной политики. С угасанием авангарда теряет свой революционный заряд и искусство агитпропа. Политический плакат, предназначенный для внутреннего потребления, постепенно возвращается к своим традиционным формам — к языку кича и раскрашенной фотографии.

Нацистские плакаты появляются с началом движения и получают широкое распространение в конце 20-х — начале 30-х годов⁵. Во время предвыборных и прочих политических кампаний они обычно висели на тех же стенах, что и плакаты немецких коммунистов, и часто только по присутствию на них свастики или серпа и молота, усиков фюрера или бритого черепа Тельмана можно было установить их политическую принадлежность. Их стилистическое сходство бросается в глаза, хотя само по себе мало что доказывает: в конце концов, всякий политический плакат — это искусство агитационное и для осуществления своих задач требует соответствующих изобразительных форм. Более поучительной кажется общность их лозунгово-изобразительной сим-

волики. Из плаката в плакат переходят те же самые символические образы, несущие на себе одинаковую смысловую нагрузку: фигура рабочего, разрывающего цепи, рука, останавливающая вражескую руку, рабочий кулак, обрушивающийся на голову капиталиста или на стол парламентского заседания, молот, паук мирового империализма, паутина коррупции... Впрочем, и это не удивительно. Немецкие коммунисты моделировали свою пропаганду по советскому образцу, и от той же модели отталкивались нацисты.

Еще в «Майн кампф» Гитлер писал: «С тех пор как я стал тщательно изучать политические события, меня в высшей степени заинтересовала пропагандистская деятельность. Я увидел, что организации социалистов-марксистов построили этот инструмент и использовали его с удивительным мастерством. И вскоре я понял, что правильное употребление пропаганды — это подлинное искусство, которое практически так и осталось закрытым для буржуазных партий»⁶. Для национал-социалистской партии пропаганду поднял на уровень высокого искусства Геббельс, которого не без оснований называют «человеком, создавшим Гитлера»⁷. Как и Гитлер, Геббельс тщательно изучал методы противника и использовал их для своих целей. Так, в конце 20-х годов для одной из предвыборных кампаний он выбрал чисто марксистский лозунг — «У рабочего нет собственности... ему нечего терять, кроме своих цепей»⁸, а его газета «Der Angriff» выходила под девизом: «За угнетенных — против угнетателей». Объектом пропаганды с той и другой стороны были те же социальные группы, те же массы, тот же класс, и обращение к ним диктовало соответствующий язык.

Теорию этого языка Гитлер подробнейшим образом разработал в той же «Майн кампф»: «Способность восприятия у масс очень ограничена и слаба. Принимая это во внимание, всякая эффективная пропаганда должна быть сведена к минимуму необходимых понятий, которые должны выражаться несколькими стереотипными формулировками... Только постоянное повторение может в конце концов принести успех в деле внедрения идей в память толпы... Самое главное... — окрашивать ваши контрасты в черное и белое»⁹. Эти принципы Гитлер распространял не только на устное и печатное слово, но и на всякое массовое обращение, выраженное в красках, в камне или в графике, и придя к власти, он строго придерживался этих принципов в своей художественной политике.

Выступая в 1935 году на партийном съезде в Нюрнберге, фюрер вопрошал: «Можем ли мы разрешить себе пожертвовать искусством, сталкиваясь на каждом шагу с такой бедностью и нищетой? Разве в конечном счете искусство является уютным прибежищем для немногих?»¹⁰ На эти риторические вопросы он давал отрицательные ответы: искусство не есть достояние привилегированных классов, оно принадлежит народу, создается для народа и, следовательно, должно говорить на понятном ему языке: «Всякие рассуждения о том, что только немногие могут понимать искусство, принимать в нем участие и интересоваться им, есть ложь»¹¹. И в 1937 году в речи на открытии выставки дегенеративного искусства в Мюнхене фюрер подводил итог художественной политики нацизма: «Так называемые произведения искусства, которые невозможно понять непосредственно... отныне не найдут пути к немецкому народу»¹². Гитлер не только вещал. Он железной рукой заставлял своих подчиненных проводить эти принципы в жизнь, в частно-

сти, министра пропаганды, часто вопреки воле последнего. Геббельс не был фанатиком идеи «искусства для народа». По своим эстетическим вкусам он ближе скорее к Луначарскому, чем к Гитлеру или Розенбергу. И все же, руководствуясь требованиями пропаганды, он потребовал от немецких художников создания произведений, которые «были бы понятны даже самому необразованному штурмовику». Геббельс, очевидно, следовал здесь не только указаниям Гитлера: изложения бесед Клары Цеткин с Лениным, идеям которого Геббельс отдал дань уважения в молодости, появились на немецком языке раньше, чем на русском.

В одной из этих бесед, имевшей место в 1920 году, Ленин высказал мысль, которая станет краеугольным камнем всей тоталитарной эстетики, в первую очередь по отношению к художественному языку: «Важно не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувства, мысли и волю этих масс, поднимать их»¹³. Как в зерне невозможно усмотреть контуры будущего растения, так и в этой фразе, самой по себе, трудно уловить ее зловещее содержание. Но, произнося ее, Ленин имел в виду пропаганду и прежде всего пропаганду, задачам которой он на практике уже подчинил свою художественную политику. В той же беседе несколькими фразами ниже, развивая мысль о функции искусства в отстраиваемом им обществе, он сказал: «Мы не только „снимали головы“... но мы также просвещали головы»¹⁴. Брошенное на тоталитарную почву, это зерно произросло сходными плодами как в Советском Союзе, так и в нацистской Германии.

Однако Ленин не мог не понимать грозной опасности низведения в государственном масштабе всего искусства до уровня массовых вкусов, и даже у него не повернулся язык в беседе с немецкой коммунисткой произнести эти фразы в том виде, в каком впоследствии они отпечатываются в сознании советских людей. В немецком тексте Клары Цеткин его главная мысль несет в себе несколько иное содержание: искусство «должно быть понято этими массами» («*sie muß von diesen verstanden*»¹⁵), а не «понятно им».

В первых русских переводах с немецкого эта ленинская фраза переводилась в двух вариантах, и ее разночтения порождали бурные дискуссии. Но даже деятели из АХРР, наиболее последовательно и агрессивно проводившие идею массовости искусства, не решались еще — при доступности немецкого оригинала — трактовать слова Ленина однозначно. На страницах их печатного органа «Искусство в массы», в их декларациях и циркулярах начинается хитрая эквилибристика с ленинской цитатой: слова «понято» и «понятно» меняются местами и утрачивают смысловую разницу¹⁶. На первом съезде АХРР (1928) его главный покровитель из ЦК Емельян Ярославский попытался подвести итог этим дискуссиям. «Тут многие спорят — быть понятным или понятым, — сказал он в своем выступлении, имея в виду все ту же цитату. — Если хотите, чтобы искусство было понятно, то, конечно, оно будет понято»¹⁷.

В сгущенной идеологической атмосфере 20-х годов установка на понятность искусства широким массам, подкрепленная авторитетом вождя, становится аргументом в борьбе за реализм.

В начале 30-х годов ленинская цитата была окончательно канонизирована в ее современном варианте, а во всех последующих публикациях документов АХРР слова «понято массами» были в ней аккуратно исправлены на «понятно им»¹⁸.

Общая для тоталитарной эстетики установка на понятность искусства народу (или массам) на первых порах выступила в Германии и в СССР в разных идеологических упаковках. Естественно, что расовая эстетика в Германии на первый план выдвигала народность, видя живой источник нового искусства в коллективной душе немецкого народа, в его *Weltanschauung*. С этого начинала широкую кампанию Лига борьбы за немецкую культуру, а одна из ранних работ Розенберга называлась «Народная эстетика». В Советской России классовая теория искусств истинным творцом всех художественных ценностей провозгласила трудящиеся массы с их здоровым «классовым мировоззрением». Однако уже в 1923 году революционные футуристы, ошущая новые веяния в советской культурной политике, могли на страницах «ЛЕФа» задать своим оппонентам законный вопрос: «С каких это пор революционное — класс, вы заменили буржуазным — народ?»¹⁹ Концепция массового искусства, имевшая широкое хождение в первые послереволюционные годы (и породившая искусство агитпропа), постепенно вытесняется в теории понятием народности, которое с 30-х годов вместе с категориями идейности и партийности становится одним из трех китов, на которых покоится космос социалистического реализма. Однако на практике соцреализм стоял столь же далеко от народной основы, как и искусство национал-социализма.

Геббельс, руководствуясь целями тотальной пропаганды, вступал в конфликт не только с собственными эстетическими пристрастиями, но и с такими идеологами расистской (*völkisch*) эстетики, как Гиммлер и Розенберг. Последние твердо стояли на позициях народного и национального искусства. Ведомство Гиммлера монополизировало археологическую науку, и созданный при СС специальный институт (*Ahnenerbe* Foundation) занимался изысканиями национальных истоков немецкой культуры в глубоком прошлом. На книгах по археологии, издаваемых этим институтом, красовалась в виде эпиграфа цитата из Гиммлера: «Народ живет счастливо в настоящем и будущем постольку, поскольку он сознает свое прошлое и величие своих предков»²⁰. Розенберг рассматривал искусство как воплощение души народа и считал его «делом веры, а не объектом тактики или политики»²¹ (хотя в качестве редактора журнала «Искусство Третьего рейха» он отнюдь не придерживался этой позиции). Сам Гитлер чуть ли не в каждом своем выступлении вещал о вечных ценностях и народных истоках подлинного искусства. Во всех областях культуры расистские идеологи искореняли чуждые влияния и насаждали национальные формы. Был отменен даже латинский шрифт, и все официальные издания Третьего рейха стали печататься готическими буквами. Но в начале 1941 года из канцелярии Гитлера за подписью Бормана пришла инструкция, запрещающая готический шрифт: в него, якобы, прокрались формы букв еврейского алфавита. Однако настоящая причина выглядела гораздо проще: архаическое написание было непонятно широким массам и затрудняло пропагандистские задачи. В этом вопросе главный идеолог расизма Гитлер твердо встал на сторону пропагандиста Геббельса. Древнегерманские руины и пантеон дохристианской ми-

фологии он оставил в ведении гиммлеровских институтов. «Искусство Третьего рейха» продолжало выходить под редакцией Розенберга, а практика национал-социалистического искусства ориентировалась на цели министерства пропаганды. Причина заключалась все в том же.

Ни в одной стране, ни в одну эпоху настоящее народное искусство не было реалистическим. Его язык всегда тяготел к фантазии, гротеску, к условности, к экспрессии, к «примитиву». Поэтом на заре движения именно к нему обращаются многие художники-модернисты, черпая свое вдохновение из самых истоков народного творчества — из иконописи, лубка, витражей, фресок, резьбы по дереву и камню безымянных мастеров готических соборов и русских средневековых церквей. Поэтому же всякое народное искусство оказывается глубоко чуждым самому духу тоталитаризма. Гитлер в 1935 году недвусмысленно дал понять, как следует относиться к такого рода творчеству. «Когда разрушители искусства, — заявил фюрер на партийном съезде в Нюрнберге, — осмеливаются утверждать, что они хотя бы выразить „примитивное“ в сознании народа, им следует напомнить, что наш народ вырос из такого „примитивизма“ по крайней мере несколько тысяч лет назад»²². Это означало, что потенциально народ уже поднялся до уровня понимания «высокого искусства» в том виде, в каком предлагал его тоталитаризм. Стоит только еще немного подучить массы, и перед ними откроются бесценные богатства художественной культуры прошлого и настоящего. На практике это выливалось в широкую кампанию вовлечения широких трудящихся масс в сферу культуры, в которой, как не без оснований утверждала тоталитарная пропаганда во всех таких странах, были достигнуты невиданные успехи. Нацистская «Сила через радость» при Трудовом фронте, ответственная за организацию досуга рабочих, аналогичная муссолиниевская «После работы» («Dopo Lavoro»), разного рода «комиссии по народному творчеству» при отделениях Союза советских художников устраивали бесчисленные вечерние школы, курсы, кружки самодеятельности для начинающих художников. Здесь выходцы из народа под руководством профессионалов учились лепить портреты вождей и живописать революционные сцены в соответствии с принципами фюрера или социалистического реализма. Те же профессионалы с теми же установками направлялись в еще сохранившиеся центры художественных ремесел. Под их идеологическим руководством художники-миниатюристы Палеха, создавшие когда-то узорчатый стиль русской иконы, украшали лаковые шкатулки сценами революционных боев (часто просто копируя их с картин сталинских лауреатов), бухарские ковроделы и калязинские кружевницы обрамляли народными орнаментами портреты Сталина, уральские литейщики отливали из чугуна бюсты руководителей партии и государства, а баварские резчики по дереву украшали нацистскими эмблемами столы и кресла для канцелярий местных гаулейтеров. Все это именовалось подлинно народным искусством, и в этом была своя логика: разница между профессиональным и самодеятельным творчеством, между декоративно-прикладным искусством и изделиями народных промыслов заключалась лишь в степени технического мастерства и сводилась на нет в плане стиля и тематики. «Особое развитие, которое получило в нашей стране народное творчество, — писал Г. Недошивин, — великолепный пример уничтожения пропасти между искусством в собственном, узком смысле слова народным и искусством, которое мы условно называем

„ученым”. Между ними стирается принципиальная разница»²³. Апеллируя к народу — к *Hegevolk* (народ господ. — *нем.*) или к господствующему классу пролетариата, к *Weltanschauung* (мировоззрение — *нем.*) или к классовому сознанию, — тоталитарное искусство, по сути, апеллировало к толпе: массовое искусство, выступая там и здесь под личиной народного, на самом деле утрачивало всякие народные черты.

Собственно, «массовость» и «народность» в тоталитарном искусстве — это две стороны одной медали. «Массовость» проходит по ведомству пропаганды, «народность» принадлежит к сфере компетенции теории, эстетики, философии. Уже сам советский термин агитпроп (как название ведающего культурой отдела ЦК и как наименование искусства, порожденного революцией) предполагал две формы воздействия на сознание масс: прямое (агитация) — посредством устного и печатного слова и его лозунгово-плакатных изобразительных эквивалентов, и косвенное, более сложное (пропаганда). Первая форма была направлена на массы, вторая обращалась к более сложной и дифференцированной классово-этнической общности людей, обозначаемой как «народ». «Лучший вид пропаганды, — говорил Геббельс, — не обнаруживает себя; лучшая пропаганда та, что работает невидимо, проникая во все клеточки жизни так, что публика не имеет никакого представления о целях пропагандистов»²⁴. Геббельс говорил это, обращаясь к сотрудникам отдела кино своего министерства, но имел он в виду всю сферу культуры в целом.

Тоталитарное искусство выполняло эту функцию как часть целого, и не только публика часто не имела никакого представления о целях пропагандистов, но и далеко не каждый художник отдавал себе отчет в том, что он выполняет поставленную перед ним задачу. Они создавали «высокое искусство», но каждый художественный жанр, в зависимости от его места в иерархии, видимо или невидимо включался в общую задачу внедрения в сознание народа нужной партии и государству идеологии: в портрете создавался образ Великого Вождя и Нового Человека, историческая картина прославляла героическую революционную борьбу, пейзаж открывал величие Матери-Родины или социалистических преобразований и т. д. Чтобы проводить эти идеи в массы, «способность восприятия которых ограничена и слаба», следовало воплотить их в четком и законченном образе, изъяв из картины все расплывчатое, неопределенное, многозначное.

В лексиконе тоталитарной эстетики было два словечка, выразивших высшую степень негативной оценки качества художественного произведения, — «незаконченность» и «мазня». «Я не потерплю незаконченных картин!» — кричал Гитлер, отбирая работы на выставку 1937 года, и в застольных разговорах пояснял своим приближенным: «Когда я посещаю выставку, я никогда не упускаю случая безжалостно выкинуть из нее всю мазню. И будьте уверены: кто бы ни посетил сегодня Дом немецкого искусства, он не найдет в нем ни одной работы, которая не была бы достойна этого места»²⁵. В унисон с этими заявлениями журнал «Искусство» писал: «Еще и сегодня некоторые художники посылают на выставку вместо законченных картин сырые, полуфабрикаты, этюды и эскизы... Такой либерализм жюри возвращает художников»²⁶. Там и здесь главным критерием подхода к языку художественного произведения становится техническая завершенность и профессиональное умение автора имитировать реальные предметы.

«Высшая похвала, которую т. Сталин давал картине,— вспоминал старейший соцреалист художник И.Бродский,— заключалась в двух словах: „Живые люди“. В этом он видел главное достоинство картины. „Картина должна быть живой и понятной“,— эти слова т. Сталина запомнились мне навсегда»²⁷. А.Жданов, развертывая новую волну культурного террора, заявил в 1948 году: «Не все доступное гениально, но все подлинно гениальное доступно, и оно тем гениальнее, чем оно доступнее для широких масс народа... Музыка, которая непонятна народу, народу не нужна»²⁸. Этим афоризмом советского партийного босса завершился период борьбы в тоталитарной культуре за массовость художественного языка.

Его идеалом стал язык пропагандистского плаката, тяготеющий к цветной фотографии. Символично, что Гитлер назначил ответственным за отбор работ на главные немецкие выставки Генриха Хоффмана — своего придворного фотографа. «От футуризма к фоторизму»,— определяли остряки в Третьем рейхе путь искусства от авангарда до фюрера, а Дом немецкого искусства в Мюнхене, где проходили главные ежегодные выставки нацистского искусства, получил у них ироническую кличку «Палаццо Кичи». Не менее символично, что одним из основоположников и крупнейших представителей соцреализма был ученик Репина Исаак Бродский, который первым в широком масштабе применил фотографию при работе над своими гигантскими полотнами, изображающими выступления вождей и партийные конгрессы с десятками, если не сотнями, портретов запечатленных персонажей, а термин «бродскизм», появившийся в конце 20-х годов, стал синонимом фотографиязма в живописи.

Однако свести язык тоталитарного искусства к бесстрастному фотореализму было бы таким же упрощением, как свести его многофункциональность только к пропаганде. Объективистское фиксирование реальности отвергалось всякой тоталитарной эстетикой как грубый натурализм, ибо объектом визуальной пропаганды являлась здесь не реальная действительность, не конкретные формы жизни в этих странах, а миф о реальности, зримый облик которого и призвано было создавать изобразительное искусство. В этом состояла его вторая — более дифференцированная — функция, которая требовала более высокого уровня подхода к его художественному языку.

2.

Миф и реальность — искусство и действительность

Миф — это вымысел. Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, — так мы получим реализм.

М. Горький

Для выполнения функции изобразительной пропаганды язык фотореализма был вполне приемлемым, но создать такими средствами радостную картину осуществившейся мечты было невозможно: реальные черты «новой жизни» слишком отличались от розовой сказки о ней. «Пишите правдиво», — поучал мастеров советского искусства Сталин; «изображайте жизнь так, как видит ее нормальный человеческий глаз», — подразумевал то же самое Гитлер, когда объявил «дегенеративными кретинами» всех художников, которые «воспринимают поля голубыми, небо зеленым, а облака серно-желтыми». Но что значит «правдиво» и что такое «нормальное видение» — на первых порах эти вопросы горячо обсуждались на всех уровнях идеологии в Германии и СССР. Слева по ходу тоталитарного корабля возвышалась страшная Сцилла модернизма, грозящая раздробить идеальную картину мира на тысячи кубистических обломков, экспрессионистических деформаций или вообще растворить ее в безобразном мареве абстракционизма; справа ему угрожала не менее ужасная Харибда натурализма, отражающая в своей бесстрастной поверхности все аспекты жизни, в том числе и недостойные отображения, между тем как в конце его пути четко вырисовывалась поставленная цель: счастливый мир осуществленной социальной утопии, о которой тысячелетиями мечтало человечество.

С точки зрения нацистских теоретиков, «истинно германское искусство не может быть натуралистичным», потому что натурализм представляет собой «проявление позитивистской, рационалистической эпохи, и, следовательно, особенно характерен для еврейского интеллектуализма»²⁹. Согласно советской концепции, грубый, бездуховный натурализм — это свойство импералистической культуры и особенно

его высшей формы — фашизма, и где бы в советской печати ни приводился список наиболее опасных врагов социалистической культуры, почти всегда за определенным «формализм» шел его зловеющий антипод и двойник — «натурализм». Для такого рода идеологий оба они означали искажение сакрального принципа правды жизни в искусстве. В поисках этой правды обе художественные культуры шли теми же путями и приходили к одинаковым умозаключениям.

На стадии становления здесь и там в качестве обозначения творческого метода искусства «нового типа» широкое хождение получили термины «романтизм» и даже «идеальный реализм». «Миф, — писал Горький, — это вымысел. Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, — так мы получим реализм. Но если к смыслу извлечений из реально данного добавить — домыслить — по логике гипотезы — желаемое... — получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению отношения к действительности, отношения, практически изменяющего мир»³⁰.

У Горького, всегда умевшего выразить самые сокровенные чаяния социалистической культуры, вымысел и действительность лишились своего традиционного противостояния и объединялись в диалектический синтез: миф выростал из действительности, в которой уже содержались черты этого мифа. Миф, вымысел и составляли, по сути, «основной смысл реальности». Выразить миф в реалистическом образе значило отразить в искусстве истинную «правду жизни», которая, понимаемая именно таким образом, и стала главным принципом социалистического реализма. На первом съезде советских писателей и последовавших за ним совещаниях деятелей самых разных областей культуры много говорилось о необходимости «вливать в мощный поток реализма некоторую струю революционной романтики»³¹, ибо «реализм, не согретый кровью романтической взволнованности, есть только внешнее подобие жизни»³². Это соответствовало духу эпохи, назвавшей себя «юностью человечества» и требовавшей своего отражения в «героическом порыве», в «революционном развитии» к светлому будущему, на пути к которому предстояло преодолеть множество трудностей и лишений. «„Мы рождены, чтоб сказку сделать былью“ — звучал в 30-х годах над территорией всего Советского Союза известный „Марш авиации“ с рефреном „Все выше, и выше, и выше...“, и те же (слегка измененные) слова на тот же мотив распевала молодежь Третьего рейха: миграция идеологических клише из одной тоталитарной страны в другую происходила не только в области изобразительного искусства»³³.

Очень сходную творческую концепцию выдвигал перед культурой национал-социализма и Геббельс, когда 15 ноября 1933 года открывал свою Имперскую палату писателей: «Их (писателей, художников и прочих деятелей культуры. — И.Г.) внимание сосредоточено теперь на идеальном реализме, на той героической концепции жизни, которая сегодня звучит в ритме коричневых колонн, которая сопровождает крестьянина за плугом на его полях, которая вселяет в рабочего чувство высокой цели в его борьбе за существование, которая спасает от отчаяния не имеющих работы и которая придает труду по реконструкции Германии почти солдатский ритм. Это есть вид романтизма, с которым немецкая жизнь снова обретает ценность романтизма, который не прячется от трудностей жизни и не стремится воспарить от них в не-

беса, романтизма, который имеет мужество прямо смотреть в лицо проблемам безжалостными глазами, твердо и без колебаний»³⁴.

Зрелый тоталитаризм получил эту концепцию в наследство от прежней эпохи. Язык романтизма требовал устремленности в будущее, фантазии, яркости, преувеличений, обобщенных трактовок и динамических форм, но теперь, когда будущее вплотную приблизилось к настоящему, стало его «завтрашним днем», все это начало восприниматься как искажение жизненной правды и даже как бегство от реальности в результате опасной неудовлетворенности жизнью. Когда Гитлер увидел каталог выставки «Молодое искусство», устроенной в Вене главным романтиком нацистской молодежи Балдуrom фон Ширахом, его реакция была характерной. «Само название ложно! — раздраженно кричал фюрер. — „Молодое искусство“! Значит имеются еще какие-то старики, идиоты из позавчерашнего дня, которые все еще пишут по-своему. Пусть вождь молодежи Рейха... не занимается пропагандой против нас!»³⁵ Только родственные связи с Генрихом Хоффманом (Ширах был женат на его дочери) спасли молодежного лидера от окончательной опалы. Режимы мужали, старели, и их амбиции уже не могли примириться с существованием каких-то иных идеалов, построенных не по их собственному точному образу и подобию.

В такой ситуации «стальной романтизм» Геббельса мог вызывать лишь злобное раздражение Розенберга, не допускавшего на страницы редактируемого им «Искусства Третьего рейха» никаких языковых вольностей с жизненной правдой. О недопущении таковых на главные немецкие выставки заботился как сам фюрер, так и его придворный фотограф Г.Хоффман. Романтизм в качестве дани немецкой традиции присутствовал здесь лишь как антураж парадных портретов Гитлера или эмоциональный элемент пейзажей.

В своих высказываниях Гитлер никогда не употреблял термина «романтизм» и не апеллировал к мифам (он признавался, что так и не удосужился прочитать «Мифы XX века» Розенберга). С торжеством сталинского социализма эти термины исчезают и из советского лексикона. На смену «стальному» или «революционному» романтизму приходит искусство «жизненной правды».

Гитлер в своей программной речи об искусстве, произнесенной 11 сентября 1935 года на партийном съезде в Нюрнберге, сформулировал этот принцип почти с той же четкостью, как сделал это на первом съезде писателей Жданов, когда он изложил определение социалистического реализма. «Я убежден, — сказал фюрер, — что искусство, доколе оно сохраняет свои здоровые в основе формы, является самым непосредственным отражением жизни души народа, бессознательно оказывает громаднейшее прямое влияние на народные массы, но всегда только при одном условии: оно должно изображать истинную картину жизни и потенциальных способностей народа, а не искажать ее»³⁶. Концепция искусства как правдивого изображения действительности не была изобретением Жданова или Гитлера. В тоталитарную культуру она перекочевала из XIX века, однако в прежнюю диалектику соотношений в ней элементов искусства и жизни новая эпоха вносила свои, и очень существенные, коррективы.

Советская теория и критика досконально разрабатывали эту диалектику. Во всех партийных документах, на ежегодных сессиях Академии художеств, в теоретических сборниках по эстетике, чуть ли

не в каждой передовице журнала «Искусство» настойчиво проводилась мысль о соцреализме как высшей форме правдивого отображения действительности. «Соцреализм не является простым продолжением старого реализма, даже в его наиболее высоких проявлениях. Это искусство, проникнутое глубокой большевистской партийностью и тенденциозностью... Соцреализм — новый фактор в развитии мировой художественной культуры, знамя и надежда искусства всего передового и прогрессивного человечества. Искусство соцреализма означает высшую форму художественного познания действительности»³⁷. Причина, почему социалистический реализм стал «высшей формой познания действительности», а также «знаменем и надеждой человечества», коренилась, согласно советской догматике, в новом характере самой действительности, которая стала объектом его отражения и которой так не хватало искусству досоциалистического периода. «Передовому русскому искусству прошлого недоставало в окружающей действительности прекрасного, а мерзкого было более чем достаточно... Жизнь советского народа представляет собой как раз ту „поэтическую действительность“, которая делает, по выражению Белинского, „поэтическим искусство, дает ему внутреннюю силу развития“. ...Поэтому советская живопись изображает преимущественно положительные стороны жизни, развивая жанр утверждающий»³⁸. Здесь советская критика лишь проводила в жизнь ту концепцию, которая составляет самое ядро и основу всякой тоталитарной эстетики и которую можно определить как принцип тождества идеала в искусстве и в жизни.

Она была логическим завершением так называемой «ленинской теории отражения». В России попытки облечь ее в одежды марксистской философии и придать ей форму законченной «академической» теории увенчались некоторым успехом лишь в последние годы сталинского периода: в конце 40-х — начале 50-х она была подробнейшим образом разработана как в эстетических трактатах отдельных теоретиков, так и в коллективных трудах (сборниках) целых специальных исследовательских институтов. В Германии она не успела облечься в столь стройные формы, так и сохранившись на стадии лозунговых призывов, бранных инвектив и партийных предписаний. Свою роль в этом сыграл и геббельсовский закон 1936 года, запретивший художественную критику, а вместе с ней, по сути, и всякие рассуждения по поводу искусства национал-социализма. Однако она прямо вытекала из основополагающих высказываний фюрера и писаний его комментаторов.

В ее фундаменте лежал все тот же миф о новой жизни, которую должно правдиво отражать искусство «нового типа». Советская теория тех лет выдвигала концепцию правдивого отражения действительности как вечную эстетическую ценность и главный принцип истории всей мировой художественной культуры и марксистски обосновывала ее окончательное торжество в искусстве социалистического реализма. Пожалуй, свое наиболее развернутое обоснование концепция тождества искусства и действительности получила в «Очерках теории искусства» одного из главных официальных эстетиков Г. Недошивина: «Противоречие поэзии и правды, красоты и истины неразрешимо в пределах не только буржуазного общества, но и вообще общества, разделенного на антагонистические классы. Оно разрешается только тогда, когда в самом общественном строе практически снимается непреодолимое противоречие между состоянием общества и идеалами передовых

людей этого общества, когда возникает уже определенное соответствие общественных и личных интересов, уничтожается борьба антагонистических классов и возникает морально-политическое единство народа. Тогда уничтожается в самой действительности основа противоположности поэзии и правды, тогда сама правда социалистического строя оказывается глубоко поэтической и истинная поэзия делается возможной только на путях правды. Иначе говоря, это осуществляется в социалистическом обществе»³⁹. Ту же идею в более простой и доступной форме доводила до сведения широкого круга читателей и советская критика: «Как в самой социальной жизни уничтожился разрыв между мечтой и идеалом, с одной стороны, и реальной действительностью, с другой,— так уничтожен этот разрыв и в социалистическом искусстве, отражающем жизнь социалистического общества»⁴⁰.

Если советский социализм преодолевал классовый антагонизм путем кровавой борьбы с классами старой России (с дворянством, буржуазией), а потом и с собственными социальными группами населения (с крестьянством, с «прослойкой» интеллигенции), то с точки зрения гитлеровского национального социализма, антагонизма классов в нем не могло существовать изначально. Свое «морально-политическое единство» немецкий народ продемонстрировал еще на выборах 1933 года, дав Гитлеру главный аргумент для реализации своих диктаторских амбиций. И Третий рейх фюрер учредил на тысячелетие, если не на вечность: «Революция принесла нам во всех областях без исключения все, что мы от нее ждали... Другой революции в Германии не будет в ближайшую тысячу лет»⁴¹.

Для него, как и для большевиков, революция представляла собой все тот же «последний и решительный бой», вслед за которым должен воспрянуть «род людской», правда, за исключением неполноценных в расовом или классовом отношении его представителей, и он, как и Сталин, беспощадно подавлял всякие революционные потенции в области как политики, так и культуры. Ибо сама жизнь при осуществленной коричневой утопии насыщалась поэзией столь же густо, как и при красной. Смысл «вечных ценностей» в искусстве, о которых Гитлер не уставал вещать и которые он противопоставлял разлагающей моде сменяющих друг друга «измов», заключался для него в том, что они отражали идеалы народа, воплощенные в действительности Рейха, создаваемого на века. Выступая в 1939 году на открытии третьей Большой выставки немецкого искусства в Мюнхене, Гитлер говорил: «Сколь бы ни бесконечно в своих тысячекратных вариациях было видение исторической реальности или других впечатлений, которые жизнь производит на художника, которые обогащают его творчество, которые встают перед его сознанием и побуждают его энтузиазм, все же превыше всего этого стоит сиюминутное величие его собственного времени, которое мы не боимся сравнить с самыми величайшими эпохами нашей немецкой истории»⁴². «И поскольку мы верим в вечность этого Рейха,— говорил он в другой своей речи,— постольку эти наши произведения искусства тоже будут вечными»⁴³. Сквозь все эти «вечные ценности» здесь ясно просвечивала та же концепция тождества идеала в жизни и в искусстве, хотя и поданная в несколько иной словесной упаковке.

Тоталитаризм не производит новых идей. Свою историческую уникальность он стремится представить лишь как осуществление извечной мечты человечества о земном рае. Десятки поколений лучших

людей готовили почву, прокладывали пути, и вот... Так романтический «культ жизни» братьев Шлегелей и столетней давности доморощенная концепция Чернышевского о примате жизни над искусством становятся фундаментальной основой и непреложным законом тоталитарной эстетики, а теория о тождестве социального и художественного идеалов — главным компонентом идеологического топлива, питающего тоталитарную мегамашину культуры. Работая на таком горячем, такая мегамашина и не могла произвести ничего иного кроме мифа о счастливой жизни народа, осуществляющего под руководством великих вождей Великую Цель. Визуализацию идеологического мифа можно рассматривать как вторую — более сложную и дифференцированную — функцию тоталитарного искусства.

«Настанет день, — писал скульптор С.Меркуров, — когда, наконец, появится в скульптуре не только Владимир Ильич, каким знали его современники, — Владимир Ильич Ленин — символ, отражение своей эпохи, образ вождя величайшей революции, руководителя своего народа и мирового пролетариата, — такого Ленина, каким народ его представляет и каким он был в действительности»⁴⁴. Эти слова главного вместе с М.Манизером, Н.Томским и Е.Вучетичем практика по созданию в искусстве мифа о вожде, сказанные через четверть столетия после смерти Ленина, лучше, чем многотомные рассуждения теоретиков, выражали основную идею этого мифа: в подлинной реальности вождь был не таким, каким знали его современники, его соратники по партии (которые даже описывали его), а «каким представляет его народ». Естественно, что народ мог представить его себе только в образе, создаваемом искусством, а образ этот сильно отличался от реального облика, который знали его современники. Достаточно сравнить первое классическое воплощение «ленинской темы» — картину А.Герасимова «Ленин на трибуне» (1930), в которой, по словам критики, «был совершен переход от документальной фиксации к образу»⁴⁵, — с фотографией, по которой она писалась. «Трансформация человека в символ производилась весьма эффективно. Временами народное воображение превращало смуглого, черноволосого Гитлера в идеальный расовый тип, и мы находим удивительное количество подтверждений, что фюрер был блондином с голубыми глазами»⁴⁶. Несомненно, советские люди удивились бы, узнав, что в реальной жизни Сталин был ростом мал, ряб, сухорук и коротконог, — его изображения не содержали никаких намеков на такие неприглядности его физического облика.

Вместе с обликом вождей трансформации подвергалась и их роль в исторических событиях, а вместе с этим и сама история. На резких ее поворотах центробежные силы выбрасывали из центра событий (и из центра их отражения в искусстве) одних руководителей, но центростремительные тут же втягивали на их место других. Так, во многих картинах первых ахрровских выставок в роли создателя Красной Армии изображался Троцкий (эти работы едва ли сохранились даже в самых закрытых советских спецхранах); с середины 20-х годов эта роль безоговорочно перешла к Ленину, а с 30-х и до середины 50-х разделялась с ним Сталиным. Оба они, вместе и порознь, изображались во всех главных эпизодах гражданской войны: в штабах войск у прямого провода (картина под этим названием И.Грбаря), во фронтовых траншеях (Р.Френц. Сталин на петроградском фронте летом 1919 года), принимающими важные решения у карт военных действий и т. д.

Ил. 2

Ил. 7

Ил. 3,
12

Ил. 15

Во время второй мировой войны Сталин, по свидетельству Хрущева, «ни разу не посетил ни одного участка фронта, ни один освобожденный город, за исключением краткой поездки по Можайскому шоссе, когда на фронте создалось устойчивое положение»⁴⁷. Тем не менее можно насчитать десятки изображений его среди генералов на оборонительных рубежах («Сталин, Ворошилов, Рокоссовский на оборонительных рубежах под Москвой» К.Финогенова, «Сталин на фронте под Москвой» П.Соколова-Скаля), в окопах среди солдат («Сталин в блиндаже» и другие рисунки Финогенова) и на военных кораблях (В.Пузырьков. Сталин на крейсере «Молотов»). 22 октября 1922 года, во время марша на Рим, Муссолини въехал в столицу на автомобиле, но картина П.Конти «La prima ondata» (Биеннале 1930 года) изображала дуче на белом коне впереди вооруженных отрядов. Гитлер боялся лошадей, но немецкий народ представлял себе его облик в виде всадника — по хорошо известной картине Ланцингера. На периферии этой темы встречались и такие чисто мифологические сюжеты, как изображение молодого Сталина, помогающего во время расстрела демонстрации раненому товарищу, или Гитлера, совершающего аналогичный подвиг мужества во время мюнхенского путча.

Ил. 51

Ил. 5

К области мифологии можно в значительной степени отнести и два канонических сюжета советской исторической картины — «Взятие Зимнего» и «Залп „Авроры”». В ночь с 24 на 25 октября 1917 года Зимний дворец в Петрограде, где размещалось Временное правительство, охраняли только женский батальон и горстка плохо вооруженных кадетов. В бесчисленных советских полотнах эта тема представлялась как героический штурм многотысячной революционной толпы почти неприступной твердыни. Еще более густым мифологическим туманом окутаны реальные события, связанные с залпом крейсера «Аврора», данного, якобы, в эту ночь по Зимнему дворцу. Был этот залп или его не было, а если был, то сыграл ли он хоть какую-то роль в ходе исторических событий? Но для человека, воспитанного на иконографии советского искусства, поставить под сомнение судьбоносность этого факта было так же невозможно, как средневековому монаху усомниться в догме непорочного зачатия. При твердой установке тоталитарного искусства на отражение «жизненной правды» все подобные изображения автоматически обретали характер исторических фактов и как документальный материал входили в учебники истории.

Ил. 22

Реальные черты исторических событий быстро изглаживаются из памяти поколений, а существование вождей протекает в сферах, недоступных чувственному опыту простых людей. Но их собственная повседневная жизнь, их труд, их досуг не были для них тайной. Все это мало походило на розовую сказку о прекрасной действительности, воссоздаваемую в искусстве. Такой разрыв мог привести к патологическому раздвоению сознания у человека, которому показывают нечто противоречащее всему его жизненному опыту и в то же время заставляют его верить, что это и есть его собственная жизнь. Но тут на помощь приходила все та же идеология, выполнявшая еще и роль своего рода социального психиатра.

В 1952 году Г.М.Маленков, занявший освободившуюся после смерти Жданова вакансию главного идеолога и выступивший в этом качестве на XIX съезде партии, дал новую интерпретацию понятия типического в советском искусстве.

Само по себе понятие типического не было новым для советской эстетической мысли. Оно вошло в обиход еще задолго до соцреализма и покоилось на хорошо известном высказывании Энгельса, в свое время определившего реализм как правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах. В практике советского искусства на заре его развития это означало, что хотя типическое для новой действительности — это всегда непременно хорошее, но что это хорошее уже достаточно распространено и вполне узнаваемо в своем повседневном обличье. Такими узнаваемыми и не всегда безусловно прекрасными изображали своих героев предшественники и первые представители соцреализма, тщательно дозируя и выявляя в неприглядности старой действительности пробивающиеся ростки новой жизни. Теперь, на четвертом десятилетии советского режима, такая трактовка типического была признана порочной и вредной. Типическое, заявил Маленков, это «не статистически-среднее», «не то, чего в жизни бывает больше или меньше, типическое соответствует сущности данной социальной силы, вне зависимости от ее арифметической распространенности»⁴⁸. То есть это не то, что можно увидеть в повседневной жизни простым невооруженным глазом. Типическое ближе к ноумену, чем к феномену, и доступно скорее разуму философа-идеолога, чем зрению и чувству художника. «Вот почему овладение марксистско-ленинской теорией необходимо художнику как надежная предпосылка глубокого проникновения в действительность, без чего невозможно создание правдивых, типических образов. Это и означает, что в искусстве социалистического реализма передовая коммунистическая идейность неразрывно связана с правдой изображения; их невозможно оторвать друг от друга, тем более друг другу противопоставить»⁴⁹.

По своей теоретической сути и практической приложимости все это не содержало в себе ничего принципиально нового. В частности, маленковское определение типического мало чем отличалось от рассуждений Горького о мифе и вымысле.

Для тоталитарной культуры слова, произнесенные идеологическим лидером с трибуны партийного съезда, означали новую ступень, поворотный пункт в истории⁵⁰. То, что было завуалировано такими неопределенными и романтическими терминами, как «миф», «вымысел» и «революционное развитие», оказалось теперь конкретным законом единственной истинной теории. В результате это стало предписанием. «Именно поэтому вопрос о типическом приобретает политический характер»⁵¹, вот почему любое отклонение от типического, «каждый художественный „брак“... так нетерпим», вот почему это выглядело как нечто, способное «повредить душам миллионов людей»⁵². С помощью таких теорий все встало на свои места. Типическое — это не то, что получило широкое распространение, а то, что было самым исключительным. Это не вымысел, оно уже существовало в настоящем где-то поблизости, уже обрело видимые черты, как, например, в архитектуре и декоре станций московского метро, в счастливых каникулах детей в образцовом пионерском лагере «Артек» (единственном на всю страну), в подвигах героев труда и войны. Основной задачей тоталитарного искусства и было отражение именно таких типических сторон новой жизни.

Нацистская эстетика не успела созреть до такой кристальной ясности в формулировках поставленных задач. Гитлер всегда предпочитал (и говорил об этом) слово устное зафиксированному письмен-

ному и прагматику действия — философствованию дипломированных профессоров. Но и безо всякой теории критика в Третьем рейхе, сведенная к политическому репортажу, интуитивно схватывала чаяния эпохи и требовала от искусства того же глубокого проникновения в сущность новой действительности, той же идейности и партийности ее восприятия, загоняя художественное творчество в узкие рамки типического. «Главная цель жанровой живописи сейчас, как и всегда, это способствовать нашему пониманию повседневности... Одна из ее важнейших задач — это создание образов, превращающих отдельных немцев в типичных представителей их расы и их профессий»⁵³. Подобного рода высказываниями пестрели страницы прессы гитлеровской Германии. Так, отмечая поворот искусства в сторону отражения типического, нацистские обозреватели с удовлетворением констатировали: «Они (немецкие художники.— И.Г.) больше не интересуются мрачными нагромождениями трущоб, пивнушками и отчужденностью больших городов. Они вовсе не стремятся изображать безнадежную нищету, окрашенную в оттенки острого критицизма с целью вызвать в социальном сознании зрителя чувство либо осуждения, либо сердечного сострадания. Они хотят теперь быть выразителями позитивных сторон жизни»⁵⁴. А советская критика тех лет полна негодования на «некоторых», «немногих» художников, которые все еще изображают «старые мостки, натюрмортики, церквушки, поэтически разваливающийся заборчик, покосившиеся избушки... и т. д.». «От этой „поэтической“ гнили,— писал ученый секретарь Академии художеств СССР П.Сысоев,— от этого старья становится душно. Такое, с позволения сказать, искусство принижает советского человека, уводит его от нашей действительности, делает искусство никчемным и вредным. При таких симпатиях к старому недалеко и до безразличия к новому. Что общего имеет такое искусство с великим, всемирно передовым революционным искусством социалистического реализма? Абсолютно ничего»⁵⁵.

Действительно, тоталитарное искусство не имело ничего общего с «мрачными пережитками прошлого», из которых на самом деле складывалась реальная жизнь простых людей в их нелегком настоящем. Трудности и недостатки — лишь временный фактор, результат заговора врагов социализма, которые должны быть уничтожены в жесткой борьбе. «Философия „мировой скорби“ — не наша философия. Пусть скорбят отходящие и отживающие», — цитировал Сталина журнал «Искусство», утверждая, что «искусство социалистического реализма безусловно и сознательно оптимистично, как искусство нового мира, смело смотрящего в будущее»⁵⁶. Социальный оптимизм был главным и наиболее устойчивым компонентом содержания и языка тоталитарного искусства с момента его возникновения и в качестве такового сохранился на протяжении всего его развития. На его периферии еще можно было время от времени столкнуться с кое-какими легкими вольностями в обращении с формой, но никогда, ни на одной советской или нацистской выставке мы не встретили бы ни одного печального лица (если, конечно, речь не шла об ужасающей жизни народов во враждебных странах — здесь картина была диаметрально противоположна). Даже для батальной живописи времен войны «характерной особенностью был оптимизм и вера в победу жизни над смертью».

В этом, в частности, заключалась главная причина конфликта нацизма с Эрнстом Барлахом — «самым немецким из немецких

мастеров», и даже с точки зрения официальной идеологии, во многих своих работах достаточно реалистическим по форме. Сохранились письма к Барлаху некоего оберштурмбанфюрера от искусства, где тот восхищается работами великого скульптора, и только одно не устраивает в них нацистского эстета: крестьяне Барлаха «слишком печальны и усталы». Скульптуры Барлаха были демонтированы и частично уничтожены в середине 30-х годов. После войны с Гоголевского бульвара в Москве исчезает очень популярный памятник Гоголю работы Н. Андреева, ибо, как писала газета «Правда» от 14 мая 1936 года, скульптор здесь «искажил образ великого писателя, трактуя его как пессимиста и нытика». Крупнейший советский скульптор Андреев рисовал Ленина с натуры и был официально признан как создатель иконографии вождя. Но и это не спасло мастера от унижения: на месте его памятника был водружен оптимистический Гоголь Н.Томского.

Оптимизм тоталитарного искусства не был связан ни с какими реалиями жизни. Он существовал как принцип, как главная установка, нарушать которую не позволялось ни при каких условиях. Он не выводился из настоящего, а привносился в него из мифического будущего. Чем непригляднее сегодняшний день, тем жестче борьба, тем ближе победа, и чем свирепее голод и террор выкашивали миллионы человеческих жизней, тем обильнее громоздилась снедь на колхозных столах, тем радостнее расцветали улыбками лица трудящихся в картинах ведущих мастеров соцреализма. Именно в середине 30-х годов, сразу же после коллективизации и последовавшего за ней страшнейшего голода на Украине и в среднерусских областях, были созданы самые оптимистические и прославленные картины колхозного изобилия: «Колхозные праздники» С.Герасимова и А.Пластова. Именно в 1937 году, в пик кровавого сталинского террора, обрел пластическую форму и стал символом государства самый светлый и оптимистический образ советских людей, шагающих в счастливое будущее, — «Рабочий и колхозница» В.Мухиной.

Ил. 88

В оптимистический миф о счастливой жизни людей втягивались даже такие ее стороны, которые тоталитарная пропаганда неохотно выставляла напоказ. Например, в 1935 году в городе Повенце в Карелии была открыта тематическая выставка, посвященная строительству Беломорканала, на котором применялся почти исключительно труд заключенных. С другой стороны, принудительный труд узников нацистских лагерей был сюжетом таких известных картин, как «Гранитный карьер в Маутхаузене» В.Дахауэра или «Мрамор для Рейхсканцелярии» Э.Меркера. Едва ли в намерения их авторов и заказчиков входила задача «предупреждения и устрашения»⁵⁷ показом страшного облика лагерей. Напротив, люди в таких картинах, как немецких, так и советских, выполняют свою работу с тем же напряжением и энтузиазмом, что и в других изображениях производственной тематики: лозунги типа «Труд освобождает» или «Труд — дело чести, доблести и геройства» украшали не только ворота Аушвица, но и проходных многих исправительно-трудовых лагерей советского ГУЛАГа. Прославленная в свое время картина Т.Гапоненко «На обед к матерям» (1936) изображала волнующую радость встречи на колхозных полях матерей со своими грудными детьми, которых привозили к ним для кормления во время обеденного перерыва. По словам одного крупного историка искусства, зритель, созерцая эту картину, должен был «вспоминать, как

Ил. 85

трудна была доля матери-крестьянки, как разрывалась она между домом и полем в условиях старой деревни с ее тяжелым трудом и нуждой», и видеть в ней достигнутую «гармонию общественного и личного в советской деревне»⁵⁸. Тот факт, что кормящие матери продолжали выполнять в колхозах самую тяжелую физическую работу, оставался тут незамеченным просто в силу повсеместной его распространенности и обычности. Объектом отражения становятся здесь «типические», они же исключительные, черты новой жизни: забота партии о трудящихся, преобразующая непосильный труд людей в ликующий праздник. Все это имело примерно такое же отношение к действительности, как лотреамоновская «волнующая радость встречи на операционном столе зонтика и швейной машинки». Тем не менее, такой тип искусства получил в Советском Союзе наименование не сюр-, а соцреализма.

В Германии термин «реализм» не применялся к искусству национал-социализма. Главным образом потому, что еще в 20-х годах он получил широкое хождение на страницах немецкой коммунистической печати и вследствие этого нес в себе привкус философии материализма, на словах отвергаемой нацизмом. В лексиконе Шираха, Розенберга, Гитлера «идеализм» — обычное слово, и в их обращениях часто встречаются призывы создать искусство чисто духовное, идеальное, очищенное от еврейского прагматизма и марксистской приземленности. Однако идеология, эстетика и критика никогда не мыслились тоталитаризмом как независимые друг от друга сферы деятельности. Гитлер выступал не только как политический идеолог, но и как художественный критик, непосредственно вмешивавшийся в творческий процесс художника. В таком же двойном и тройном качестве выступали Жданов и Маленков, действующие от имени Сталина. С другой стороны, профессиональные критики в Германии юридически, а в СССР фактически были поставлены в положение политических репортеров, обозревающих свой предмет сквозь призму официальной идеологии. И если, выступая как идеологи, все эти люди придавали своим словам разную политическую окраску, если как теоретики они пользовались неодинаковыми терминологическими оттенками, то в качестве критиков они ставили перед искусством те же задачи и требовали для их осуществления одинаковых художественных средств.

В своей художественной политике тоталитаризм с самого начала опирался на материал, доставшийся ему от прошлого, и действовал методом искусственного отбора. Его ориентация на национальное наследие привлекала к нему в первую очередь художников-традиционалистов. Однако их состав в Германии и России был различным.

Уже в феврале 1933 года нацисты начинают чистку немецких Академий от модернистов в широком диапазоне от Пехштейна и Отто Дикса и вплоть до Барлаха и Кете Кольвиц. Этим традиционным институтам они стремились вернуть статус хранителей принципов строго академического реализма, который те обрели в XVIII—XIX веках. В эти годы перелома главным администратором всей художественной жизни Германии становится академик Адольф Циглер, которому молва приписывала даже открытие техники старых мастеров.

В России со времен бунта передвижников Императорская Академия художеств получила репутацию главного препятствия на пути свободного творчества, оплота реакции и в качестве такового была ликвидирована в 1918 году. С 1922 года партийное руководство и Луна-

чарский делают ставку на передвижников в лице основателей АХРР. Главным администратором советского искусства на целых два десятилетия становится Александр Герасимов — яркий адепт этого направления.

Передвижники в своем стремлении приблизить искусство к жизни постепенно отходили от лакированных поверхностей академических композиций, отрабатывая свою реалистическую манеру на этюдах с натуры. Их крупнейшие представители, в первую очередь Репин и Суриков, ассимилировали отдельные приемы новой живописи и часто пользовались широким мазком, а иногда и некоторыми колористическими элементами пленэра. На такой стилистический гибрид ориентировалось советское искусство стадии становления социалистического реализма. Сочный репинский мазок хорошо передавал романтическую взволнованность революционных сцен, а солнечные блики пленэра создавали оптимистически-ликующую атмосферу колхозных праздников, спортивных состязаний и встреч вождей со своим народом.

В этом отношении точки отправления двух тоталитарных культур были различными, и в 30-х годах у советской критики имелись некоторые основания противопоставлять свой реализм нацистскому академизму, псевдоклассицизму и обвинять его в помпезности, склонности к мешанству и брутальности. Но чем чеканнее печатал шаг сталинский социализм на пути к окончательной победе, тем с меньшим успехом язык революционного романтизма мог выразить торжественно-уверенные ритмы этого движения, а описательный реализм передвижников — отразить это «типическое» качество советской действительности. Новый порядок создавался не революционным порывом масс и не их повседневным трудом, а железной волей и мудростью вождей. Муссолини, отходя ко сну обычно в 10 часов вечера, никогда не тушил свет в своем рабочем кабинете, и миф о неугасимом огне сталинских трубки и настольной лампы запечатлевался в красках, стихах и перекладывался на мелодии народных песен. Язык зрелого тоталитаризма требовал трезвости, сосредоточенности на настоящем, статических форм и монументальных решений. От демократического характера передвижников (с этого начинали крупные деятели АХРР) он сдвигался по шкале времени к имперскому духу русского классицизма и ампира.

С образованием в 1947 году Академии художеств СССР язык академического классицизма становится по сути официальным языком социалистического реализма в живописи и скульптуре. Не только крупнейший русский академик прошлого столетия Карл Брюллов, рассматривавшийся как главный враг демократической культуры от Стасова и вплоть до первых адептов соцреализма, ставится теперь в один ряд с «великими предшественниками» Репиным и Суриковым, но и такие представители позднего «салонно-мешанского» академизма, как Семирадский и Флавицкий, начинают навязываться советским художникам в качестве образца законченности и совершенства живописной техники. В конце 40-х — начале 50-х годов в картинах, показывающихся на Всесоюзных художественных выставках, мы уже редко видим Сталина на трибунах, на встречах с представителями народа или в обстановке интимных бесед с писателями. Сталин отрывается от окружения, которое становится фоном для его символической фигуры. Его величие не измеряется масштабами человеческой личности; ему более пристали торжественное обрамление кремлевских башен (как на порт-

рете А.Герасимова), мудрая тишина его собственного кабинета (в портретах Д.Налбандяна и Ф.Решетникова) или эпическая ширь русского пейзажа (как в одном из последних его изображений — в картине Ф.Шурпина «Утро нашей Родины»). Мудрая гармония его мысли, его божественное одиночество выразимо более на языке пуссеновского классицизма, чем репинского жанризма. В поздних парадных портретах иконография вождя прямо смыкается с иконографией фюрера. Ни о каких прямых влияниях и заимствованиях здесь не может быть речи; очевидно, развитие стиля тоталитарной, как, впрочем, и всякой, культуры подчиняется своим законам.

Ил. 6, 5

Ил. 7, 9
13

«Каждое замечательное явление современности несет на себе отпечаток сталинского гения», — писала советская пресса. И не только современности. Вся действительность в целом с ее прошлым и настоящим, с ее порывами, свершениями, конфликтами теперь преобразуется в катарсисе осуществления мечты. История завершила свой круг, и под тенью гигантской фигуры вождя обрела свои окончательные и гармонические очертания.

Последнюю Всесоюзную художественную выставку сталинской эпохи можно назвать подлинным апофеозом такого духа и стиля. В ее экспонатах история сохраняла лишь свой культурно-этнографический антураж, а ее деятели думали и действовали как простые советские люди или их вожди. Как в картине Яр-Кравченко Сталин, Ворошилов и Молотов на квартире у Горького слушали декламацию пролетарского писателя, так в картине В.Артамонова лидеры русской литературы Пушкин и Жуковский на квартире у Глинки слушают игру великого композитора. Главным героем первых дней Октябрьской революции оказывается тумба для афиш на Сенатской площади в Петрограде с вывешенным на ней декретом советской власти («Первое слово советской власти» Н.Осенева); важнейшим событием в жизни советского завода становится выпуск свежего номера цеховой газеты (картина А.Левитина и Ю.Тулина под этим названием), и может показаться, что в картине на революционную тему Б.Щербакова («Кончилось ваше время!») те же рабочие, только обряженные в солдатские шинели и кожаные куртки, вручают не декрет о национализации ликвидированному заводчику, а приказ об увольнении своему раскритикованному в этой газете нерадивому директору. Трагические конфликты, как не типические для жизни, исчезают и из искусства, а если и сохраняются здесь, то лишь на уровне драматических переживаний бюрократа при чтении справедливой критики в свой адрес в газете «Правда» под осуждающими взглядами семьи («Раскритиковали» И.Гринюка) или психологической реакции домашних на получение очередной двойки представителем младшего поколения фамилии (Ф.Решетников. Опять двойка!). Сам миф о счастливой жизни настолько внедрил в сознание и обрел реальность, что, кажется, уже не нуждается в своем прямом эпическом отражении. Героика труда и борьбы за его осуществление в искусстве позднего сталинского периода вытесняется эмоцией умильной благодарности людей, живущих в царстве осуществленной утопии. Центральными событиями семейной жизни становятся такие эпизоды, как примерка нового шахтерского мундира (Н.Пономарев. Новый мундир) или чувство просветленного восторга при получении квартиры (А.Лактионов. Переезд на новую квартиру). Все это было похоже не на живопись передвижников с ее тенденцией к эпическому охвату народной

Ил. 99

жизни, а на развлекательные картинки, допускаемые в качестве «низкого жанра» Петербургской Академией художеств для своих менее способных учеников, или на назидательно-сентиментальные сценки мюнхенских бытописателей, столь почитаемых Гитлером.

В полотнах больших и малых по темам и по формату разработанные до фотографической точности детали складываются в симметрично-уравновешенные композиции, колористические контрасты смягчаются благородством общей цветовой гаммы, фактурные шероховатости исчезают в гладко зализанных, отлакированных поверхностях. В незаконченности и импрессионизме обвиняются теперь даже такие корифеи соцреализма, как С.Герасимов, А.Пластов, Ю.Пименов⁵⁹, и в первый эшелон советской живописи выдвигаются новые академики — А.Лактионов, Д.Налбандян, Ф.Решетников и др. В скульптуре герои войны и труда, знатные люди страны, доярки и сталевары увековечиваются в статичных формах благородного белого мрамора, превращаясь как бы в торжественные надгробия самим себе. В моду входят и салонно-изящные мраморные ню академика М.Манизера, почти неотличимые от творений одного из двенадцати «бессмертных» мастеров Третьего рейха Фрица Климша. Красивая жизнь и развивающиеся вкусы народа требовали не только понятных, но и изящных художественных форм — об этом говорил А.Жданов еще в 1948 году. В результате тоталитарная скульптура обретает все более четко выраженные черты стиля своего рода «кладбищенского классицизма». Характерно, что Генрих Хоффман — глава жюри Больших немецких выставок в Мюнхене и личный фотограф Гитлера — во время своего пребывания в Москве в 1939 году обратил внимание лишь на одно произведение социалистического реализма — на памятник жены Сталина Аллилуевой на Новодевичьем кладбище. По его словам, «это была одна из самых прекрасных скульптур, которую я когда-либо видел»⁶⁰. С другой стороны, если судить по каталогам немецких выставок и публикациям в прессе, искусство национал-социализма развивалось путем сближения с жизнью, постепенно разбавляя свой псевдоклассицизм элементами жанризма и реалистической повествовательности.

Пишущие об искусстве Третьего рейха отрицают его реализм еще и на том основании, что эстетическая теория зиждилась на чистой демагогии: «все позитивные связи с реальностью в нем были разрушены»⁶¹. Но связи советского искусства с жизнью были не менее, если не более, иллюзорны, а демагогия его эстетики была куда более изощренной, чем гитлеровская. Тем не менее термин «реализм» с добавкой «социалистический» настолько прочно пристал к нему, что едва ли имеет смысл пытаться оторвать одно от другого. По сути, это и был реализм, если понимать под ним формальный принцип «отражения в искусстве жизни в формах самой жизни».

Находясь в плену собственной идеологии и пропаганды, тоталитарное сознание не только свято уверовало в применимость этого принципа к собственному искусству, но и было склонно счесть его универсальным и распространить вовне. Так, 25 декабря 1939 года Геббельс сделал запись в своем дневнике: «Читая Моэма, понял внутреннюю гнилость английского общества. Это общество обрушится, если его достаточно сильно толкнуть»⁶². Деятели советской культуры, собравшиеся на первом съезде писателей, черпали доказательства разложения буржуазного общества из «Путешествия на край ночи» Луи Селина,

только что переведенного тогда на русский язык⁶³. И ирония Моэма, и фантазмагоричность Селина казались им, согласно их собственным теориям, лишь литературным приемом, подчеркивающим типическое в отражении жизненной правды. Политическая история этих стран знает немало примеров, когда такой герметический эгоцентризм мышления приводил тоталитарных лидеров к роковым ошибкам в их оценках реальных ситуаций и людей.

Это был реализм, но реализм «особого типа», отличный от всех реализмов, существовавших и существующих в европейском искусстве. «В формах самой жизни» он отражал не действительность, а идеологию, миф, навязываемый в качестве реальности, и желаемое, выдаваемое за действительное. И эту идеологию он отражал правдиво — часто даже более правдиво, чем сама эта идеология представляла себя. Из способа восприятия мира, каким был реализм в XIX веке, он превратился здесь в способ внедрения в мир особого типа восприятия и в этом своем качестве обладал агрессивным гигантским зарядом тотального распространения. Он обрел универсальный для всех эпох и общезначительный для своей собственной характер, и если он нуждается в какой-либо отличающей его от всех прочих реализмов приставке, то, может быть, лучшим его обозначением будет — «тотальный реализм».

Функциями искусства «нового типа» было создание универсального мифа, его пропаганда, воздействие посредством его на массовое сознание. Но за всем этим стояла и еще одна — полуэзотерическая, не всегда высказываемая прямо, но, быть может, составляющая главную и окончательную цель тоталитаризма функция — создание Нового Человека.

3.

Семантическая революция и новый человек

Такова задача нашего времени: из нового мифа о жизни создать нового человека.

А. Розенберг

В Советском Союзе рождается новый человек. Новый человек, гражданин Советского Союза, требует новой эстетики. Новой эстетики требует и наше растущее искусство.

Н. Альтман. 1934

Сам миф о новой действительности создавался вне сферы изобразительного искусства. Его общие контуры намечались в партийных директивах, общественные науки придавали ему видимость единственно верной теории, официальные литература, театр, кино пересказывали его, трансформируя сухие перечни цифр и предписаний в ситуации общественных, бытовых, моральных и прочих отношений между «реальными» людьми. Живописи, графике, скульптуре предназначалась функция визуализации этого мифа. Конечный продукт такой визуализации расценивался как «художественный образ», то есть как результат раскрытия через индивидуальное типического. Возьмем ли мы изображение человеческой фигуры (вождя, сталевара, художника, рабочего, снабженных конкретным именем, отчеством и фамилией), бытовую или историческую сцену, индивидуальное всегда фиксируется здесь лишь в той степени, в какой позволяет раскрыть за ним нечто более общее. Такого рода изображение всегда как бы окутано здесь незримой оболочкой словесных определений, литературных ассоциаций, идеологических штампов, и именно из их соотношения в подготовленном восприятии рождается тот самый «художественный образ», который в тоталитарной эстетике сделался конечным критерием оценки произведения. Вопреки утверждениям этой эстетики, не форма раскрывает содержание; напротив, содержание привносится в форму извне, превращая произведение искусства в своего рода экран отражения универсального мифа о новой действительности. Но прежде чем воплотиться в пластической форме, миф этот должен обрести реальность в литературном и разговорном языке.

Как отмечают (начиная еще с Ханны Арендт) исследователи различных социальных образований «нового типа», формовка со-

знания путем изменения семантики языка, — может быть, самый общий и грозный признак тоталитаризма как целого. «Идеи, слова, ценности лишаются их традиционного значения... Тоталитарный режим пытается охватить личность целиком, в самой сути и основе ее существования, включая и само сознание... так как такой режим стремится создать — в соответствии с собственной идеологической схемой и техникой социальной инженерии — „новый тип человека”, как указывал Ленин, и совершенно новое общество»⁶⁴.

Идея создания Нового Человека содержится в любой социальной утопии и составляет цель и ядро всякой тоталитарной идеологии. О грядущем человеке, который перевернет устоявшиеся представления и разрушит святыни «старых людей», писал Карл Маркс. От его ученика и последователя Жоржа Сореля эта концепция была воспринята итальянским футуризмом и вошла в доктрину Муссолини. Под знаком ковки Нового Человека развивалась вся художественная культура советского авангарда первых послереволюционных лет. Его появление в ближайшем будущем предвещал устами своего литературного героя молодой Геббельс. Еще более юный Мао Цзэдун между 1915 и 1917 годами начал свое политическое образование в марксистском студенческом кружке под названием «Общество по изучению Нового Человека». Судя по целому ряду высказываний Гитлера, идею создания нового человека фюрер выдвигал не только в качестве политической цели, но и ориентировал на нее всю свою идеологию: «Всякий, кто рассматривает национал-социализм просто как политическое движение, ничего не знает о нем. Это больше чем религия: это есть попытка создать нового человека»⁶⁵. Общая ненависть к «старому человеку» — к потребительско-приобретательской психологии мещанина и буржуа — притягивала к революционным движениям мастеров культуры самых разных политических и творческих ориентаций: от футуриста Маяковского до традиционалиста Горького, от воинствующего в своих романах расиста Г.Бруте до утонченного интеллектуала и модерниста Г.Бенна. В период рождения социалистического реализма эта идея переходила из уст в уста выступающих на разного рода съездах и собраниях советских писателей, художников, архитекторов. Наконец, уже в наше время советская пропаганда многократно вещала о том, что Советский Союз «стал родиной нового, высшего типа человека разумного — Хомо Советикус ... и в 1976 году Брежнев рапортовал XXV съезду: советский человек — важнейший итог прошедшего шестидесятилетия»⁶⁶.

Тем не менее, с полотен официальных художников тоталитарных режимов (сталинского, гитлеровского, маоистского и прочих) смотрят на нас персонажи, обладающие обычной человеческой анатомией и физиологией и изображенные в знакомых ситуациях труда, досуга, официальных мероприятий, войны. Быть может, только оптимистические улыбки или, наоборот, глубокомысленная суровость отличают их от прежних людей. Если отбросить авангардистские образы человека-машины, человека-робота, гиганта грядущего мира (отброшенные и самими тоталитаризмами), то, кажется, концепция нового человека так и осталась здесь невоплощенной визуально. Но только на посторонний взгляд. Рассматриваемые изнутри, как образы-аллегории, погруженные в контекст социальной мифологии, они обнаруживают некие внутренние связи, превращающие их в новую человеческую особь. Ибо они говорят о себе на языке, в котором обычные слова и

формы насыщены уже совершенно иным содержанием. Произведенную тоталитаризмом операцию над языком культуры в целом ученые-лингвисты иногда не без основания называют «семантической революцией».

В 1950 году, в разгар борьбы с космополитизмом и за окончательное утверждение принципов соцреализма во всех областях культуры, на головы советских ученых вдруг, как гром среди ясного неба, обрушилось учение тов. Сталина о языке. К пестрому оперению славословящих титулов Великого Кормчего прибавился еще один — величайшего ученого-лингвиста, открывшего непреложные законы языкового мышления. В работе «Марксизм и вопросы языкознания», опубликованной сначала в «Правде» (20 июня 1950), а потом отдельной брошюрой, тов. Сталин, вопреки традиционному марксизму, утверждал внеклассовый характер языка. Язык, по Сталину, подобно орудиям производства, обслуживает не отдельные классы, а народ в целом, и в силу этого сохраняет гораздо большую устойчивость, чем общественные формации. «Со времени смерти Пушкина, — учил Сталин, — прошло свыше ста лет. За это время были ликвидированы в России феодальный строй, капиталистический строй и возник третий, социалистический строй... Однако, если взять, например, русский язык, то он за этот большой промежуток времени не претерпел какой-либо ломки, и современный русский язык по своей структуре мало чем отличается от языка Пушкина»⁶⁷.

Сталину не надо было расшифровывать свои положения: натренированный аппарат культуры в каждой из ее областей сам делал надлежащие выводы из слов вождя. Раз литературно-разговорный язык не изменился со времен Пушкина, то и язык живописи не мог измениться со дней его современника Карла Брюллова. Всякие же отклонения от общенародного языка, всякие поиски, перевороты, «измы» — это лишь классово чуждые, обреченные на отмирание жаргоны и диалекты, дань коммерческой моде, инспирируемой врагами подлинно народной культуры. Советская критика на все лады повторяет эти положения: «Процесс постоянных „переворотов“ в искусстве был превращен в предмет спекуляции особого рода со стороны богатых меценатов и торговцев художественными товарами, которые поддерживали своими вкладами дело наиболее агрессивных и сенсационных школ... В Германии „левое искусство“ поддерживали С.Фишер, Кассирер...»⁶⁸. (Те же Фишер и Кассирер были сделаны нацизмом первыми козлами отпущения за растление немецкого народа в силу их капиталистической природы, эстетических пристрастий и еврейского происхождения.)

Зачем понадобилось Сталину отрываться от мировых проблем и сосредоточивать внимание на, казалось бы, узко специальной области языкознания? Объяснять этот демарш честолюбием вождя было бы слишком просто. Талантливый наследник ленинского гения, создатель самого мощного тоталитарного государства, Сталин интуитивно ощущал в языке могущественный инструмент нивелировки сознания масс. К известной тираде немецкого фюрера — «Одно государство, один народ, один фюрер» — Сталин прибавил четвертый элемент — «один язык».

На концепции «общенародного языка» базировались и «принципы фюрера». Правда, Гитлер не вторгнулся в область общей лингвистики и говорил исключительно об искусстве, но, начиная с «Майн кампф», он почти в каждом своем выступлении настойчиво

проводил мысль о его вечных ценностях и неизменности его языка. «Есть только одно — греко-нордическое искусство», — говорил Гитлер в 1930 году; «истинное искусство есть и остается вечным, оно не следует закону сезонных мод»⁶⁹, — заявлял он в своей речи на открытии первой Большой выставки немецкого искусства в 1937 году, и через год, открывая вторую выставку в Мюнхене, он развивал это положение: «Искусство не может постоянно меняться вслед за модой. Мы говорим о „вечном искусстве“, и эта вечность обусловлена неизменным характером народа, который создает или поддерживает его. Этот творец искусства меняет свой характер лишь незаметно на протяжении столетий и истинное искусство... фиксирует эти изменения. Запечатлеть такие изменения — привилегия тех боговдохновенных художников, которым дано черпать свое вдохновение из самых глубин сердца народа»⁷⁰.

Парадокс заключался в том, что, утверждая свои учения, Гитлер и Сталин, как и тоталитарная культура в целом, сами изъяснялись на языке отнюдь не Пушкина и Гете. «Мы говорим не для того, чтобы что-то сказать, а для того, чтобы получить определенный эффект», — определил природу такого языка Геббельс, добавляя при этом, что получаемый эффект не имеет ничего общего с правдой⁷¹. Вопросы научной лингвистики интересовали вождей тоталитаризма в последнюю очередь; их целью было получить определенный эффект. «Для чего это нужно, — вопрошал Сталин, — чтобы после каждого переворота существующая структура языка, его грамматический строй и основной словарный фонд уничтожались и заменялись новыми?.. Кому это нужно, чтобы „вода“, „земля“, „гора“, „лес“, „рыба“, „человек“, „ходить“, „делать“, „производить“, „торговать“ и т. д. назывались не водой, землей, горой и т. д., а как-то иначе?.. Какая польза для революции от такого переворота в языке?»⁷² Это было нужно тем художникам, ученым, деятелям культуры (против них как раз и был направлен сталинский сарказм), которые в свое время пытались найти обозначения новым явлениям действительности и сознания, порожденным революционным переворотом, и не только найти новые слова, но и сделать их, по Маяковскому, «рашпилем языка», чтобы «голов людских обрабатывать дубы». Вскоре оказалось, что для обработки голов не надо изобретать новые слова — достаточно наполнить новым содержанием старые. «Отличительная черта истинно одаренного художника заключается в том, — говорил Гитлер, — что он может выражать новые мысли словами, которые давно уже изобретены»⁷³.

Может быть, «вода» или «гора» и сохраняли здесь свое прежнее значение, но такие слова, как «торговать», «производить», как «мораль», «свобода», «честь», «совесть», «демократия», «гуманизм» и даже «человек», обретали семантику, отличную от прежней, а часто и прямо противоположную. Процесс этот начинался с самого возникновения обществ «нового типа» и привел к созданию того совершенно нового лингвистического явления, которое немецкий филолог Виктор Клемперер определил для Германии как *Lingua Tertii Imperii*, а Джордж Оруэлл столь пронизательно описал как феномен «новояза». Работа Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» закрепляла его на вечные времена. Ибо, по данным Сталина, семантика языка, как и его словарный фонд, со времен Пушкина изменились не более, чем на 1%, и вождь грозно предостерегал лингвистов против «переоценки и злоупотребления семантикой»⁷⁴ при анализе изменения язы-

ковых форм. Семантика тоталитарного языка — это не изобретенные новые понятия, а восстановленные на основе единственно верного научного учения единственно верные значения и смысл, искажаемые веками в буржуазных, капиталистических и инорасовых языковых жаргонах. Утверждая постоянство своего языка и неизменность мышления, тоталитаризм легализовал себя в прошлом, утверждал в будущем и обосновывал свое существование в качестве завершения всей истории человечества. Вне контекста этого нового языка, объявленно-постоянным, без понимания его специфической семантики концепция нового человека представляется такой же демагогией, как постоянные заверения тоталитарной пропаганды о невиданном росте уровня жизни народа или миротворческих стремлениях фюреров и вождей.

Главными механизмами внедрения этой семантики в сознание людей были при всех тоталитарных режимах системы воспитания и образования, подробно исследованные и описанные в современной литературе. Геббельс, выступая 15 марта 1933 года перед сотрудниками только что образованного министерства народного образования и пропаганды, точно определил конечную цель работы этого механизма: «Народ должен начать думать как единое целое, действовать как таковое и с открытым сердцем предоставить себя в распоряжение правительства»⁷⁵. Идеалом этой системы было вставить человека чуть ли не с момента рождения в процесс непрерывной идеологической обработки и на чистых страницах его сознания запечатлеть раз и навсегда сакральные принципы новой морали. Через ясли, детские сады, школы, институты, политизированные молодежные организации⁷⁶ внедрялась в сознание человека мифологическая картина мира, в которой он сам — «новый», «советский», «германский» человек — занимал место центра и высшего продукта эволюции. Все, противоречащее этой картине, решительно отсекалось учителями жизни. Министр образования Италии Боттаи решительно требовал «фашистской школы, фашистской педагогики, фашистского обучения, чтобы создавать фашистского человека — тысячи за тысячами»⁷⁷.

С точки зрения нацистской педагогики: «Учитель — это не просто инструктор и передатчик знаний. Он больше, чем это. Он — солдат, служащий на культурно-политическом фронте национал-социализма... Задача германского учителя — формировать человеческие души»⁷⁸. В советском законе о школе учителя именовались «ваятелями духовного мира юной личности»⁷⁹ и вместе с писателями, художниками, работниками культуры, как и в Германии, носили почетный титул «бойцов идеологического фронта».

В общем процессе создания нового человека изобразительное искусство выполняло подсобную роль, переводя словесно-литературные определения на язык визуальных форм. Взятые сами по себе, эти формы мало чем отличались от языка искусства XIX века, подобно тому как слова литературного языка сохраняли в почти неизменном виде свою каллиграфию и фонетику. Однако попытки влить новое вино в старые мехи, вопреки смыслу известной пословицы, принесли там и здесь ожидаемый результат.

На огромном полотне «Выступление В.И.Ленина на III съезде комсомола» Б.Иогансона (второго по счету президента Академии художеств СССР), которое прочно вошло в золотой фонд лучших произведений социалистического реализма, Ленин со сцены двор-

цового зала разъясняющим жестом руки обращается к собравшимся на съезд комсомольцам первого послереволюционного призыва. О чем столь вдумчиво-убедительно вещает Ленин и чему с таким благоговением внимают собравшиеся? В отличие от всех предыдущих и последующих мало чем примечательных съездов комсомола, III съезд занял особое место в истории советской общественной мысли: именно на нем вождь мирового пролетариата сформулировал принцип новой — коммунистической — нравственности. «В основе коммунистической нравственности, — говорил тогда Ленин, — лежит борьба за укрепление и завершение коммунизма. Вот в чем состоит и основа коммунистического воспитания, образования и учения. Вот в чем состоит ответ на вопрос, как надо учиться коммунизму»⁸⁰. В сознании этих простоватых парней, отобранных исключительно из рядов пролетариата, несколько расплывчатые ленинские слова отпечатались четкой формулировкой — вроде той, которую впоследствии выдвинет перед другой аудиторией и что спрессует в лапидарную формулировку гитлеровский министр юстиции Герман Геринг: «Когда меня зачастую спрашивают: „Ну хорошо, а в чем реально заключается ваша программа?“ — я имею возможность указать на наших простых добрых парней из SA и сказать: „Это и есть знаменосцы нашей программы... которая гласит: Германия! Все принципы, которые служат подъему и сохранению Германии, признаются как единственные в нашей программе. Все другие, которые могут вредить Отечеству, отвергаются”»⁸¹, и президент Немецкой академии права Ганс Франк: «Правильно то, что служит народу; неправильно то, что может ему повредить»⁸². На картине Йогансона изображен, таким образом, не только один из эпизодов биографии вождя; по сути, здесь запечатлен момент рождения тоталитарной морали. В ленинские времена само слово «мораль» вышло из употребления как буржуазное по заключающемуся в нем смыслу, в эпоху Сталина оно вновь вошло в обращение, но только с обязательно сопровождавшими его эпитетами «новая», «коммунистическая», «советская». Без них оно имело негативный оттенок с привкусом чего-то лицемерного и ханжеского, относящегося к старым временам; с ними оно попадало в иной контекст и обрело новую семантику: нет общечеловеческой морали, мораль может быть только классовая, и морально только то, что полезно партии и государству. В этой простой операции и заключается смысл революции, произведенной тоталитаризмом в семантике языка.

Собственно, никакой цельной рациональной концепции нового человека тоталитарные режимы не создали, да и не могли создать, ибо их основополагающие теории находились в вопиющем противоречии с их подлинными целями — слишком скрытыми, подспудными, эзотерическими, чтобы быть сформулированными в рациональных категориях общепринятой языковой семантики. Идея создания людей нового типа с особой моралью и психологией представляла собой одну из самых эзотерических. Не случайно, что сам термин «новый человек», столь популярный на стадиях революционных ломок, постепенно вытесняется из тоталитарного языка внешне более безобидными — «советский человек» и «германский человек», сохраняющими тем не менее семантическое значение своего прототипа: очевидно, пользование общим термином слишком дезавуировало общность самой сокровенной интенции тоталитаризма. Создавая образ «нового» (он же «советский» и «германский») человека, тоталитаризм, как и во многих других слу-

чаях, исходил не из теоретической концепции, а из практической эмпирии, отбирая из нее «типические» примеры и пропуская их для обработки через свою мегамашину культуры.

Здесь, в этой эмпирии, новый человек проявлялся по-разному; в искусстве его иллюзорное бытие можно проследить на трех довольно четко иерархизированных уровнях.

На самой вершине такой трехступенчатой пирамиды стоял образ вождя как воплощение лучших качеств формируемого нового человека. Любая статья на тему «образ советского человека в искусстве» (а таких писалось немало) всегда начиналась с описания многочисленных полотен и монументов, изображающих Ленина и Сталина. Бытовой жанр наделял их всеми возможными положительными качествами простых людей, жанр монументальный добавлял к ним черты сверхчеловеческих доблестей и возносил их на высоту недостижимого идеала. Превращенные в чистые аллегории, они служили не образцами для подражания, а объектами поклонения, и характер этих новых уже не людей, а божеств легко просматривался через увеличительные стекла хорошо знакомого каждому политического мифа. Парадные портреты Гитлера являлись по сути точно такой же аллегорией.

Ил. 2, 3
4, 5, 9

За ними следовали соратники, товарищи по партии, *Partei-genossen*, сотрудники ЧК и СС, выступающие в сфере культуры как носители и образцы новой морали. Такие картины, как «Допрос коммунистов» Б.Иогансона, «Левый марш» Дейнеки, «Это было SA» Э.Эбера, «Политический фронт» Ф.Стегера, «Мои товарищи в Польше» Г.Зиберта принадлежали к числу наиболее популярных и награждаемых. Памятник Ф.Э.Дзержинскому — человеку, по своей нежной любви к детям, мечтавшему о скромной должности наркома образования, но создавшему ЧК и систему первых советских концлагерей, — украшал площадь его имени в Москве, как и в других городах Советского Союза. Бюсты и портреты шефов тайной полиции Гимmlера, Гейдриха, Мюллера занимали почетное место на Больших выставках в Мюнхене. Режимы прославляли и увековечивали их не за потоки пролитой ими крови; в художественном воплощении они представляли рыцарей новой морали и ее высшего проявления — нового гуманизма.

Ил. 36,
37, 39

Ил. 52

«Гуманизм — слово, которое не часто осмеливаются употреблять, как будто это стало чужим словом»⁸³, — констатировал в своем дневнике министр внутренних дел Третьего рейха Вильгельм Фрик. В СССР это слово претерпело не менее затейливые метаморфозы. Выступая на Первом съезде писателей в 1934 году, будущий душитель советской литературы поэт Сурков отметил: «На нашем съезде получило все права гражданства одно слово, к которому мы еще недавно относились с недоверием или даже с враждебностью. Слово это — гуманизм... Мы должны были и имели историческое право презирать и ненавидеть людей, произносивших это слово. А вот сейчас принимаем это слово в свой обиход»⁸⁴. Однако в советский обиход это слово вернулось с новым значением, заключенным в том же прилагаемом к нему эпитете — «новый». Горький на съезде разъяснял семантику этого слова: быть гуманистом — значит не только любить свой народ, партию, государство, Сталина; это значит еще — ненавидеть их врагов. А.Сурков, развивая положения своей речи, упрекнул некоторых советских поэтов в том, что они обходят стороной важную черту гуманизма, «выраженную в суровом и прекрасном понятии *ненависть*», и в качестве

примера гуманизма нового человека привел знакомого ему председателя уездной ЧК, который 13 лет провел на работе в карательных органах, посылая на расстрел сотни людей⁸⁵.

В Германии выращиванием новой породы людей с аналогичной моралью занималось ведомство Гиммлера. Члены СС должны были стать элитой новой человеческой породы. Пожалуй, это был единственный случай, когда создание нового человека проводилось сознательно и планомерно на основе разработанной научной теории. Чтобы вступить в СС, требовалось доказать незапятнанность своего арийского происхождения с 1750 года, и Гиммлер сам изучал по фотографиям соответствие внешности кандидатов расовым стандартам. Рейхсфюрер СС, как и председатель ЧК, требовал от своих сотрудников самой высокой морали при выполнении самой кровавой работы. «Мы должны быть честными, скромными, преданными товарищами по отношению к нашим братьям по крови, но ни к кому другому. То, что случается с русскими или чехами, не интересует меня ни в малейшей степени», — говорил Гиммлер, выступая в 1943 году перед работниками лагерей уничтожения, и конкретизировал: «Большинство из вас должны знать, что значит, когда бок о бок лежит сотня трупов, или пять сотен, или тысяча. Делать это и в то же время оставаться достойными товарищами — вот что придает нам такую силу. Это страница славы нашей истории, которая не написана и никогда не будет написана»⁸⁶. Изобретенный им девиз эсэсовца гласил: «Моя честь — моя преданность». И тот же лозунг выдвинул в разгар кровавых чисток сталинский нарком Ежов: «Для нас работа в НКВД — единственная наша награда»⁸⁷. Эти бескорыстные рыцари чести действовали от имени и по повелению высшего судьбы — истории, законы которой им были открыты и которая оправдывала все.

Оглянешься, а вокруг враги;
Руку протянешь — и нет друзей;
Но если он скажет: «Солги!» — солги!
Но если он скажет: «Убей!» — убей!

Эти строки поэта Эдуарда Багрицкого часто цитировались как формула нового гуманизма. «Он» в этом контексте — век, время, история. И на него же ссылался главный организатор «окончательного решения» еврейского вопроса, создатель системы лагерей уничтожения Рейнхард Гейдрих: «Чтобы сохранить наш народ, мы должны проявлять жестокость к нашим противникам... даже если некоторые без сомнения искренние люди объявят нас необузданными головорезами. Потому что если мы, национал-социалисты, из-за нашей чрезмерной объективности и гуманности не осуществим историческую миссию, нас тем не менее не оправдают эти смягчающие обстоятельства. Про нас просто скажут: в свете суда истории они не выполнили свою задачу»⁸⁸.

Ненаписанные «страницы славы», о которых говорил Гиммлер, нечасто находили прямое отражение в искусстве тотального реализма. Его полотна и монументы показывают нам волевые, суровые, аскетические, отрешенные от всего земного лица людей, шагающих в строю, бесстрашно — в сражениях и на допросах — смотрящих в лицо врагу, героически принимающих смерть, но не несущих ее. Деяния, мораль, мотивация поведения этих новых людей чаще всего выносились за скобки изображаемого, но каждый сколько-нибудь идеологи-

чески натренированный их соотечественник и современник легко расшифровывал семантику этих аллегорий. Они были «носителями человеческой культуры», которые, как обещал Гиммлер, в ближайшие десятилетия «сотрут с лица земли недочеловеков, борющихся против Германии, против коренного народа нордической расы»⁸⁹, они были людьми, которые «стоят перед большим и окончательным расчетом с пятью шестыми мира», которые «отвечают сегодня за будущее мира», «наследниками человечества», «единственными гуманистами мира, пролетарскими коммунистами», как в 1934 году определяли эту породу советские писатели, причисляя к ней и самих себя⁹⁰. На этом заканчивался старый спор о гуманизме. В его одряхлевшее тело была вприснута живая кровь всякой тоталитарной идеологии — ненависть.

*И. л. 43,
59, 78*

На этих двух уровнях новый человек выявлялся в своей идеальной сущности как высочайший образец, подняться до коего было дано не каждому. Массовое изготовление образов новых — советских, немецких, итальянских, китайских и пр. — людей осуществлялось на следующей, более низкой ступени иерархической структуры жанров.

Муссолини — наиболее откровенный и наименее последовательный из тоталитарных диктаторов — был склонен рассматривать фашизм «как лабораторию, в которой создается новая культура, новый способ мышления и новый тип человека»⁹¹. Точно так же, считал он, как четырём столетиями ранее существовал типичный «итальянец Ренессанса», так теперь должен быть создан тип «итальянца фашизма». Был даже учрежден приз за литературное произведение, в котором описывались бы типичные черты такого «итальянца эпохи Муссолини». Сам дуче в своих многочисленных выступлениях перечислял ассортимент добродетелей этой новой породы людей. Они «должны научиться больше ненавидеть и, будучи ненавидимыми, получать от этого удовольствие»⁹²; они должны быть менее индивидуалистичными, чем их предшественники, менее болтливыми, менее критически настроенными, более серьезными, организованными, работающими; они должны меньше любить комфорт и меньше спать (во всем корпусе тоталитарного искусства вряд ли удастся найти хоть одно изображение спящего человека); они должны «отвергать альтруизм» (то есть в соответствии с принципами нового гуманизма ставить преданность государству выше любви к ближнему); наконец — и самое главное — они должны быть воинами, «всегда готовыми пожертвовать жизнью, чтобы проложить стране путь к ее имперскому величию»⁹³. С подобным перечнем согласился бы любой идеолог любой тоталитарной страны.

И. л. 72

О первостепенной важности отображения этих черт нового человека в искусстве вешала тоталитарная пресса, пользуясь в соответствии с окраской той или иной идеологии собственной терминологией. «Поскольку каждое национальное возрождение в сути своей есть проблема человека, то при выборе тем в центр нашего сегодняшнего искусства естественно выдвигается немецкий человек. Руководствуясь правильным инстинктом, художник подыскивает себе модели прежде всего из сотоварищей из народа, здоровых по своей натуре»⁹⁴. «История советского бытового жанра — это развитие темы рождения нового, советского человека, появления новых норм общественного поведения»⁹⁵. Эти новые нормы поведения новых людей, обладающих новой моралью и новыми представлениями о гуманизме, стали расхожими темами разных видов и жанров тоталитарного искусства.

В картине Н.Чебакова «Павлик Морозов» (как и во многих картинах на этот распространенный сюжет) новый человек в образе юного пионера испепеляющим взглядом смотрит на старых людей, скорчившихся (от страха? от злобы? от изумления?) в темном углу избы под иконами. Его вдохновенная поза и гордая посадка головы очень напоминают молодого Ленина, изображаемого в десятках разных ситуаций. Что происходит на этой картине? Непосвященному в легенду было бы трудно ответить на этот вопрос. Но на родине Павлика Морозова таких непосвященных не имелось, ибо миф о юном герое-мученике был самым распространенным и зловещим из всех, которые породил тоталитаризм: сын донес на своего антисоветски настроенного отца-крестьянина (дело происходило во время коллективизации); отец был расстрелян, а сын зверски убит рукою мстителя. Средствами литературы, поэзии, живописи, кино образ доносчика-отцеубийцы был поднят на уровень высочайшего примера новой морали и новых норм поведения для юношества. Именем Павлика Морозова была названа детская многомиллионная организация октябрят, памятники его устанавливались на детских площадках, Сергей Эйзенштейн снимал на этот сюжет свой фильм «Бежин луг», так и оставшийся незавершенным. Павлик Морозов занял одно из самых почетных мест в советском пантеоне мучеников и в галерее образов, созданных советским искусством. Позже, уже во время войны, рядом с ним встал образ партизанки Зои Космодемьянской. В картине Кукрыникова «Таня», самой прославленной на эту тему, девушка под виселицей, с петлей на шее, гордо оглядывает толпу палачей. Немцы повесили немало русских партизан, но именно Зоя Космодемьянская стала воплощением народной борьбы с оккупантами. Не потому, что ее партизанская активность нанесла наибольший вред захватчикам. Бессмертие ее подвига заключалось в том, что она, согласно легенде, умерла с именем Сталина на устах.

Трудно сказать, послужил ли образ юного пионера Павлика Морозова прямым прототипом для образа юного нациста по прозвищу Квикс, созданного нацистской пропагандой. Во всяком случае, в основе этого образа лежит та же мифологема: отец-коммунист, сын, вопреки воле отца ставший на сторону нацистов и зверски убитый врагами. Здесь все совпадает, кроме доноса: в отличие от классовой идеологии, идеология расы не включала в ассортимент своих добродетелей доноительство детей на родителей.

Мученик Квикс — вымышленный персонаж, герой одного из самых популярных нацистских фильмов. Реальным героем нацистского пантеона был Хорст Вессель. В жизненной реальности он был убит любовником своей любовницы-проститутки, и случилось так, что его убийца был коммунистом. В реальности мифологической он превращался в идеальный пример нового человека. Геббельс смоделировал его образ по Михаэлю из своего раннего романа: рабочий, солдат, мыслитель, поэт, беззаветно преданный идее и погибший в борьбе за светлое будущее. Переложенное на музыку, одно из стихотворений Хорста Весселя стало гимном штурмовых отрядов.

Образы героев и мучеников (а в них никогда не ощущалось недостатка как в пантеоне, так и на официальных выставках тоталитарных режимов) служили образцами высокой жертвенности и беззаветной преданности народу, государству, партии и прежде всего

вождю. Следом за этой главной доблестью нового человека шла не менее важная — то, что Муссолини сформулировал как «больше работать и меньше спать». Геббельс еще в своем «Михаэле» предвещал, что «новый германский человек будет рожден не в книгах, а в заводских цехах»⁹⁶. В Советском Союзе о рождении этой его разновидности было объявлено 31 августа 1935 года: в этот день (вернее, в ночь) молодой шахтер Алексей Стаханов вырубил за смену 102 тонны угля, перевыполнив план на 1400%. Считалось, что только единственно правильная идеология и спланированные на ее основе пятилетки придадут советскому человеку силы для свершения столь высоких трудовых подвигов. Но и геринговские четырехлетки требовали выполнения и перевыполнения планов и выдвигали своих героев в каждой отрасли народного хозяйства. Знатные шахтеры, сталевары, лесорубы, хлеборобы, трактористы, доярки, матери-героини (деторождение тоже приравнивалось здесь к физическому труду) стали предметом творческого вдохновения многих наиболее известных художников в обеих странах. Не только многочисленные тематические выставки, посвященные труду, но и особые аллеи и галереи портретов «героев труда» в Германии и СССР стали местом паломничества (по большей части принудительного) молодежи и широких масс: на эти портреты должны были равняться в своей работе все остальные трудящиеся.

Усилия тоталитаризма создать нового человека бесспорны, и столь же очевидны масштабы этих усилий. По сути, вся система воспитания, образования, пропаганды была подчинена этой цели. «Сначала новый человек, потом новое государство»⁹⁷, — вещал вождь немецкой молодежи фон Ширах. Но был ли реально сотворен такой человек в искусстве и в жизни или гора родила мышь? Положительный ответ на этот вопрос слишком часто вызывает скептическую улыбку, и важным аргументом против служит само изобразительное искусство: персонажи картин тоталитарных художников мало чем отличаются от таковых же, созданных в эпоху расцвета буржуазного или буржуазно-демократического реализма.

Бывший футурист Джино Северини писал уже в 40-х годах: «В условиях несвободы, в которых существовало русское искусство, „новый человек“, требующий для своего воплощения „новых художественных средств“, не имел подходящего климата, чтобы родиться, но если бы он даже родился, его бы не узнали, а если бы его и узнали немногие, с ним бы не примирились»⁹⁸. С этим можно согласиться только отчасти. Новый человек тоталитаризма — эзотерическое существо; его реальное бытие — это те «страницы славы», которые никогда не были написаны, а если отчасти и были, то предназначались лишь для посвященных. Если бы такой человек с его новой моралью выявил в реалистическом образе свою сокровенную сущность, он не вызвал бы ничего, кроме ужаса и отвращения, даже у самого себя. С ходом мужания тоталитарных режимов разговоры о нем становились все глуше. То, что было явным, делалось тайным. Если в начале 30-х годов в СССР и Германии еще устраивались познавательные экскурсии в концлагеря и советские художники создавали героические образы строителей Беломорканала, то по мере разветвления масштабов террора само существование концлагерей окутывалось все более непроницаемой оболочкой молчания. В искусстве образы революционных матросов, идеальных эсэсовцев, героических комиссаров,

твердокаменных большевиков отодвигаются в область истории и застывают в бронзе и мраморе в виде памятников самим себе. Образ нового человека выступает теперь в более узнаваемом и доступном обличье «нашего парня», «простого человека», персонажа толпы. Железного матроса Железняка, арестовавшего Временное правительство, вытесняет Василий Теркин — умелец и балагур, мастер на все руки, не теряющийся ни при каких обстоятельствах (герой одноименной поэмы Твардовского и популярнейшей картины «Отдых после боя» Ю.Непринцева); на смену суровым делегаткам и председательницам приходят самодовольные тетки, перекидывающие снопы, созерцающие стены новых квартир и исходящие елеем благодарной преданности вождю. Искусство наделяло их такими добродетелями, как желание упорно трудиться, преданность, оптимизм, самоотверженность, приятная наружность и т. п. Все это были традиционные ценности прошлого, и, как считает Г.Моссе, «фактически новый человек национал-социализма был идеальным буржуа»⁹⁹. Это было бы так, если бы все эти общечеловеческие ценности не обрели новую семантику в тоталитарном языке: под преданностью подразумевалась слепая вера в фюрера, оптимизм означал бездумное, некритическое отношение к происходящему, жертвенность оборачивалась убийством, самоотверженность была чревата предательством, любовь — ненавистью, честность — доносом. Исключительное выступало здесь под маской типического, обычного, легко узнаваемого. Поэтому тоталитарный «новый человек» был многолик и вездесущ. В разных ситуациях он обретал разные обличья, которые, накладываясь одно на другое, столь же выявляли его сокровенную сущность, сколь и скрывали ее, и если к нему подходит определение «идеального буржуа», то только с обязательной приставкой — «нового типа».

Ил. 54

С точки зрения тоталитарной эстетики, искусство не только пассивно отражает жизнь, но и активно воздействует на сознание, являясь в конечном счете могучим орудием формирования новых людей. Последнее было целью, и на осуществление ее во всех тоталитарных странах бросались гигантские материальные и духовные ресурсы. Подобные усилия не могли не принести плоды, хотя их результат часто поражает несоответствием с лозунгами, начертанными на тоталитарных знаменах.

Пропаганда вещала, а искусство демонстрировало в конкретных образах, что новый человек с его исключительными качествами уже родился и что извечная мечта человечества стала реальностью. В персонажах картин и скульптур люди узнавали свои черты, и это наполняло их сердца законной гордостью перед лицом всех прочих народов. Однако, с другой стороны, мало кому было дано отождествлять себя с теми высочайшими принципами морали и поведения нового человека, которые были заложены в семантике его художественного образа. Мало кто мог во имя светлых идеалов доносить на своих родителей, загонять людей в газовые камеры, выполнять нормы на тысячи процентов и принимать мученическую смерть с именем Сталина или Гитлера на устах; далеко не каждый ощущал свое соответствие принципу фюрера «быть жестким, как ремень, быстрым, как гончая, и твердым, как крупновская сталь», свято веруя во все эти идеалы. Каждый в той или иной степени ощущал, что вера его недостаточно крепка, труд недостаточно эффективен, сознание еще не свободно от родимых

пятен проклятого прошлого и что он не может видеть и воспринимать действительность так, как герои литературы и искусства. Тоталитарный человек был горд мощью своей страны и мудростью своих вождей, и в то же время он ощущал свою незащищенность перед этой мощью, готовой в любой момент обратиться против него. Днем он выполнял производственные планы и смело шагал навстречу солнцу, а по ночам слишком часто дрожал, опасаясь ареста по патриотическому доносу; на хронически пустой желудок он созерцал горы изобилия; он был обязан культивировать в себе нового человека, но неизбежно ощущал, что такой новый человек — это кто-то другой. «Идеальный человек тоталитарного режима — не убежденный нацист или коммунист, а тот, для которого различие между фактом и вымыслом, правдой и ложью больше не существует»¹⁰⁰, — писала Ханна Арендт. В его сознании мания величия перед другими народами причудливым образом сочеталась с комплексом неполноценности перед собственной страной, и это, быть может, главное качество, которое отличает его от других людей. На таком податливом материале и создавал тоталитаризм (насколько сознательно?) своего нового человека. Изобразительному искусству в этом процессе предназначалась если не первостепенная, то во всяком случае немаловажная роль. Для выполнения этой функции не надо было изобретать новые средства выражения — достаточно было погрузить старые в семантический контекст общего выработанного тоталитаризмом «новояза».

Глава третья

Структура

1.

Тематическое искусство

Один английский обозреватель, познакомившийся недавно в Москве с некоторыми блоками мегамшины тоталитарной культуры, пришел к заключению, что «советская система произвела монстра, однако этот монстр работает крайне эффективно»¹.

Монстр этот функционирует по законам, неизвестным в демократических обществах, где, как правило, спонтанно возникающие в сфере искусства стилистические формы порождают новые типы организации художественной жизни и ее новые структуры. Тоталитарная культура формируется в обратной последовательности: организация здесь предшествует структуре, создает ее и эта созданная конструкция лишь постепенно обрастает живой плотью стиля. История искусства пишется здесь не красками по холсту, а пером по бумаге.

В тоталитарных странах прошлым и настоящим искусства становится лишь то, что фиксируется в официальных публикациях, что по многократно цензурируемым и утверждаемым спискам доводится до массовой аудитории на официальных выставках, что в качестве высших достижений получает апробацию в верхах идеологического аппарата и путем сложной системы поощрений, наград, званий и премий разных степеней выстраивается в иерархический ценностный ряд. Все остальное либо — на стадиях «бури и натиска» — подвергается уничтожающему разгрому, либо — в периоды стабильности тоталитарных идеологий — молча объявляется просто несуществующим. Иерархия ценностей вырабатывается здесь планомерно, спускается сверху и преобразует существующую эмпирию художественной жизни в новую и очень жесткую структуру.

Чтобы убедиться в специфическом характере подобных структур, достаточно проглядеть содержание или даже пробежать оглавления опубликованных в СССР после 20-х годов разного рода очерков и историй советского искусства. Лишь в кратких введениях мы найдем в них упоминания о существовавших когда-то в стране разных

художественных идеях, течениях, группировках, и то лишь в контексте борьбы с ними и победы над ними единственно правильного художественного метода; все остальное будет здесь посвящено монотонному перечислению достижений этого метода, сгруппированных в главки-рубрики: «советская историческая картина», «советский портрет», «бытовой жанр», «пейзаж», «театральная декорация» и т. п. Структурированная по таким или аналогичным принципам эмпирия и является в идеале единственной художественной реальностью для всех потребителей искусства в тоталитарном государстве.

Автор книги «Искусство Третьего рейха» Б.Гинц описывает искусство национал-социализма как точно такую же структуру. Большие немецкие выставки, пишет он, строились строго по тематическому принципу: портрет, пейзаж, натюрморт и т. д. «Такой метод группировки картин по их сюжетам, а не, как обычно в XX веке, по школам, стилистической общности, художественным группировкам и прочим категориям такого рода, неизбежно вызывает в воображении еженедельный открытый рынок, где на разных прилавках предлагают покупателям рыба, цветы, мясо и гончарные изделия. Потенциальные покупатели приходят теперь в галерею не за картиной в стиле Пикассо, Кандинского, экспрессионизма, а за пейзажем, коровой, букетом цветов»². Если просмотреть каталоги главных советских выставок за период с середины 30-х до конца 50-х годов, хотя бы в их иллюстративной части, то точно такой же метод аранжировки выставочного материала не может не броситься в глаза.

Тем не менее, Б.Гинц уже в коротком предисловии к английскому изданию своей книги считает нужным сразу же отмежеваться от могущих возникнуть из ее текста параллели между искусством национал-социализма и советским социалистическим реализмом. «Случайные черты сходства в способе изображения, — считает он, — едва ли являются вескими аргументами для доказательства идентичности этих двух стилей. Не только доминирующие художественные методы в этих двух политических системах различны в своих истоках; ключевой фактор различия между ними заключается в их расходящихся позициях по отношению к реальности. Две главные темы советского искусства — шоферы грузовиков и трактористки — не встречаются в искусстве Третьего рейха. Напротив, человек здесь выступает почти исключительно в роли крестьянина — сеющего, вспахивающего землю или отдыхающего, а также мы находим здесь бесчисленное количество изображений женщин — матерей или обнаженных»³. Оставим на совести автора шоферов и трактористок, которые безусловно не являлись и не являются основной темой советского искусства; главное недоумение вызывает здесь резкое несоответствие между авторской позицией и конкретным материалом, приводимым в его же книге: официальные документы, принципы организации, система эстетических оценок, сами характеристики и обобщения автора (как и почти во всех работах, посвященных культуре Третьего рейха) в подавляющем большинстве случаев столь же приложимы к искусству национал-социализма, сколь и к соцреализму. Не говоря уже о богатом иллюстративном материале, приводимом в книге Б.Гинца, все это никак не подходит под его определение «случайных черт сходства».

Подобные умозаключения возможны только в том случае,

если искусство той или иной страны, того или иного режима рассматривать как голую эмпирию, как набор равнозначных артефактов, не учитывая при этом то место, которое каждый из них занимал в художественной жизни своего времени, и ту роль и функцию, которые они выполняли в обществе. Ибо художественная эмпирия, складывающаяся при тоталитарных режимах, сама по себе неоднородна стилистически и тематически. Вместе с помпезными изображениями героических свершений и завоеваний всегда создавались скромные пейзажи и натюрморты: в Германии успехом пользовались обнаженные А.Циглера, в СССР завоевали популярность пышные сирени П.Кончаловского, и сам А.Герасимов время от времени отрывался от высокоответственных заданий по запечатлению образов вождей, чтобы живописать мокрые террасы и сочную поверхность фруктов, преломленную в гранях хрустальных ваз. В самые мрачные годы гитлеризма и сталинщины здесь продолжали работать мастера, не принявшие идеологическую или эстетическую догму режимов: в Германии — Барлах, Кольвиц, Дикс, Хоффер, Нольде, в СССР — Филонов, Татлин, Родченко, Петров-Водкин, Тышлер, Сарьян... Если всю созданную здесь художественную продукцию свалить в одну кучу, то из такой кучи можно извлечь что угодно для доказательства чего угодно⁴. Вопрос же заключается в том, как сама тоталитарная культура оценивала такого рода артефакты и какое место она отводила им в создаваемой ею структуре.

С разгромом «формализма» в СССР и «модернизма» в Германии центр тяжести критики, политики, эстетики перемещался с вопроса художественного языка (как надо писать, вернее, как не надо писать) на проблему тематики (что изображать). Если ранние речи Гитлера полны главным образом инвектив в адрес разлагающегося здорового тела национальной культуры еврейского влияния и культурбольшевизма, то из его программной речи на открытии первой Большой выставки немецкого искусства в Мюнхене уже выводились и прямые указания на то, что должно воспроизводить подлинное искусство национал-социализма. Такое искусство, отмечал фюрер, шествуя нога в ногу с новой жизнью, должно, следовательно, в первую очередь отражать формирующие силы этой жизни, то есть воспевать тех, кто «формирует и ведет за собой народы» и «творит историю»⁵, а также то, как эта история творится.

В советском искусстве борьба за тему начинается уже с основания АХРР и все более ожесточается с момента утверждения догмы соцреализма. Советская пресса, и прежде всего журнал «Искусство», громит на своих страницах тех художников и критиков, которые не понимают всей важности отбора тематики для правильного отражения новой сталинской действительности. «Выбор тематики есть один из первых шагов оформления своих идей. Между темами Красной Армии, Магнитостроя и натюрмортом все же дистанция огромного размера... Неправильно уравнение всей тематики на одинаково почетных правах»⁶. Так писал журнал «Искусство» в 1934 году, а в 1938 он уже не ограничивался простой констатацией «неправильности», а грозно предупреждал: «Некоторые эстетики полагают, что тема картины есть нечто внешнее для искусства... Это глубоко ошибочная и вредная точка зрения»⁷. Только в буржуазных странах искусство может беспристрастно фиксировать то, что попадает в поле зрения художника, советские же мастера, «отбирая фигуры и предметы, вводимые в карти-

ну, должны ясно осознать их роль в общей системе зрительного образа, заставить их не просто показываться зрителю, но рассказывать ему что-либо»⁸. Из области эстетических дискуссий эти идеи переходят в сферу официальной культурной политики и внедряются в практику.

Тематическая ориентация тоталитарного искусства четко прослеживается на практике организации выставочной деятельности в Италии, Германии и СССР уже в 30-х годах. Творческие союзы — ССХ, Палата искусств, фашистский Синдикат — черпают свои актуальные задачи из текущих партийно-государственных установок, выдвигают их перед своими членами, и художники выполняют заказы на заданные темы. Так называемые «тематические выставки» становятся главной формой, посредством которой всякий тоталитарный режим доводит до широких масс поддерживаемое им искусство.

В 1936—1939 годах внимание советских идеологических органов и творческих союзов было сосредоточено на устройстве по крайней мере пяти гигантских тематических выставок: Всесоюзная Пушкинская выставка, посвященная столетию со дня смерти поэта⁹, «XX лет Рабоче-Крестьянской Красной Армии» (1938), «XX лет Всесоюзного ленинского комсомола», «Индустрия социализма» (обе в 1939) и «Сталин и люди Советской страны в изобразительном искусстве» (1939—1940). Последняя как бы подытоживала культ вождя, в создании которого изобразительное искусство играло немаловажную роль. Такие всесоюзные выставки устраивались в столице, потом передвигались в другие города, в то время как провинция одновременно отмечала свои местные юбилеи устройством тематических выставок республиканского и областного масштаба: «Мордовия в прошлом и настоящем» (Саранск, 1935), «14-я годовщина Советской Армении» (Ереван, 1935), «Памяти С.М.Кирова» (Ленинград, 1936), «Шота Руставели и его эпоха» (Тбилиси, 1937), «К истории большевистских организаций в Закавказье» (Тбилиси, 1937), «Двадцатилетие освобождения Белоруссии» (Минск, 1938), «Двадцатилетие освобождения от колчаковщины» (Омск, 1939), «125-летие Тараса Шевченко» (Киев, 1939)... Помимо всесоюзных и юбилейных экспозиций выставочные помещения Москвы заполняются также выставками, посвященными показу достижений в разных областях народного хозяйства, типа «Железнодорожный транспорт» (1935), «Социалистическое земледелие» (1936), «Пищевая индустрия» (1939), «Высокогорные районы СССР» (1936) и т. п.¹⁰. Размах этой деятельности достиг такого масштаба, что захлестнул помещения единственного в столице музея западного искусства — Государственного музея изобразительных искусств, получившего в 1937 году имя А.С.Пушкина: выставки типа «Ленин в гравюре», «Сталин в произведениях графики», «Штурм Перекопа» и т. п. каждый год начинают устраиваться в его стенах. Впрочем, без такой деятельности музею оставалось бы только показывать слепки с греческой античности и произведения мастеров от Ренессанса до XIX века: устройство зарубежных выставок в СССР практически прекратилось с середины 20-х годов, если не считать редких и чисто пропагандистских исключений.

В Германии организация крупных тематических выставок начинает широко практиковаться примерно с 1935 года. Так, в 1936 году только в Берлине открываются две такие экспозиции: «Автострады

Адольфа Гитлера глазами искусства» и «Во славу труда». За ними последовали в разных городах: «Немецкий фермер — немецкая земля», «Картины Родины» (обе в 1938), «Искусство и мореплавание», «Польская кампания в картинах», «Кровь и почва», «Раса и Нация», «Нация рабочих» (1941) и др. «Показ того, как Рейх вошел в бытие»¹¹, — отозвался Геббельс о выставке «Величие Германии» 1940 года, и эту дефиницию вполне можно считать главной задачей большинства тематических экспозиций, устраивавшихся как в Германии, так и в СССР.

В номенклатуре этих названий интересно отметить отсутствие наиболее обычных для западной практики персональных выставок живущих мастеров. В СССР они почти не устраивались до конца второй мировой войны¹², в Германии, кажется, единственным исключением была выставка Арно Брекера в 1940 году. Здесь, очевидно, помимо общего стремления режимов направить искусство на отражение главных тем современности, играли свою роль еще три фактора: во-первых, никто из художников не мог еще претендовать на истинное выражение в творчестве принципов фюрера или соцреализма — они обретали пластическую форму лишь постепенно и их стилистические интерпретации менялись из года в год; во-вторых, не сложилась еще персональная иерархия, в соответствии с которой тот или иной художник мог претендовать на высшую степень официального признания; в-третьих, личность на первых порах должна была уступать дорожку коллективу.

В Италии персональные выставки устраивались на всем протяжении режима Муссолини, но не они определяли лицо художественной жизни. Уже в 1932 году выставка «Искусство фашистской революции» сопровождалась широкой пропагандистской кампанией и стала форумом для провозглашения новых идей художественной политики, а с 1937 года тематику главных выставок определял сам Муссолини, и он же изобретал для них броские названия: «Фашистская молодежь Италии», «Они слушают речь дуче по радио», «Битва за зерно», «Сознание, сформированное фашизмом», «Новая Европа, поднимающаяся из кровавой бойни» и т. д. Как уже говорилось, для поощрения высочайших достижений, демонстрируемых на таких выставках, учреждаются официальные премии — Премия Кремона в Италии и Государственные премии в Германии (обе в 1937), в СССР введение Сталинских премий было приурочено к шестидесятилетию Сталина (декабрь 1939).

«В присуждении Сталинских премий нужно видеть, помимо признания заслуг и успехов отдельных мастеров, еще и направляющие указания на то, какие виды искусства и жанры представляют сегодня главный интерес, какие художественные приемы и средства наилучшим образом отвечают сегодняшним задачам»¹³. То есть Сталинские премии, как и аналогичные в Италии и Германии, выполняли роль не только ласкающей длани, но и указующего перста партии, государства и самого вождя на эстетические ориентиры для всех остальных художников. Присуждаемые каждый год, они таким образом создавали костяк художественной структуры, в которой отдельные темы или сюжеты, скомпонованные в жанре и о вещественные в материалах разных видов искусств, составляли ее неравноценные по содержанию уровни, выстроенные в жесткие иерархические ряды. Как строилась такая структура и что составляло ее центр и периферию? Хрестомат-

тийный ответ на этот вопрос мы получим, если рассмотрим состав Сталинских премий, в котором, как в капле воды, отражается структура всего советского искусства (и не только советского).

Первые Сталинские премии были присуждены в начале 1941 года за произведения, созданные с 1934 (официальная дата начала соцреализма) и по 1939 год. Этой награды удостоились следующие работы:

А.Герасимов. И.В.Сталин и К.Е.Ворошилов в Кремле (первоначальное название «На страже мира»). 1938.

В.Ефанов. Незабываемая встреча (встреча Сталина и членов правительства с женами работников тяжелой промышленности). 1936—1937.

Б.Иогансон. На старом уральском заводе (Урал Демидовский). 1937.

Н.Самокиш. Переход через Сиваш. 1935.

М.Манизер. Памятник В.И.Ленину в Ульяновске. 1940.

С.Меркуров. Монумент И.В.Сталина на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. 1939.

С.Какабадзе. Монумент И.В.Сталина в Тбилиси.

В.Ингал и В.Боголюбов. Статуя Г.К.Орджоникидзе. 1937.

Н.Томский. Памятник С.М.Кирову в Ленинграде. 1938.

В.Мухина. Рабочий и колхозница. 1937.

Ф.Федоровский. Театральные декорации к «Князю Игорю». 1934.

М.Сарьян. Театральные декорации.

И.Тоидзе. Иллюстрации к поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

Таким образом, количественно первые Сталинские премии распределились в следующем порядке:

по темам: образ тов. Сталина — 4 работы, образ Ленина — 1, образы соратников вождей — 2 (плюс изображения Ворошилова, Кагановича, Молотова, Хрущева, Орджоникидзе и др. в картинах Герасимова и Ефанова), образы трудящихся — 1 (Мухина), историческая тема — 2;

по видам искусства: тематическая картина — 4, скульптурные монументы — 6, прочие виды (иллюстрации и театральная декорация) — 3.

В годы войны было не до премий, и только в начале 1946 года практика их была возобновлена и сделалась ежегодной. В первый послевоенный год Сталинские премии были присуждены отдельно за работы, созданные в 1943—1944 годах и в 1945 году. Из 13 премий только две пришлось на долю изображений Сталина (картины В.Ефанова и Д.Налбандяна), 4 — на картины военной тематики, 4 — на портреты генералов и деятелей культуры, две были присуждены за пейзажи и одна — за историческую картину. Сравнительно скромно прошел 1946 год (всего 7 премий), зато в следующем году количество премий резко возросло и четко определилась их тематическая структура.

Всесоюзная выставка 1947 года совпала с 30-летием Октябрьской революции и отражала этот юбилей. Обсуждению ее была посвящена специальная научная конференция Академии художеств СССР (первая после ее образования), и результаты ее работы опубликованы в виде толстого тома под названием «30 лет советского изо-

Ил. 12,
28

Ил. 3

Ил. 107

бразительного искусства». Конференция и том открывались докладом А.Замошкина (тогдашнего директора Третьяковской галереи) «Образ положительного героя», где, в частности, говорилось: «Героический образ советского человека становится главной темой. Вокруг него концентрируется все многообразие жизненных явлений, сцен, типов, характеров, которые должно отразить изобразительное искусство», и вслед за этим на многих страницах следовало описание длинного ряда работ, воспроизводящих образы вождей¹⁴. Далее шли описания героических образов советских воинов, деятелей культуры, тружеников полей и т. д. Отсюда логически вытекало, что именно Сталин и Ленин являются персонификациями всего лучшего, что содержалось в понятии «положительный» и «героический» образ советского человека, что именно вокруг этой темы и концентрируется «все многообразие жизненных явлений», преломляемое в советском изобразительном искусстве в отдельных художественных жанрах. (Доклад А.Замошкина — только пример. Точно такой же логикой пронизаны все без исключения труды, доклады, статьи, выступления этого периода, посвященные разбору советского изобразительного искусства.)

Из 17 Сталинских премий 1947 года 6 было присуждено за работы, изображающие Сталина, и 4 — Ленина. В 1949 году Сталинских премий удостоились не менее 13 работ, воссоздающих образ великого вождя и учителя.

Сталинские премии формировали центр советского официоза в области изобразительных искусств, так же как и в других областях культуры — в музыке, архитектуре, литературе и т. д. Здесь оказывались и здесь лидировали те художники, которые могли все свое творчество подчинить воплощению наиболее важных, с точки зрения советской идеологии, тем и видов искусства, в первую очередь мастера так называемой «тематической картины» и монументальной скульптуры. В 40-х годах бесспорными лидерами были здесь четырежды лауреат В.Ефанов (за картины «Незабываемая встреча», «Сталин, Молотов, Ворошилов у постели больного Горького», портрет Молотова и «Передовые люди Москвы в Кремле»), трижды лауреаты скульптор Н.Томский (за памятники Кирову и генералу Черняховскому и цикл рельефов «Ленин и Сталин — руководители советского государства») и Е.Вучетич (за портрет генерала Черняховского, памятник генералу Ефремову и за рельеф «Клянемся тебе, товарищ Ленин...»), а также художник исключительно помпезных композиций с изображением Сталина («Триумф победившего народа», «За великий русский народ» и др.) М.Хмелько, сошедший с арены с концом сталинской эпохи.

Произведения, удостоенные Сталинской премии, автоматически включались в «золотой фонд» советского искусства. Ими открывались экспозиции всех крупных обзорных выставок; обретая характер подлинных исторических документов, они входили в школьные учебники и служили иллюстрациями к научным трудам; они распространялись по всей стране в тысячах копий и миллионах репродукций. Так, в уже цитированном сборнике «30 лет советского изобразительного искусства» совершенно справедливо отмечалось, что картина М.Авилова «Приезд товарища Сталина в Первую Конную» «стала самой популярной советской картиной, разделяя эту честь по огромному спросу на репродукции, копии и повторения только с известной картиной А.Герасимова «Сталин и Ворошилов в Кремле»¹⁵. Действительно, в редком

военном учреждении мы не встретили бы тогда копии или репродукции с картины М.Авилова, как в гражданском — с картины А.Герасимова.

В Германии, помимо премий, званий и наград, существовала еще одна важная форма создания высшего эшелона нацистской художественной элиты. В 1944 году, накануне военной катастрофы, Гитлер утвердил список наиболее выдающихся деятелей культуры, освобождаемых от службы в армии и от работы в военной промышленности. Назывался он «Список А» или «Список Бессмертных». Из художников в него были включены 12 мастеров: создатели главных нацистских монументов и портретов Гитлера Арно Брекер, Йозеф Торих и Фриц Климш, авторы наиболее известных тематических картин Герман Градл, Артур Кампф, Герман Гисслер, Леонард Галл, ответственный за гитлеровский «план монументальной пропаганды» профессор Вильгельм Крейс и Пауль Шульце-Наумбург и др. Из старых знаменитостей звания «бессмертного» удостоился только Георг Кольбе, который после нескольких лет гонений восстановил свое имя портретами фашистских лидеров (в частности, генерала Франко). Существовал еще и более расширенный «Список В» — «Божественных талантов», который включал в себя несколько сот имен нацистских писателей, художников, артистов, музыкантов и т. д. Естественно, что эти «бессмертные» и «божественные таланты» пользовались не только освобождением от мобилизации, но и другими привилегиями¹⁶.

Чтобы понять природу тоталитарной культуры, необходимо посмотреть на созданное ею ее глазами. Мы увидим тогда, что прекрасная в своей основе гитлеровская или сталинская действительность, отражаемая в искусстве, не была однородно прекрасной: в каждом ее пласте заключались неравноценные залежи художественной руды. Она формировалась мудрой и непреклонной волей вождей — и это самое прекрасное, что в ней было. Она рождалась в героических схватках революционной борьбы всего народа против врагов прогресса и человечества — после культа вождей самым священным почиталась память о событиях революционной истории. Эта действительность воспроизводилась и крепла благодаря самоотверженному труду широких народных масс — в тоталитарных святынях вслед за громкими именами вождей, героев и мучеников революции всегда следуют безымянные труженики в виде обобщенных образов «сталевара», «шахтера», «солдата» и т. д. Наконец, сама повседневная жизнь, освещенная светом революционных преобразований, обретала новые краски: быт, природа и даже обычные вещи — объекты традиционных натюрмортов, отражая в себе черты новой жизни, приобретают иной, более глубокий смысл. Увиденная такими глазами реальность предстанет перед нами не как динамическая эмпирия, меняющая день ото дня свои очертания, а как стройная целостная система, стремящаяся застыть на вечные времена в нерархическую пирамиду.

Б.Гинц в специальной главе своей книги убедительно показывает, как в Третьем рейхе возрождается классификация искусства по жанрам, присущая XIX веку и отпавшая с началом двадцатого. На модели сталинского соцреализма более четко, чем на нацистском варианте, прослеживается и еще одна чрезвычайно важная общая черта. Тоталитарное искусство не только реставрировало жанризм XIX века; оно выстроило художественные жанры в строго иерархизированную систему, на основе которой и начало воспроизводить себя.

2.

Иерархия жанров — центр

Парадный портрет (иконография вождей)

Было бы весьма желательно, чтобы люди, стоящие во главе партии движения, были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной яркости.

К.Маркс

— Существует ли на самом деле Старший Брат?

— Конечно, существует! Партия ведь существует? А Старший Брат есть воплощение партии.

— Существует ли он в таком смысле, как я?

— Вы не существуете, — сказал О'Брайен.

Дж. Оруэлл. 1984

То, что Хрущев в своем закрытом докладе на XX съезде КПСС назвал «культом личности Сталина» (и на что он попытался списать все провалы и преступления предшествующего режима), на самом деле представляет собой обязательный и наиболее устойчивый компонент всякого тоталитаризма — вполне безличностный и безликий культ вождя. Обществам «нового типа» вождь «необходим не как личность, а как функция, без этой функции движение обойтись не может»¹⁷.

Концепция решающей роли личности в истории органически вписывается в общую идеологическую доктрину фашизма и национал-социализма. С другой стороны, эта концепция, казалось бы, противоречит самой сути марксизма, согласно которому история творится народными массами, разделенными на классы. В России ортодоксально-марксистская историческая школа Покровского до ее разгрома в начале 30-х годов воссоздавала русскую и мировую историю, почти не упоминая имен царей и полководцев; некоторые советские литературоведы 20-х годов верили, что все творчество Пушкина — это лишь эманация русского общества и что, если бы поэт не родился, его главные произведения сочинил бы кто-нибудь другой, а советский художественный авангард устами Эль Лисицкого всякий вообще антропоморфизм отнес к пережиткам далекого прошлого: «Прабабушки верили, что... человек — мера всех вещей»¹⁸. Для одной идеологии «коллективная воля» Руссо и гегелевский абсолютный дух последовательно воплощались в личностях Фридриха II, Бисмарка, Наполеона, Гарибальди, Муссолини, Гитлера, для другой — они принимали форму объективных и величественных законов исторического материализма. Тем не менее, несмотря на диаметрально противоположность исходных предпосылок, все тотали-

тарные идеологии в конце концов сходились в одной точке: культ вождя/фюрера/дуче/ председателя занимает в них место сакрального центра, от которого — по нисходящей линии — отсчитываются все прочие духовные ценности. «Какие ценности мы можем бросить на весы истории? Ценность нашего собственного народа... Вторая, я бы осмелился сказать, еще большая ценность — это уникальная личность нашего фюрера Адольфа Гитлера»¹⁹, — заявлял Гиммлер и подкреплял свои слова всей мощью репрессивного аппарата Гестапо.

Обращенные в сферу культуры, подобные идеи стали разменной монетой при оценке конкретных художественных явлений и были подробнейшим образом обоснованы в эстетической теории. «Впервые за долгие столетия художественный идеал и действительность оказались не в противоречии друг с другом... ибо никогда прежде не было эпохи, когда историческая действительность в своей основе была бы прекрасной»²⁰, — утверждала советская эстетика. Однако «прекрасная в своей основе» действительность не рассматривалась здесь как однородно-прекрасная: «Среди всего богатства всего материала жизни первое место занимают образы наших вождей Ленина и Сталина»²¹. Советские журналы в разных сферах культуры с середины 30-х годов из номера в номер требуют от мастеров культуры «вылепить, изваять, запечатлеть в монументальных полотнах, сохранить для грядущих поколений гигантскую фигуру вождя»²², а Александр Герасимов требует от подопечных художников: «Задача создания образов гениальных творцов социализма Ленина и Сталина и их ближайших соратников является одной из наиболее ответственных идейно-творческих задач, которые когда-либо стояли перед искусством»²³. Отвечая этим требованиям, тоталитарное искусство превращается в один из главных инструментов режима по созданию культа вождя.

История тоталитарной культуры частично дает ответ на часто ставящийся вопрос о том, создает ли такой культ сам вождь или система, к которой он принадлежит. Если соотнести личность того или иного тоталитарного диктатора с его каноническим образом в искусстве, то мы увидим, что этот образ далеко не всегда отвечал вкусам, самооценкам и первоначальным намерениям диктатора.

На Большую немецкую выставку 1938 года Гитлер отобрал только один свой портрет, изображающий его в рыцарских доспехах на коне (впоследствии эта картина Ланцингера висела над столом в кабинете А.Шпеера и — в виде копий и репродукций — во многих официальных конторах Третьего рейха). Но приемный зал мюнхенской личной резиденции Гитлера (так называемый «Дом фюрера») был украшен триптихом А.Циглера «Четыре стихии», изображающим четыре обнаженные фигуры, а любимыми художниками Гитлера были Эдуард Грюцнер, Дефреггер и прочие немецкие сентиментальные реалисты XIX века; на покупку их работ для личной коллекции фюрер тратил большие деньги. Сходные жанровые сценки в виде вырезанных из журнала «Огонек» репродукций, только работ русских передвижников, украшали спальню на подмосковной даче Сталина (по свидетельству его дочери С.Аллилуевой). Однако Сталин явно наслаждался богоподобностью его собственного изваяния. Муссолини, в молодости отдавший дань футуристическим увлечениям, охотно принимал героические позы перед ваявшими его скульпторами. С другой стороны, Мао Цзэдун, сын крестьянина из глубокой провинции, едва ли мог видеть в Китае памят-

Ил. 5

Ил. 4

ники культа той или иной личности, кроме культовых статуй Будды, с величием которого он не был склонен отождествлять себя до тех пор, пока в 1945 году с трибуны партийного съезда его не провозгласили «не только величайшим революционером и государственным деятелем в истории Китая, но и величайшим теоретиком и ученым»²⁴. То же и Ленин: воспитанный в традициях русской демократической культуры, он вряд ли получил бы эстетическое удовольствие от созерцания собственной мумии в Мавзолее или уходящего за облака своего изваяния, увенчивающего башню проектировавшегося Дворца Советов. Однако именно Ленин своим декретом о монументальной пропаганде заложил предпосылки для превращения искусства в инструмент для создания его же собственного культа. Сопоставляя все эти и многие другие факты, невольно приходишь к выводу, что структура искусства в тоталитарных странах с тяготением ее центра к культу вождя создается не демонической волей самих вождей, а является результатом неких закономерностей, имманентно присущих такому искусству как части тоталитарного целого: и коренящийся в русской имперской традиции «византизм» Сталина, и одержимость искусством Гитлера, и психопатические черты, свойственные личности того и другого, и мания величия Муссолини — все это играло здесь свою роль, но не было первопричиной.

Ленин, поставив в центр своей художественной политики осуществление плана монументальной пропаганды, явно не стремился использовать его для собственного возвеличения. Список лиц, подлежащих монументализации по этому плану, включал имена лишь уже умерших героев и мучеников революции, а живые вожди могли рассчитывать на приобщение к сонму избранных только по окончании своих земных дел. Если в самом масштабе ленинского плана угадывается начало тоталитарного культа, то лишь первого его этапа — культа мертвых.

Тем же культом открывается и история искусства немецкого национал-социализма: первым сооружением нового режима был здесь памятник павшим в нацистском движении, торжественно открытый уже 9 ноября 1933 года. За ним последовал целый поток монументов, мемориалов, кладбищ-памятников и даже особых «замков мертвых», призванных вызывать у людей чувство культового благоговения перед величием истории Третьего рейха. «Берлин должен быть полон таких военных монументов; это составляет часть его характера»²⁵, — говорил Гитлер ответственному за монументальную пропаганду профессору Вильгельму Крейсу, который планировал не только Берлин, но и «всю карту Европы с запада на восток и с юга на север усеять памятниками германскими победам и жертвам»²⁶.

Ленин, продвигая свой план, интуитивно угадывал формирующие силы тоталитарной культуры, но трудно сказать, предвидел ли он результат их подспудной работы. Ибо когда в 1933 году Луначарский заговорил о том, что пора «вызвать к жизни вторую, более прочную, более зрелую волну монументальной пропаганды»²⁷, то речь шла уже не о мертвых деятелях революции, а о живых вождях. Впрочем, не совсем живых.

Ханна Арендт вслед за Джорджем Оруэллом подметила очень важную черту тоталитарного культа вождя: если в нормальном обществе частная жизнь диктаторов, царей, президентов открыта для публики и в ее сознании они существуют как реальные люди, то личность тоталитарного лидера окутана непроницаемой завесой мифоло-

гии. Старший Брат присутствует везде, но его никто не видит; ему приписываются все свершения и добродетели, но никто не может отличить здесь действительность от легенды; его изображения смотрят со всех стен и газет, но никто не знает, каков он на самом деле, ибо на этих изображениях он выглядит так же, как 10 и 20 лет тому назад, и поэтому нельзя даже сказать с уверенностью, жив в данный конкретный момент любимый вождь или уже помер (Сталин, например, продолжал жить еще целых три дня после своей физической смерти).

Бытие таких вождей протекает как бы в другом измерении, где понятия живого и мертвого насыщены иным содержанием, чем у простых людей, для которых если эти вожди и существуют, то только в оруэлловском смысле.

До конца 20-х годов в этой области лидировал Муссолини: уже с 1924 года выставки Венецианского биеннале открываются его скульптурными или живописными изображениями. В советском искусстве, кроме деятелей АХРР, мало кто уделял должное внимание этой теме, равно как и в нацистском искусстве — образы Гитлера и его соратников появляются уже после его прихода к власти. Культ вождя в общественной жизни и в культуре отлаживался синхронно: то, что становилось политической тенденцией в первой сфере, тут же находило визуальное воплощение во второй. В советской художественной культуре начало этого культа падает на 1929—30-е годы — время стремительного продвижения Сталина к вершинам власти. Однако начинался он с Ленина: тут, очевидно, еще действовала инерция «культа мертвых» его собственного плана.

В 1924 году, сразу же после смерти Ленина, тело его было перенесено во временный деревянный мавзолей, который, как было сказано в официальном постановлении, служил целям «предоставления всем желающим, которые не успеют прибыть в Москву в день похорон, возможности проститься с любимым вождем»²⁸. Потом он был заменен на более основательный, но тоже деревянный, а в 1930 году в Москве на Красной площади по проекту архитектора А.Щусева сооружается мраморный мавзолей В.И.Ленина, рассчитанный на вечность и ставший сакральным центром отправления всей советской политической литургии. Год спустя принимается решение о строительстве Дворца Советов — здания, которое должно было превзойти по высоте все сооружения в мире. Оно увенчивалось стометровой статуей Ленина и должно было служить мемориалом мертвого вождя как своим архитектурным обликом, так и наполняющим здание скульптурным и живописным декором. Тематика этого декора в ходе работы над проектом постепенно менялась, и в 1938 году журнал «Искусство», например, уже так определял его идейное содержание: «Пластические и живописные композиции должны запечатлеть, как Ленин и Сталин ведут народы Союза к свободе и счастью»²⁹. Так к традиционному культу мертвых начинает подмешиваться культ живых. Символично, что Дворец Советов так и не был возведен (на месте его был устроен плавательный бассейн «Москва»), зато бесконечный ряд монументов Сталину был после войны увенчан его циклопическими изваяниями на Волго-Донском канале, почти не уступающими по масштабу фигуре Ленина в утвержденном проекте Дворца Советов.

Создание таких монументов требует времени. В СССР они начали возводиться в широком масштабе с середины 30-х годов; в Гер-

мании их проекты так и не успели осуществиться. Практически культ вождя там и здесь начал создаваться более мобильными видами искусства, в первую очередь живописью и графикой.

Количество дошедших до нас от тех времен живописных и графических изображений Ленина и Сталина исчисляется многими тысячами единиц; доступных для обозрения портретов Гитлера и композиций с его изображениями сохранилось не более двух-трех десятков, что составляет лишь мизерную часть от всего созданного. Генрих Хоффман, ответственный за организацию Больших выставок немецкого искусства в Мюнхене, свидетельствует, что каждый год через жюри выставки проходило до 150 написанных с фотографий гитлеровских портретов — «Мы могли бы заполнить ими целый зал»³⁰. Большинство из них было уничтожено после войны, но дело не только в этом. Гитлер, одержимый идеей «высокого искусства» и до 1939 года сам отбиравший работы, был резко не удовлетворен художественным качеством таких поделок и распорядился принимать на каждую Большую выставку только один свой портрет, которым всегда и открывались эти смотры «высочайших достижений». Судя даже по этим отобраным лучшим образцам, общий уровень такого рода продукции был очень низким — ниже, чем у советских художников, имевших в своем распоряжении 15 лет, чтобы набить руку в жанре «парадного портрета», который давно уже перестал играть сколько-нибудь заметную роль в современном изобразительном искусстве.

В «парадном портрете» царствовал жесткий канон, но образ вождя не был однозначен: вождь здесь выступал в нескольких ипостасях, требующих каждая своей композиционной схемой и эмоциональной трактовкой. Эти схемы можно свести примерно к следующим:

Ленин/Сталин/Гитлер/Мао — вождь/фюрер. Здесь историческое лицо выступало в своей наиболее абстрактной, символической сути, что требовало монументальности решений, величественной трактовки, строгих обобщенных форм, выражающих надчеловеческий, внеличностный характер вождя. Свое классическое воплощение эта схема получила в бесчисленных монументах Сталина — от его памятника-музея в Ереване, где музей находился внутри памятника (скульптор С. Меркуров), до уже упоминавшихся циклопических его изваяний на Волго-Донском канале, а также в живописных портретах Гитлера.

Вождь — вдохновитель и организатор побед. Эта схема требовала элемента экспрессии, языка жеста, порыва, цветового или пластического контраста, передающих волевую энергию, исходящую от вождя и долженствующую заразить и подчинить себе зрителей. В Советском Союзе такие качества приписывались больше Ленину, чем Сталину. Уже в первом значительном памятнике Ленину, установленном в 1926 году у Финляндского вокзала в Ленинграде (авторы С. Евсеев, В. Гельфрейх и В. Шуко), была разработана композиция, которая стала почти каноничной. С тех пор Ленин изображался устремленным вперед, с правой рукой, простертой в указующем жесте или заложенной за ладьян пиджачка (в этом случае волевое устремление подчеркивалось положением головы), и с левой, сжимающей снятую с головы кепочку. В живописи эта композиция была канонизирована картиной А. Герасимова «Ленин на трибуне» (1930) и в общих чертах повторяется и в наше время.

Ил. 3

Ил. 1,
3, 9

Ил. 2

Вождь — мудрый учитель. К первым двум схемам тут при-
мешивался элемент психологизма, указывающего на ум, пронизатель-
ность, скромность, простоту, человечность и прочие приписываемые Ил. 6. 14
вождям качества. Таковы многочисленные изображения Ленина и Ста-
лина в кабинетах за работой, выступающих с трибун съездов и т. д.
К этой схеме тяготеет и иконография Мао Цзэдуна.

Наконец, *Вождь — человек (или друг детей... спортсме-
нов... колхозников... ученых...)*. Эта схема требовала жанровых дета-
лей, а эмоциональный акцент переносился от восторженного почитания
в сторону умильной просветленности. (Обозначения этих схем позан-
ствованы из названий многих известных советских картин и скульптур:
«Ленин — вождь» — скульптура Н. Андреева, 1932; «Вождь, учитель.
друг» — картина Г. Шегалы; «Сталин — вдохновитель побед» и т. д.).
Впрочем, эта схема уже выходит за рамки «парадного портрета» и тя-
готеет к «исторической картине» (см. следующий раздел).

Образ Сталина проходил сквозь все эти схемы и был под-
робно разработан в диапазоне от гигантских монументов до жанровых
картинок. Иконография Гитлера по сути укладывается в рамки лишь
первой с введением в нее элементов второй. Организующая воля вождя
подчеркивалась внутренней экспрессией его фронтальной фигуры, его
целеустремленным взглядом, а также некоторыми внешними атрибута-
ми: его военной или партийной униформой (на всех портретах), роман-
тически-взволнованными пейзажами (на портретах работы Г. Книрра и
К. Хоммеля), символической скульптурой (у Ф. Эрлера), строящимися
зданиями фона, брошенной картой и т. п. «Он возвышается подобно
статуе, превосходя все размеры земного человека»³¹ — эта характери-
стика из «Völkische Beobachter» применима ко всем сохранившимся
живописным и графическим портретам фюрера. В ипостаси простого
человека — прогуливающегося, беседующего, ласкающего детей — Гит-
лер, в отличие от Сталина, появлялся только на фотографиях. Но
и перед объективом аппарата Гитлер предпочитал принимать иера-
тические позы.

Гитлер пришел к власти легитимно, получив большинство
голосов на выборах 1933 года. Он свято верил (и говорил об этом), что
в судьбоносный час для Германии Провидение выбрало его — простого
мальчика из Линца, — чтобы повести за собой немецкий народ. Он счи-
тал себя гласом народа, воплощением воли нации, эманацией ее души
и создавал свой образ в соответствии с отвлеченными категориями та-
кого рода. Он, например, запрещал печатать свои фотографии, изобра-
жающие его в баварских шортах, в очках или с маленькой собачкой,
ибо их масштаб не соответствовал величию образа вождя великого
народа. В период кратковременного альянса со Сталиным он был
склонен приписывать такие же качества и личности своего дружест-
венного соседа.

В 1939 году он включил в состав немецкой делегации, от-
правляющейся в Москву для подписания договора о дружбе, своего
придворного фотографа Генриха Хоффмана, которого называл «своим
глазом». На Хоффмана была возложена миссия, с которой в свое время
Ван Эйк или Рубенс посылались правителями в другие царствующие
дома, чтобы запечатлеть облик державного соседа (или его дочери для
возможного брака, как в случае с Ван Эйком). Хоффман привез самые
благоприятные впечатления об искренности и доброжелательности Ста-

Ил. 10

лина и целую кипу фотографий. Но ни одну из них Гитлер не считал возможным использовать для публикации, ибо на всех Сталин был с папиросой. В конце концов выход был найден: папиросу заретушировали³².

Что на самом деле думал о себе Сталин — покрыто мраком неизвестности. Он возник из скрытых недр партийного аппарата, вытеснив и уничтожив куда более популярных вождей. До середины 20-х годов в народном сознании образ его как руководителя революции, создателя армии, государства и просто как человека вырисовывался куда более смутно, чем, скажем, образ Троцкого, Бухарина или Зиновьева. Зияющие пробелы его политического бытия и было призвано заполнить советское искусство. Отсюда — огромное количество жанровых изображений Сталина, которые должны были «документально» фиксировать эпизоды его деятельности (в том числе и никогда не происходившие) и черты его личности (в том числе менее всего ему свойственные). Так, в бесчисленных полотнах он изображался чуть ли не на всех ключевых позициях Гражданской войны, и где бы ни появлялся образ вдохновителя революции Ленина, рядом обычно возникала и фигура ее практического организатора — Сталина.

«Водительство германского народа стало другим, — говорил в 1938 году на нюрнбергском партийном съезде Гитлер. — Его создал путем безжалостного отбора национал-социализм. Но поскольку этот отбор относится к годам нашей борьбы, он представляет собой высшую ценность, которая не может быть заменена какой-либо иной»³³. Так, завязав в один узел борьбу за власть, ее установление и людей, которые стали ее олицетворением, Гитлер объявил все это высшей ценностью национал-социализма. В те времена и в Советском Союзе никто не осмелел бы открыто усомниться в высшей ценности этих категорий и для коммунистической идеологии. Поэтому на главных советских и нацистских выставках, в иллюстрированных альбомах, в очерках по искусству всегда за парадным портретом фюрера или вождя следовали изображения их соратников.

На Больших выставках немецкого искусства в Мюнхене в немалом количестве появлялись портреты гитлеровских министров, рейхсмаршалов и генералов. Обычно их изображали погрудно, следуя реалистической традиции бюргерского портрета XIX века, иногда они предстают в рабочей обстановке — как Гейдрих в портрете Йозефа Витце, редко встречаются их поколенные изображения — как в портрете заместителя Гитлера по партии Р.Гесса кисти Вальтера Айнбека. На всех них лежит отпечаток жанровости, несвойственный портретам Гитлера, и среди всей этой продукции мы не найдем ни одного портрета в рост на фоне символических расцветов или строев. Очевидно, только за Гитлером молча признавалось право на обобщенный монументальный образ, в чистом виде воплощающий идею вождя.

Если мы пролистаем каталоги всесоюзных и главных тематических советских выставок за 40-е годы, то увидим, что за открывающими их иллюстративную часть образами Ленина и Сталина всегда следуют портреты их соратников. Их изображения либо повторяли некоторые схемы сталинских портретов («Молотов на трибуне» А.Герасимова, «Л.Берия в своем кабинете» И.Тондзе и т. д.), либо они изображались вместе со Сталиным (или без него) в чисто жанровых сценах: Горький читал Сталину, Молотову и Ворошилову свои произведения (картина А.Яр-Кравченко), Молотов и Сталин на лужайке прогуливали

Ил. 38

Ил. 39

Ил. 36

детей (В.Ефанов), Ворошилов совершал лыжную прогулку (И.Бродский) и т. д.

Советские и немецкие скульпторы в изобилии производили гипсовые и бронзовые бюсты руководителей партии и государства, которые затем обычно перемещались в кабинеты подведомственных им учреждений, но никогда не изображали их в рост. Многочисленные памятники в СССР возводились только мертвым соратникам Сталина, в том числе и тайно умерщвленным им самим (например, Кирову или Фрунзе). Но из живых людей только Сталин и Гитлер обладали правом на монументальное — скульптурное или живописное — увековечивание своего образа.

Парадные портреты вождей в живописи и их монументы составляют центр структуры тоталитарного искусства, а его природа не терпит пустоты. Со сменой вождей в этом центре образуется вакуум, который грозит разрушить все целое, если его немедленно не заполнить культом нового лидера. Правда, единственный в истории пример такого рода взаимозаменяемости — это советское искусство. Здесь можно проследить, как с середины 30-х годов образ Ленина вытесняется монументальной фигурой Сталина. В 1939 году одна из картин К.Юона уже получает название «Тов. Сталин на выступлении Ленина в Смольном», то есть Ленин сохраняет свое значение лишь постольку, поскольку его слушает Сталин, а на большом рисунке Е.Кибрика 1947 года с торжественным названием «24 октября ночью в Смольный прибыл Ленин» вождь на ступенях дворцовой лестницы жестом руки пропускает вперед Сталина, символически уступая ему дорогу в светлое будущее. После смерти и разоблачения Сталина его монументы взрываются, портреты переселяются в спецхраны, а с некоторых наиболее популярных групповых композиций его фигура соскабливается и заменяется чьей-то другой. Так, на картине В.Серова (третьего по счету президента Академии художеств СССР) «В.И. Ленин провозглашает советскую власть» 1947 года рядом с канонической фигурой Ленина — там, где ему и надлежит быть, — возвышалась фигура Сталина, а теперь в том же прославленном шедевре соцреализма место Сталина занимает какая-то неопределенная личность. Такая же участь еще при жизни Сталина постигла и изображения многих его соратников. В 30-х годах, в разгар террора, сталинские лауреаты соскребают со своих картин Тухачевского, Якира, Бухарина, Ежова, продолжая тем самым революционную традицию Лун Давида, последовательно убиравшего со своего холста «Клятва в зале для игры в мяч» членов Конвента по мере их гильотинирования. Те же художники — Налбандян, Ефанов, Томский, Вучетич — пишут и ваяют теперь Хрущева, а после его падения — Брежнева, следуя той же установившейся иконографии: «Хрущев в окопах» М.Хмелько, «Брежнев на трибуне» Д.Налбандяна и т. п. Эта эпопея закончилась, кажется, картиной Налбандяна «Малая земля», где в штабе фронта служил когда-то полковник Брежнев. При Брежнев-генсеке Малая Земля стала выдаваться за ключевой участок боев, чуть ли не решивших исход всей второй мировой войны.

Ил. 50

Ил. 35

«Великие исторические деятели не столько творят историю, сколько вытворяют историю, история же сама творит их по образу своему и подобию»³⁴, — пишет А.Зиновьев. Советская история не успела сотворить по своему подобию образы Андропова и Черненко в силу кратковременности их историй. Но если ситуация в Советском

Союзе не изменится коренным образом, мы еще увидим яркие художественные образы Горбачева на трибунах, на съездах, среди рабочих и — кто знает? — может быть, даже на фронтах Великой Отечественной войны.

Собственно, трудно провести четкую грань между «парадным портретом» и следующими за ним по нисходящим ступеням иерархической лестницы прочими жанрами. В частности, советская идеология, переведенная на язык художественной критики и теории, утверждала, что образ вождя не ограничивается чертами его человеческой личности, он «раскрывается в исторической действительности, в многообразии ситуаций революционного прошлого и настоящего, в общении с людьми, с массой»³⁵. На практике это означало, что изображение любого исторического события или жизненной ситуации должно было как отдельный завиток вписываться в пышную раму, обрамляющую универсальный портрет вождя. При этом все тоталитарное искусство начинало служить одним гигантским пьедесталом для его монументальной фигуры. В советской эстетике за такого рода изображениями закрепились наименования «исторической картины» или «историко-революционного жанра».

Историческая живопись

Чем более точно мы познаем и соблюдаем законы истории и классовой борьбы, тем более и более мы следуем диалектическому материализму. Чем более мы постигнем диалектический материализм, тем больше будут наши успехи.

И. Сталин

Чем более точно мы познаем и соблюдаем законы природы и жизни... тем более мы следуем воле Провидения. Чем более мы будем постигать волю Провидения, тем больше будут наши успехи.

М Борман

Противоречие между объективными законами диалектического материализма или волей Провидения и той ролью в истории, которую тоталитаризм приписывает вождю, разрешалось обеими идеологиями в их понимании истории: собственно, история начиналась для них 25 октября 1917 года или 30 января 1933 года, а все прошлое человечества рассматривалось лишь как подступы к этим датам, как предыстория коммунизма или национал-социализма. Идеология нацизма в лице А. Розенберга провозглашала, что «сегодня мировая история должна быть переписана заново», а его историческая наука устами профессора Вальтера Франка утверждала, что «вся немецкая история... должна рассматриваться только как предыстория национал-социализма»³⁶. «Я понял,— говорил на Первом съезде советских писателей Бруно Ясенский,— что в этой стране, где создается заново вся история человечества, где величайшая из революций переоценила все ценности,— факты и обстоятельства приобретают совершенно другое качество»³⁷.

В сфере культуры понимание истории приобретает «совершенно другое качество» еще в теориях советского авангарда, в частности, в его концепции создания средствами искусства новой реальности, нового общества, в котором не найдется места ни для каких пережитков прошлого. «Новая хронология начинается с 25 октября 1917 года» — с этой формулой конструктивиста А. Гана согласилось бы большинство представителей его радикальных течений. Уже тогда было ясно, что законы диалектического материализма определяли ход развития человечества лишь в его доисторический период и что теперь, согласно тому же Марксу, задачи переделки мира входят в сферу компетенции философии, а также науки и искусства. Эти идеи выполняли роль пови-

вальной бабки и у колыбели рождающегося социалистического реализма — на Первом съезде советских писателей. Здесь Горький объяснил собравшимся, что «нам необходимо знать все, что было в прошлом, но не так, как об этом уже рассказано, а как все это освещается учением Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина», а идеолог В.Кирпотин четко сформулировал общий тоталитарный принцип подхода к истории всей художественной культуры: «Мировое искусство до сих пор было искусством предыстории человечества, когда человек был подчинен стихийно складывающимся, от него не зависимым общественным законам»³⁸.

О качественно новом по отношению к прошлому характере искусства национал-социализма говорил и Гитлер в 1937 году на открытии первой Большой выставки в Доме немецкого искусства в Мюнхене. «Такой поворот,— пишет Б.Гинц,— к „новому и истинно немецкому искусству“ требовал переписывания истории; вся идеология национал-социализма... фактически вращалась вокруг проблемы внедрения настоящего в прошлое»³⁹. Когда-то стихийные законы истории и природы, познанные в теории и сведенные в свод абсолютных истин философии марксизма-ленинизма и национал-социализма, впервые утратили свою непредсказуемость и стали служить научным инструментом для направления хода истории в единственно правильное русло. Как всеобщая история, так и история искусства там и здесь начинались все с тех же дат.

Опубликованная в 1970 году книга «Советская историческая живопись» В.Зименко⁴⁰ — старого, еще со сталинских времен, главного редактора журнала «Искусство» — содержит в себе 64 репродукции с работ советских художников на данную тему; из них 55 посвящены событиям истории после 1917 года или непосредственно предшествующим революции и только 9 — всей остальной тысячелетней истории России. При всей одержимости немецкого национал-социализма и итальянского фашизма величию собственного национального прошлого картины на собственно исторические темы (в обычном понимании этого жанра) представляют собой редкое исключение во всем корпусе работ, созданных в Третьем рейхе и муссолиниевской Италии. История и здесь отражается главным образом как история борьбы за новый порядок и его становление, прошлое существует лишь в его причастности к этой борьбе, а светлое будущее уже присутствует в настоящем как его революционная потенция. Сама современность понимает себя как историю — это придает ей величие и делает ее прекрасной. В уже упомянутую книгу В.Зименко попала даже картина В.И.Иванова «Семья. 1945 год», написанная в 1960—1964 годах: она изображает всего лишь трапезу в деревенской избе, но даже бытовой эпизод, имевший место в год победы над Германией, через 15 лет после его свершения уже покрывается благородной патиной истории. «Каждое мое слово исторично», — выкрикивал Гитлер Отто Штрассеру⁴¹, что же касается Сталина, то жизнь его была «насыщена богатейшим содержанием, так прекрасна, так неразрывно связана с борьбой большевистской партии, с победами Великой Октябрьской социалистической революции, построением социализма в СССР, со всеми выдающимися событиями нашей эпохи, что каждое замечательное явление современности несет на себе отпечаток сталинского гения»⁴². Все это очень точно определяет характер и место «исторической картины» в тоталитарной иерархии жанров.

В первом эшелоне такой картины шли образы вождей, о которых уже говорилось в предыдущем разделе: за исключением парадных портретов и монументов все прочие упомянутые иконографические схемы включались в рамки этого жанра. В одной небольшой статье 1947 года о советской исторической живописи⁴³ из сорока упомянутых лучших картин 14 в своих названиях содержат имена Ленина и Сталина, но и это не определяет пропорцию, ибо изображения их присутствуют и во многих других (в упомянутых здесь «На V съезде РСДРП» И.Серебряного, «Второй конгресс Коминтерна» И.Бродского и др.). Об их значении и удельном весе в общей структуре советского искусства говорит и львиная доля Сталинских премий за 1934—1953 годы, присужденных за картины этого жанра.

По своей разработанности иконография образов Ленина и Сталина в советском изобразительном искусстве может поспорить только с иконографией Христа и главных христианских святых, и строилась она приблизительно по той же схеме. Их иконографическое бытие начиналось с детства и заканчивалось загробным существованием в веках.

В 1939 году, когда в Третьяковской галерее проходила грандиозная выставка «Сталин и люди Советской страны», государственное издательство «Искусство» выпустило альбом-выставку «Сталин», предназначенную для экспонирования в рабочих клубах, колхозах, на фабриках и т. д. Каждый из нескольких десятков листов-плакатов этого альбома был посвящен тому или иному хронологическому периоду жизни вождя, и иллюстрировались они теми же картинами, которые висели в это время в залах Третьяковской галереи. Выставка-альбом открывалась картиной Н.Грзелишвили «Тов. Сталин в юные годы». Сталин изображался среди сверстников с книгой в руках, и у людей, еще не забывших церковные образы, такого рода картина вполне могла вызвать ассоциации с каноническим сюжетом: мальчик Христос трактует священные тексты среди толпы изумленных почитателей. Сюжет картины В.Короткова «Сталин—организатор и руководитель социал-демократических кружков в Тбилиси в 1898 году» исчерпывался ее названием, как и многие другие работы на аналогичные темы («Политическая демонстрация батумских рабочих под руководством тов. Сталина в 1902 году» А.Кутателадзе, «Тов. Сталин на митинге бакинских рабочих-нефтянников» В.Сидамон-Эристави и др.). Аналогия таких сюжетов с иконографией христианских проповедей напрашивается сама собой. Двумя годами ранее гвоздем первой Большой выставки немецкого искусства в Мюнхене была картина, изображающая выступление молодого Гитлера на одном из первых митингов национал-социалистической рабочей партии в Германии. Автор ее — Герман Хойер — дал ей название «Вначале было слово», и эта библейская аллюзия тоже передает эзотерический, внутренний смысл всех подобных композиций. Большой круг изображений вождей там и здесь тяготел к канонической схеме «Явления народу». Так, сентябрьский номер нацистского журнала «Kunst dem Volk» за 1941 год, издававшегося в Вене, открывался цветной репродукцией с картины Георга Поппле, изображающей посещение Гитлером военного госпиталя («Фюрер во франкфуртской корпорации врачей»), — центральной работы мюнхенской выставки того года. Перечислением «явлений» Ленина и Сталина солдатам, рабочим, матросам, колхозникам, детям, женам, генералам, писателям, зафиксированным в советской живописи и графике, можно было бы заполнить десятки

Ил. 31

Ил. 28,
30, 49

страниц текста. В большом ходу были здесь и композиции типа «Христос в пустыне» — вождь в ссылке («Ленин в Шушенском» Басова, «Ленин в Разливе» А. Рылова, Кукрыниксов и др., «Сталин в Туруханской ссылке» П. Соколова-Скала и т. п.). Тематический диапазон таких изображений замыкался менее каноническими сюжетами вождей на прогулках, с детьми, в домашней обстановке, беседующих с выдающимися писателями и т. д.

Канонизации подлежали не только вожди, но и связанные с их именами события. Тоталитарное летоисчисление определялось все теми же героическими схватками и победами революционной истории. Всенародными праздниками отмечались даты 25 октября (7 ноября по новому стилю) 1917, 24 октября 1922, 30 января 1933 года, дни рождения Ленина, Сталина, Муссолини, Гитлера, везде отмечался и день трудящихся или рабочих. Правда, Муссолини перенес этот праздник с 1 мая на 21 апреля, объяснив, что прежняя дата была «иностранным происхождением и навязана социалистическим Интернационалом»⁴⁴. Менялись числа, но суть оставалась. Все эти события и даты стали главными темами того, что по крайней мере в советском искусстве получило наименование «исторической картины».

История нацистского движения не изобиловала героическими событиями. За исключением провалившегося мюнхенского путча 1923 года, путь к власти национал-социализма отмечался лишь политическими потасовками в пивных и уличными стычками штурмовиков с коммунистами. Последние не могли служить добротным материалом для создания в искусстве того торжественного образа нацистской революции, о котором вещал Гитлер. Очевидно, поэтому в исторической картине здесь превалировали изображения праздничных шествий, парадов, партийных и всенародных митингов в честь юбилеев побед и памяти павших. Марширующие колонны со знаменами и штандартами в обрамлении световой архитектуры, лес вскинутых в нацистском приветствии рук, ритмическая поступь штурмовых или трудовых отрядов — все это отражало ту театрализованную помпезность, которую в жизни придавал этим сценам социальный дизайнер Альберта Шпеера. Мастерами этого жанра были наиболее известные художники Третьего рейха, и такими картинами, как «30 января 1933 года» Артура Кампфа, «Празднование 9 ноября» (юбилей мюнхенского путча) Пауля Германа, его же «Это ваша победа» (возложение венков на могилы жертв этого путча), «Вечерний церемониальный митинг нацистов на Кенигплатц в Мюнхене» Фрица Гартнера, «Это была SA» Элка Элберта и др., вместе с портретами Фюрера открывались главные немецкие выставки.

В советском искусстве тоже никогда не ощущалось недостатка в изображениях подобного рода. Например, вся живописная эпопея войны с Германией здесь тематически начиналась с известной картины К. Юона «Парад на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 года» и заканчивалась не менее известным «Триумфом победившего народа» М. Хмелько, где победители складывают у подножия Мавзолея знамена побежденных. Там и здесь к области истории приписывались происходящие в настоящем разного рода встречи и совещания в верхах, написанные в одинаково помпезной манере: если в картине Конрада Хоммеля «Рейхсмаршал Геринг в штабе военно-воздушных сил» немецкие униформы заменить на советские, то, очевидно, никто не заметил бы подмены (такую же операцию, только в обратном порядке,

Ил. 24

Ил. 20,
23, 29Ил. 45,
62

Ил. 33

можно было бы произвести с картиной Б.Щербакова «Групповой портрет Героев Советского Союза инженерных войск», как и с бесчисленными подобными работами А.Герасимова, В.Ефанова, А.Лактионова, Е.Кацмана и многих других). Однако как в тематике, так и в эмоциональной трактовке образов не все совпадало здесь один к одному.

За плечами большевиков на их пути к полному господству стояли и вооруженный переворот в Петрограде, и события почти трехлетней Гражданской войны, и кровавая борьба с собственным крестьянством за коллективизацию, и радикальные мероприятия по индустриализации страны. Поэтому главными объектами изображений были не чувства исторических событий, а сами события: «Залп „Авроры”», «Взятие Зимнего», «Штурм Перекопа» и многие другие стали каноническими сюжетами советской исторической живописи 30—40-х годов (и оставались таковыми до 1980-х). Советская теория искусства требовала от таких картин, «во-первых, героической трактовки темы, во-вторых, массовой сцены, многофигурной композиции, сюжетной и повествовательной насыщенности произведения, единства психологического и драматического начал, общей монументальности и величественности картины»⁴⁵. Требованиям многофигурности композиций, монументальности, героики и величия в равной мере отвечали прославленные шедевры как соцреализма, так и искусства национал-социализма; что же касается повествовательной насыщенности и психологизма, то эти качества преобладали в советской исторической картине. Здесь изготавлялось несметное множество жанровых сценок, повествующих о борьбе большевиков в условиях царизма, о первых днях после большевистского переворота, об эпизодах строительства социализма в городе и деревне и т. д. Положительный образ советского человека раскрывался в психологических коллизиях и мученического конца жизни Павлика Морозова, и героического противостояния большевика классовым врагам (как в «Допросе коммунистов» Б.Иогансона) или комсомолки фашистским палачам (как в картине «Таня» Кукрыниксов); с другой стороны, он выявлял себя в сценах энтузиазма гигантских строек и всенародного ликования разного рода праздничных шествий, встреч и демонстраций. Но даже в последних мы почти не найдем той жесткой ритмической организации композиционных структур, которая, как правило, вызывала ощущение монументальности и величия изображаемого в нацистских работах на эти цели. В советской живописи обычно подчеркивалось эмоциональное состояние радостной взволнованности многоликой, расцветающей улыбками толпы среди цветов, солнечных бликов и красных стягов. Такие расхождения в стилистике обуславливались двумя главными факторами.

Во-первых, разными художественными традициями: приземленно жанровой (передвижнической), с одной стороны, и романтически-возвышенной — с другой. Во-вторых, немаловажную роль играли тут штампы политической пропаганды, по которым одна идеология воссоздавала облик другой. Фашизму приписывались «философия кулака», культ сверхчеловека и агрессии, что, по мнению советских искусствоведов, находило свое художественное выражение в формах псевдоклассицизма и грубого натурализма. Расовая теория рассматривала советский народ как неорганизованную массу, не обладающую самодисциплиной и тем интуитивным ощущением красоты мирового порядка, которое толь-

ко и создает вечные формы в искусстве. Обе идеологии отталкивались одна от другой и корректировали себя, исходя от противного.

Тем не менее, и эти стилистические расхождения сглаживались с ходом времени. В 40-х годах на Больших немецких выставках нередко встречаются жанровые картинки на темы истории нацистского движения. Картина Адольфа Райха «Из истории подпольной борьбы в Австрии» представляла собой подробное повествование об обыске на квартире у нацистского активиста в период борьбы за присоединение Австрии к Германии; «Родина зовет» Якоба Манна изображала нацистского агитатора, призывающего то ли вступить в ряды НСРПГ, то ли голосовать за Гитлера, и т. д. С другой стороны, в советской живописи созданные в первые послевоенные годы картины типа «Триумфа победившего народа» М.Хмелько открывают длинный ряд последующих огромных полотен, в которых победившая держава обретает воистину имперское величие, а в картинах и монументальных работах П.Корина образы ее руководителей, солдат и генералов застывают в иерархической неподвижности иконописных ликов.

Собственно историческая живопись получила в советском искусстве права гражданства довольно поздно — лишь после того, как Сталин перед лицом катастрофы первых военных месяцев апеллировал к чувству русского патриотизма и произнес слова, во многом определившие всю последующую советскую идеологию: «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова». Этим Сталин реабилитировал историю, и его слова «имели огромное значение в выборе тем и сюжетов исторических картин этого периода»⁴⁶. Слова нового государственного гимна Советского Союза утверждали теперь, что «Союз нерушимый республик свободных сплотила навеки великая Русь», а не «разум возмущенный всех голодных и рабов», как пелось в прежнем, ныне отмененном «Интернационале». «Александр Невский» П.Корина, «Поединок Пересвета с Челубеем» М.Авилова, «Иван Грозный в Ливонии» П.Соколова-Скаля были первыми ласточками этого жанра, получившего расцвет уже после войны. Образы русских царей и полководцев стали здесь рядом с ликами революционных вождей, а битвы за утверждение Российской империи получили равные права гражданства с боями за создание пролетарского государства.

Конечно, в жанр исторической картины включалась и батальная живопись. Однако в силу особого места, которое эта тема занимает в общей структуре тоталитарного искусства, ее следует выделить в специальный раздел.

Батальная живопись

Войны делятся на справедливые — народные, освободительные, и несправедливые — империалистические, захватнические.

В. Ленин

Насилие в определенных обстоятельствах имеет глубокий моральный смысл.

Б. Муссолини

Человечество стало тем, чем оно является, благодаря борьбе... Мир, длящийся более 25 лет, наносит огромный вред нации.

А. Гитлер

Весной 1941 года Гитлер распорядился создать при Верховном командовании объединение военных художников. Художники прикреплялись к различным родам войск и, следуя за армией, запечатлевали на разных фронтах картины войны в воздухе, на воде и на суше. В создании такого объединения не было ничего необычного: шла война и группы военных художников с аналогичными целями создавались при армиях и Великобритании, и Соединенных Штатов. Задачи документальной фиксации неизбежно переплетались здесь с целями пропаганды, и созданное во всех странах во время войны искусство такого рода вполне отвечало этим задачам: в массе своей это были реалистические зарисовки боев, передвижений войск, армейского быта, портреты солдат и офицеров, которые затем, в мастерских, перерабатывались в батальные сцены и жанровые картины. Отсюда естественно вытекало и определенное стилистическое сходство между работами военных художников разных стран, что, например, дало возможность двум американским авторам книги о немецком военном искусстве поставить чуть ли не знак равенства между ними: с их точки зрения, титул «искусство нацизма» можно было бы вполне заменить наименованием «американское военное искусство»⁴⁷. В последнем нельзя не усмотреть явного преувеличения. Главное даже не в том, что американские художники были гораздо свободнее в выборе стиля или манеры исполнения, что в английское объединение военных художников входили такие мастера, как Генри Мур, Грэм Сазерленд и Джон Пайпер, создавшие на материале войны свои трагические шедевры. Главное отличие заключается в функции и месте этого искусства.

Война всегда и везде создает предпосылки «тоталитарной ситуации». Она санкционирует как «высшую идею» приоритет общего

над личным, стимулирует любовь народа к своему отечеству и к тем, в чьих руках находится его судьба, порождает героизм на фронте и трудовой энтузиазм в тылу; она усиливает роль государства как коллективного защитника общенациональных интересов и оправдывает вытекающие отсюда последствия — элементы цензуры, централизации, идеологического нажима, пропаганды, проникающей и в некоторые области художественного творчества. Но то, что в демократических странах является порождением критической ситуации и отпадает вместе с ней, составляет цель и ядро всех тоталитарных идеологий — тоталитарные режимы используют все средства, в частности и искусство, чтобы держать свои народы в состоянии такой критической ситуации: они либо ведут войну, либо празднуют победу, либо готовятся к новой войне.

Муссолини, переняв от футуризма идею войны как «гигиены мира», оставался верен ей вплоть до своего бесславного конца. Все речи и выступления Гитлера, его застольные разговоры, его «Майн кампф» пронизаны идеей борьбы как движущей силы истории. «Идея борьбы стара как мир, — писал он в „Майн кампф“. — В борьбе победителем оказывается сильный, а слабый погибает. Борьба есть отец всех вещей»⁴⁸.

Вопреки популярному представлению о нем как о мистике, обращавшемся за решением важных вопросов к астрологам и оккультным учениям Востока, в работах серьезных исследователей он предстает как жесткий рационалист, мыслящий в категориях материалистической философии и науки XIX века. «Основа его политических убеждений лежала в жестком дарвинизме»⁴⁹, — пишет о Гитлере автор его фундаментальной биографии Алан Буллок. «Идея борьбы... так глубоко проникает в содержание и определяет интонацию этой книги („Майн кампф“. — *И.Г.*), что даже идея расы... отступает на второй план. „Вся история — это история борьбы“ — эта знаменитая формула Карла Маркса, если отвлечься от ее идеологической окраски, может быть применима для определения точки зрения национал-социализма на историю и общество»⁵⁰. Едва ли стоит доказывать сакральность этой формулы, так же как и дарвиновской теории видовой борьбы, для советского понимания общества и истории.

Военное искусство в демократических странах было порождением экстраординарной ситуации и с ее завершением сразу же отошло на глубокую периферию художественной жизни. По стилю оно существенно отличалось от господствующих тогда художественных течений (главным образом нефигуративных) и было ограничено тематическими и временными рамками войны. В искусстве тоталитарных стран военная тема занимает центральное место рядом с парадным портретом и исторической картиной и является постоянным компонентом такого искусства на протяжении всего его развития: Студия военных художников имени Грекова была создана в Советском Союзе в 1934 году — через 13 лет после окончания одной войны (гражданской) и за семь до начала другой.

«„Без борьбы нет красоты“⁵¹ — этот лозунг в одинаковой степени разделялся как итальянским футуризмом, так и советским авангардом. В ранних, еще довоенных работах Боччони, Карра, Малевича, Татлина абстрактная идея борьбы воплощалась в столкновениях пластических масс, колористических контрастах, „линиях силы“ и в других формальных приемах. С выходом на художественную арену

АХРР она обрела конкретный облик войны. Первая же выставка этой Ассоциации, организованная в июле 1922 года, была посвящена жизни и быту Красной Армии и включала в себя 184 экспоната; на выставке пятилетия Красной Армии было 245, на выдающейся „этапной” выставке десятилетия — 288 картин, на выставке пятнадцатилетия — 674, двадцатилетия (1938 год) — около 1000⁵². Ни одна тема в советском искусстве не могла соперничать с военной по широте экспонирования: армейские юбилеи отмечались здесь огромными выставками каждое пятилетие, и батальная живопись, столь популярная в Европе до изобретения фотографии, снова выдвинулась в авангард советской художественной культуры. Социалистический реализм и военная студия Грекова родились в один год и под одной звездой. Победа над Гитлером подняла этот жанр на новую высоту.

В ходе развития европейской батальной живописи — от Леонардо до Верещагина — героика сражений и побед вытесняется в ее эмоциональном образе трагедией разрушений и гибели. Таковой предстает перед нами первая мировая война в работах Георга Гроса и Отто Дикса, так изображали вторую Генри Мур и Грэм Сазерленд. Тоталитаризм смотрит на этот предмет другими глазами. «Характерной особенностью советской батальной живописи, в том числе и фронтового рисунка времен Великой Отечественной войны, является оптимизм и гуманизм, вера в победу жизни над смертью, добра над злом»⁵³ — гласит расхожая советская формула, а нацистские гуманисты концепцию войны Гроса и Дикса как торжества зла над добром сочли надругательством над немецкой армией: под такой рубрикой их картины и были помещены на выставке дегенеративного искусства.

Между непосредственным изображением войны художниками на фронтах и тоталитарной концепцией батального искусства лежала дистанция огромного размера. В вышедшей недавно книге о советской батальной живописи⁵⁴ речь в основном идет о деятельности военных художников на фронтах второй мировой войны, однако в ее иллюстративной части (62 цветные репродукции) нет ни одной картины, созданной между 1941 и 1945 годами. Не потому, что военные художники перешли тогда на другой род деятельности. Наоборот. Художники Студии Грекова, как и их коллеги из немецкого «Штата военных художников», прикомандировывались на разные сроки к действующим войскам, делали на фронтах зарисовки с натуры, а по возвращении в мастерские создавали на живом материале эпические картины войны. Таких зарисовок и картин было создано великое множество. Перед глазами тех и других лежала по сути та же действительность, и их работы, созданные по обе линии фронта, очень сходные по сюжетам и стилю, несли на себе отпечаток непосредственных впечатлений от страшных и неприглядных военных будней. На первых советских послевоенных выставках такие работы еще превалировали, однако критика в один голос заявляла, что война отражена в них не так и недостаточно.

Александр Дейнека, один из наиболее талантливых советских мастеров, создал во время войны свои лучшие реалистические вещи. Фигура летчика с нераскрывшимся парашютом, стремительно низвергающаяся на поставленные торчком рельсы, злое щипе надолбы, преграждающие дорогу немецким танкам на окраинах опустевшей Москвы, и особенно трагическая героика его «Обороны Севастополя» — эти образы войны получили широкую популярность в те годы, еще не

опьяненные сладким дурманом победы. В этих работах Дейнека далеко отошел от монументальной лапидарности своей знаменитой «Обороны Петрограда», уже давно ставшей в советском искусствоведении классическим примером формалистического подхода к героической теме; тем не менее, и эти его работы в конце 40-х годов подвергаются резкой критике за «плакатность образа», отсутствие психологизма, чужеродные влияния и формализм⁵⁵. Драматизм «оборон» теперь вытесняется ликованием «освобождений»: «Освобождение Севастополя», «Освобождение Калуги» П.Соколова-Скала, «Победа. Рейхстаг взят» П.Кривоногова, «Триумф победившего народа» М.Хмелько становятся образцовыми произведениями батальной живописи. «Героическая летопись» Великой Отечественной войны создавалась *post factum*, уже после победы, и ее картина существенным образом отличалась от того, что видели и запечатлевали на фронтах военные художники.

Ил. 21

Собственно сцены сражений занимают в советской батальной живописи сравнительно скромное место. Как и в исторической картине, в первом эшелоне идут здесь образы вождей как организаторов и вдохновителей побед на всех ключевых участках борьбы. Именно такие работы удостаивались Сталинских премий высших степеней и включались в «золотой фонд».

За ними следовали собственно батальные сцены в диапазоне от эпических полотен боев до чистого жанра. Требования оптимизма и гуманизма не очень способствовали правдивому изображению того, что реально происходило на фронте. Эту функцию частично принял на себя возродившийся жанр панорамы, вроде гигантских «Сталинградской битвы» или «Обороны Севастополя», создаваемых большими коллективами художников Студии Грекова. Сочетаниями муляжа с перспективной живописью они вызывали иллюзию достоверности и обычно, совершив многолетний вояж по воинским частям с передвижными выставками, становились достоянием военных музеев в качестве своего рода наглядных пособий. Хотя в живописи создавалось бесчисленное количество картин боев и сражений, все же высших наград и оценок удостаивались художники за разного рода парады, победы и военные монументы — как скульптурные, так и живописные. Так, одной из самых прославленных была картина П.Кривоногова «На Курской дуге» (1949), изображающая груды искореженной техники на фоне багрового рассвета, в которой реальные события войны окутывались мягко-лирической дымкой воспоминаний. В области военного бытового жанра наиболее популярной картиной стало большое полотно Ю.Непринцева «Отдых после боя» 1951 года (ее копии и репродукции висели едва ли не в каждом военном учреждении), исполненное радости и оптимизма и в многообразии психологических характеристик народных типов прославляющее юмор, смекалку и гуманизм простого русского солдата.

Ил. 54

Немецкие выставки военных лет тоже открывались парадными полотнами вроде «Гитлер на поле битвы» и «Рейхсмаршал Геринг в штабе военно-воздушных сил» Конрада Хоммеля, однако таких работ было создано сравнительно немного. Нацистское военное искусство не дозрело до побед и парадов, прервавшись на стадии фронтовых зарисовок и изготовленных на их материале скороспелых баталлий П.Падуа, Ф.Эйххорста, Г.Зиберта и других военных художников. В них больше сухого протоколизма, документальности, стилистической жесткости, что отчасти шло от немецкой традиции, а главным образом объ-

Ил. 45

Ил. 44,
53, 56,
57

ясняется незавершенностью исторического цикла: если бы победу в войне одержал Гитлер, ее отражение в нацистской батальной живописи едва ли существенно отличалось бы от советского.

Парадный портрет, историческая картина и батальная живопись стояли в центре официального искусства гитлеровской Германии и сталинского Советского Союза. Немало подобного рода произведений было создано и в фашистской Италии. Культ дуче отправлялся с не меньшей пышностью, чем культы фюрера и вождя, и сам Муссолини, очевидно, верил в искренность этого культа. Так, в своей автобиографии он не без простодушия описывает, как раненный коммунистами граф Фоскати «в агонии, на грани смерти хотел иметь рядом с собой мое изображение... и утверждал, что горд умереть и благодаря мне знает, как умирать»⁵⁶. «Картины с его изображением — часто в одной из наполеоновских поз — всегда висели во всех официальных учреждениях и время от времени их пронесли по улицам как образы святого покровителя. Убежденные фашисты печатали его изображение вместе с одним из его изречений на своих официальных печатных бланках. Его сравнивали с Аристотелем, Кантом и Августом; он был величайшим гением в истории Италии, более великим, чем Данте или Микеланджело, более великим, чем Вашингтон, Линкольн или Наполеон; он был фактически богом»⁵⁷. И все же было бы натяжкой пытаться поставить портреты Муссолини в центр создаваемого при фашизме искусства.

*Ил. 4,
15, 18,
127*

Во-первых, такого рода изображения не подчинялись никакому иконографическому или стилистическому канону. То Муссолини изображали въезжающим в Рим на белом коне на фоне вооруженных отрядов и знамен, то его мощный обнаженный торс сливался с фигурами косцов в общем всенародном энтузиазме «Битвы за зерно», то он предстал в виде римского божества или ренессансного бюста à la Донателло, то его брутальный профиль складывался из футуристических спиралей и динамических линий. Во-вторых, никто из самых крупных итальянских художников — ни Де Кирико, ни Карра, ни Северини, ни Фуни и Сирони — не были создателями этих жанров. Их развивали в основном члены фашистского Синдиката искусств, имена которых канули в Лету после крушения режима Муссолини. Это было скорее искусство агитпропа, представляющее политический режим, но не высшие художественные достижения режима, как в Германии и СССР. Выставки в Италии посвящались в основном темам труда, быта, спорта, молодежи; именно таким тематическим картинам присваивалась большая доля премий Кремона. Правда, образ дуче, зримо или незримо, всегда сопровождал итальянцев в их труде и досуге, но в общей иерархии жанров эти темы представляли собой не центр официоза, а лежали за ним, составляя обширную и разветвленную периферию тоталитарного искусства.

*Ил. 72,
93*

3.

Иерархия жанров — периферия

Бытовой жанр

Жить стало лучше, жить стало веселее.

И. Сталин. 1937

Германский народ живет в настоящее время лучше, чем пять лет назад, и гораздо лучше, чем во времена позорной демократической системы.

Г. Геринг. 1938

Социалистический реализм и искусство национал-социализма опирались на большую национальную традицию жанровой живописи, пережившей расцвет в Германии и в России в XIX веке, особенно во второй его половине. Обе культуры рассматривали ее как главную ценность в своем художественном наследии и считали, что сами продолжают и развивают ее на новом и высшем этапе. Однако тематика жанровой живописи в обеих странах значительно перерастала традиционные рамки этого жанра. «Картины марширующих колонн и молодежных отрядов, сражения мировой войны, жнецы на полях... героические рабочие у раскаленных печей и флотилии, уходящие в море... Наша готовность утвердить мир сегодняшнего дня и наша склонность к великим свершениям породили подлинно новую тему нашей жанровой живописи, а именно героическую картину инженерной деятельности по обновлению Германии. В этих сценах мы видим работы на наших новых автострадах, на плотинах, на огромных заводских комплексах, труд, который принесет нам экономическое освобождение»⁵⁸. Советская критика включила сюда сходный ассортимент сюжетов: «Самые различные стороны жизни народа, его многообразные дела и дни находят свое отражение в советском жанре. Такие большие общественно-политические темы, как тема труда, тема борьбы народов за мир, темы советской семьи, школы, дружбы, любви и многие другие, тесно связанные между собой прогрессивными идеями борьбы за коммунистическое общество, являются темами советской жанровой живописи»⁵⁹. Таким образом, она тоже включала в себя и «марширующие колонны» парадов, демонстраций, молодежных отрядов, картины сражений и трудовой энтузиазм на стройках, заводах и колхозных полях.

Если судить по размаху тематических выставок, количеству премий и наград, размеру холстов и монументов, по оценкам прессы, то первое место среди них занимала тема труда. Она же доминировала и в искусстве, которое стремился сделать официальным итальянский фашизм.

Важность этой темы в искусстве рабоче-крестьянского государства, да еще под диктатурой пролетариата, неудивительна. С первых дней революции футуристы и деятели Пролеткульта сделали ее центром своего творчества, которое они приравнивали к труду рабочего. На всех последующих поворотах культурной политики тема физического труда продолжала оставаться знаком классового мировоззрения и символом марксистской идеологии. Выставка «Индустрия социализма» 1939 года в истории советского искусства получила оценку «поворотной» и «этапной». Но не меньшее культурное значение придавалось этой теме и в корпоративном государстве Муссолини, и в расовом — Гитлера. «Гражданин государства оценивается с точки зрения производимой им продукции, его работы, его идей»⁶⁰, — провозглашал дуче, и стены общественных зданий в Италии покрывались монументальными росписями, прославляющими труд. «Германия сделалась теперь страной труда», — заявил в 1938 году Герман Геринг, отчитываясь на очередном партийном съезде в Нюрнберге о ходе выполнения своего четырехлетнего плана развития народного хозяйства. Правда, он отметил при этом, что «теперь необходимо, чтобы рабочие работали по десять и более часов в день»⁶¹, но предполагалось, что рабочие напрягают свои силы из чистого энтузиазма, ибо, согласно программам НСРПГ, в новой Германии труд, освобожденный от капиталистической эксплуатации, стал «делом чести» (Сталин несколько расширил эту формулу: «делом чести, доблести и геройства»). По Германии, как и по СССР, прокатывается волна тематических выставок, посвященных труду: «Во славу труда», «Немецкий крестьянин — немецкая земля», «Нация рабочих», «Искусство и техника» и т. д.

Считается, что для искусства нацизма главными темами были крестьянский быт и труд, ибо в идеологии они были связаны с наиболее важными для нее категориями земли и расы. Это безусловно справедливо для первого этапа его развития; на первой Большой немецкой выставке 1937 года 40% всех картин изображали природу и сельские сцены⁶². Однако задачи создания военного потенциала в промышленности и, как неизбежное следствие, пропаганды рабочего энтузиазма, значительно изменили эту пропорцию на последующих выставках, и в 1943 году, обозревая одну из них, журнал «Искусство Немецкого рейха» уже мог писать: «До сих пор фигура рабочего, которая только недавно, с началом промышленной эпохи, появилась в нашей культурной истории, не получила еще своего социологического обоснования. Рабочий, низведенный в марксизме до уровня безродного пролетария, в социальном контексте нашего народа становится солдатом технологии, выковывающим оружие для бойца на фронте. В нем воплотились лучшие качества нашей расы, так же как в крестьянине и в солдате»⁶³. Таким образом рабочий возводится на уровень равноправного представителя расы, и сцены сельских идиллий вытесняются из живописи картинами напряженной работы сталепрокатных и прочих цехов.

Обратную эволюцию проделала советская тематическая картина. С перемещением центра советской идеологии от классового,

пролетарского интернационализма в сторону русского национального патриотизма первенствующее значение здесь приобретают категории родины, отечества, нации, земли. Образ «простого советского человека» связывается теперь в первую очередь с образом русского крестьянина, «мужика», чьи быт и труд коренятся в исконных пластах народной жизни и чей облик на протяжении веков сохраняет черты этнического типа. «В этом кряжистом мужике-богатыре (речь идет о картинах А.Пластова.— И.Г.), в его русоволосых детях и внуках, кажется, воплотились могучие силы народного чернозема, питающие жизнь... Жизнь и труд деревни, живые типы русских крестьян, взятые со всей бытовой обстановкой, с кувшином молока или кислого кваса, краюхой хлеба создают картину, олицетворяющую целые пласты народной или национальной жизни»⁶⁴. Категории национального, почвенного становятся главными критериями оценок в художественной критике, и такие картины, как «Жатва» (1945) А.Пластова или «Хлеб» (1949) Т.Яблонской, если не по количеству, то по своему удельному весу забывают работы на производственные темы в послевоенной советской жанровой живописи. И здесь тоталитарное искусство следовало не абстрактной — расовой или классовой — догме, а выполняло конкретный заказ социальной системы, в которую оно было включено: определение Гитлера, что «искусство есть продолжение политики иными средствами», применимо не только к национал-социализму.

И.л. 69.
95

«Триада из рабочего, крестьянина и солдата как равных участников социального производства — это частная тема (в искусстве), и ее можно было бы определить как почти *topos* идеологии национал-социализма»⁶⁵, — замечает по этому поводу Б.Гинц. Термин «национал-социализм» в этом определении можно с полным основанием заменить более емким — «тоталитаризм». Одним из наиболее часто репродуцируемых произведений был в Третьем рейхе триптих Г.Шмитц-Виденбрюка «Рабочие, крестьяне и солдаты» (1941); в советской живописи, менее склонной к пластической символике, эта лозунговая тема часто воплощалась в декоративных росписях и панно: в павильонах Всесоюзной выставки достижений народного хозяйства, послевоенных станций московского метро и т. д. Труд и война в искусстве были порождением (и отражением) единой созидательно-разрушительной энергии этих режимов, при которых главный архитектор становился создателем тотальной машины разрушения (как А.Шпеер в качестве министра вооружения Рейха), а военный министр исполнял роль главного покровителя изящных искусств (как К.Ворошилов в качестве куратора культуры при ЦК партии). «В изрыгающих пламя плавильных печах, в дымящихся заводских трубах, в рокоте судостроительных верфей наши художники видят ту же национальную волю к жизни, которая, при других обстоятельствах, вдохновляет солдата на поле битвы и крестьянина, идущего за плугом»⁶⁶, — подводил итог выставке «Искусство и техника» 1942 года журнал «Искусство Немецкого рейха».

И.л. 60

Пафос труда и борьбы сливался в таких работах в один эмоциональный образ. В наиболее прославленных из них (в «Судостроительном заводе» Н.Дормидонтова или в «Прокатном цехе» Артура Кампфа) неизбежно присутствует элемент надрыва отчаянной схватки с невидимым врагом; рельефы И.Шадра или сделанные почти 20 лет спустя рельефы А.Хоффмана, проекты монументов для автострад И.Тораха и т. д. похожи не на сцены мирного труда, а скорее на битвы ан-

И.л. 64.
66

тичных богов и героев. В других картинах голубое поднебесье высотных строек расцветает радужными фейерверками электросварок, и бодрые юноши и девушки в рабочих комбинезонах выкладывают ряд за рядом кирпичи новой счастливой жизни. Ибо, с точки зрения советской (и не только советской) эстетики, здесь «впервые труд, т. е. самое человеческое во всех действиях человека, прославляется, и раскрывается его поэтическое, прекрасное содержание»⁶⁷. По сути, как в сталинском Советском Союзе, так и в гитлеровской Германии труд превратился в принудительную повинность, но в искусстве он выступал в качестве высшей гражданской добродетели. Человек здесь не просто работал — он боролся за план, за победу, за собственное освобождение.

Безликая технология и однообразный рабочий энтузиазм придавали трудовым индустриальным сценам в искусстве обеих стран черты разительного сходства. В изображениях сельского труда каждое из них вносило собственную ноту.

В искусстве нацизма крестьянин изображался прежде всего не в реальной обстановке современного сельскохозяйственного труда, а в символически-идиллической атмосфере исконно народной жизни. При очень высоком уровне сельскохозяйственной техники в Германии немецкий крестьянин в своем художественном перевоплощении либо шагал за примитивным плугом, либо щедрой рукой бросал зерна в лоно матери-земли, либо при помощи вил и косы собирал поспевший урожай. Так в советском искусстве изображалась деревня в 20-х годах, и можно подумать, например, что образ сеятеля в картине О.Мартини-Аморбаха перешел сюда с рисунка на одном из первых советских денежных знаков, претерпев лишь некоторую этнографическую трансформацию. Но с 30-х годов картины советских художников уже кишат тракторами, молотилками и комбайнами. Социологический подход усматривает в этом, во-первых, доказательство антиреализма искусства Третьего рейха и, во-вторых, существенный признак, отличающий его от искусства соцреализма⁶⁸.

Такого рода иконографические расхождения объясняются не только разной окраской двух идеологий и различиями между колхозной и фермерской организацией жизни. Очевидно, важную роль в этом играл более общий фактор. Искусство в тоталитарных странах всегда выполняет функцию своего рода «покрытия социального дефицита»: на первый план в нем выдвигается как раз то, чего в данный момент недостает данной социальной системе. В разоренной советской деревне начала 30-х годов трактор был такой же диковинкой, как кусок бифштекса на крестьянском столе. В Германии не было острой нужды рекламировать высокий уровень своей технологии. Наоборот, механизация труда сглаживала расовые, этнические черты его участника и разрушала те жизненные устои, которые нацизм считал исконно немецкими. Очевидно, поэтому живопись Третьего рейха изобилует сценами, где труженник представлен в традиционной обстановке мастерской ремесленника или добротного крестьянского быта; отсюда же идет множество сцен в интерьерах, где простые труженники в тесном семейном кругу слушают радио, читают газеты и даже просматривают репродукции с произведений нацистских мастеров, распространяемые организацией «Сила через радость»; отсюда же столь широкое распространение получила здесь тема материнства.

Нацизм утверждал семью как ячейку социального организма. Идеология революционного марксизма изначально рассматривала ее как буржуазный институт, обреченный на вымирание в условиях социалистического общества. Вся прежняя система человеческих отношений должна быть разрушена во имя построения нового коллективного быта, и на конструирование такого — от жилищ нового типа до посуды и одежды — были направлены усилия советского художественного авангарда в первые послереволюционные годы. Однако к 30-м годам с такого рода деятельностью и философией в СССР было покончено. В сталинском Советском Союзе принимались не менее жесткие, чем в гитлеровской Германии, законы, направленные на укрепление семьи и быта, затрудняющие разводы, запрещающие аборт, поощряющие деторождение: там и здесь был учрежден аналогичный институт «матерей-героинь» со специальными медалями и денежными поощрениями для многодетных женщин. Тем не менее, в советской жанровой живописи 30—40-х годов мы почти не найдем изображений семейных сцен в интерьерах. Если судить по ее тематике, то можно прийти к заключению, что человек в СССР вообще не жил дома, не общался с семьей, а проводил свое время исключительно в заводских цехах, на колхозных полях, партийных собраниях, демонстрациях, в обстановке торжественных встреч или среди мраморов московского метро.

Ил. 98

Объяснить это можно только реалиями советской жизни. Старый быт был здесь разрушен, а новый превратился в кошмар существования людей в городских коммунальных квартирах или разваливающихся деревенских избах, оставшихся от царских времен. Его визуальный облик был настолько убог, что при всей растяжимости понятия «правдивости отражения действительности» он никак не мог служить даже элементом в той радостной картине новой жизни, которую создавал соцреализм. Лишь в самом конце сталинского периода здесь появляются жанровые сцены вроде «Переезда на новую квартиру» А.Лактионова, однако несоответствие их образа всякой реальности было настолько велико, что даже в советской критике их появление породило термин «лакировка действительности». Впрочем, картина Лактионова вызвала критические нападки, может быть, не столько своей неправдоподобностью, сколько скрывающимися за нею элементами правды: выражение блаженного восторга на лицах ее персонажей выдавало всю экстраординарность такого события, как получение простой советской семьей обыкновенной отдельной квартиры. Новый быт, построение которого советская пропаганда продолжала выдавать за одно из главных достижений сталинского режима, на самом деле был самым острым «социальным дефицитом» в стране, и его реальное отсутствие покрывалось в советском искусстве созданием иллюзии радостного коллективного существования. «Советская бытовая картина все чаще и чаще стала приобретать торжественно-монументальный характер, становилась поэмой в красках о свободном созидательном труде советских людей, об их счастливой, зажиточной жизни»⁶⁹.

Ил. 99

Тематическая структура тоталитарного искусства складывалась постепенно, и значение в ней отдельных жанров и тем менялось от периода к периоду. На ранних этапах развития советского, итальянского и немецкого искусства видную роль играла в нем тема молодежи и тесно связанная с ней тема спорта. В работах А.Дейнеки, А.Фуни, М.Сирони, в ранних нацистских плакатах воздух, вода, солнце, динами-

Ил. 92,
96

ка бега и здоровье молодого тела — все это сливается в символ некоего радостного Начала, Расцвета, Пробуждения, Весны. Тогда эта тема олицетворяла юность режимов, их будущее, их надежды и требовала монументальных или динамических форм и обобщенной трактовки. Но к началу войны Гитлеру уже исполнилось 50 лет, а к ее концу Сталину было под 70. Тоталитарная культура как будто чувствует неловкость воспевать качества, уже утраченные ее вождями. Молодость из элемента природного цикла переводится в факт социального быта, здоровая нагота юного тела обряжается в униформы политических молодежных организаций — комсомола, гитлерюгенда и муссолиниевской *Balilla*. В искусстве тема молодежи утрачивает свой романтический ореол и из социальной аллегории превращается в разновидность бытового жанра.

На больших выставках Третьего рейха в огромном количестве появляются изображения юношей и девушек из гитлерюгенда, марширующих под знаменами со свастикой или застывших в нацистском приветствии. В советском искусстве к аналогичным образам комсомольцев и комсомолок прибавлялись еще и бесконечные жанровые сцены приемов в пионеры, комсомольских собраний, клятв и коллективных походов. Школы и дворцы пионеров украшаются композицией «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство». Картина С. Дудника под этим названием (наиболее известная из этого жанра) изображала радостную толпу пионеров, подносящих цветы Сталину; в других вариантах за этим названием могли скрываться просто веселенькие картинки из жизни детей. Тем не менее в тоталитарной иерархии жанров тема молодежи и спорта со временем все дальше оттесняется на периферию. И в СССР, и в Германии они становятся объектом изображения в большей степени декоративных росписей и скульптуры, чем живописи. Очевидно, романтика молодости и динамика спорта как необходимые стилистические элементы таких изображений вошли в конфликт не только с фотографически застылым официальным стилем, но и с самой инерцией зрелых тоталитарных систем, тяготеющих к идеологическому окостенению. Режимы старели вместе с их вождями (символично, что в 1946 году Сталинская премия I степени присуждается А. Герасимову за «Групповой портрет старейших художников»). Только в Италии эта тема продолжает удерживать свое значение. Тематическая выставка 1940 года «Фашистская молодежь» была одной из наиболее значительных, и премия Кремона I-й степени этого года была присуждена за экспонировавшуюся на ней работу Цезаре Магги, еще сохранившую в своем стиле элементы романтической символики 20-х годов.

Илл. 79

Пейзаж, натюрморт, обнаженное тело

На месте ветел, на которые ежегодно привыкли прилетать и вить гнезда саврасовские «Грачи», задымили фабричные трубы... а тихие лесные тропинки В.Бакшеева и веселенькие зори В.Бялыницкого-Бирули огласились задорной комсомольской песней, веселыми хороводами, на них затрещали пионерские костры.

30 лет советского изобразительного искусства

Место пейзажной живописи в иерархии жанров тоталитарного искусства зависело от того идеологического значения, которое придавалось изображениям природы на разных этапах его развития. «Иногда в пейзажной живописи мы видим специфические черты данного конкретного ландшафта, иногда сегмент широкого целого нашего отечества... Иногда это фрагмент Рейха, вызывающий у нас чувство преданности, иногда это фрагмент матери-кормилицы земли, которая делает для нас все, полагаясь на наш бессмертный союз»⁷⁰. В этом отрывке из одной нацистской истории искусства, по сути, дана та классификация пейзажной живописи, которая всегда явно или скрыто присутствует в тоталитарной эстетике. Пейзаж подразделяется здесь на три типа: просто пейзаж, как главным образом понимали его в XIX веке, пейзаж как символ Родины и пейзаж как символ нового государства.

Что касается первого типа, то его бездумная созерцательность и эстетизм дружно отрицались всяким тоталитаризмом как последствия чуждых влияний буржуазно-декадентского импрессионизма. «Пленэрная культура современной живописи, которая началась с французским импрессионизмом, не принадлежит ни душе человека, ни тому языку, на котором она говорит: это не размышление, а только созерцание»⁷¹. И, следуя той же логике, советская критика 40—50-х годов обличает крупных художников в «идеологической расплывчатости», в «уходе от основной темы» и прочих смертных грехах, утверждая, что все это «также ведет свое начало от импрессионизма»⁷². Ибо «освобожденный человек перестал быть восхищенным, но часто безмолвным и бездейственным созерцателем полных поэтической лирики состояний природы; он стал ее не знающим усталым переустроителем и преобразователем»⁷³.

Два последних типа по сути включались в общую концепцию «тематической картины» и составляли внутри нее то, что обе эстетики понимали под пейзажной живописью. Эволюция этого жанра определялась той идеологической нагрузкой, которая навязывалась ему на том или ином этапе тоталитаризма. Как уже отмечалось, на первых мюнхенских выставках 40% всего материала составляли картины на темы родины, земли и народа, связанного с почвой кровными узами биологического и трудового циклов. На советских выставках 20—30-х годов такие картины были редкостью. Классическими образцами реалистического пейзажа тех лет считаются «Транспорт налаживается» Б.Яковлева (1923), «Кузнецкстрой. Домна № 1» П.Котова (1931) и другие подобные, названия которых говорят сами за себя. Однако одна из первых послевоенных Сталинских премий (правда, второй степени) уже присуждается серии пейзажей Н.Ромадина «Волга — русская река», и советская критика начинает требовать от художников создания «хороших пейзажей, которые раскрывают поэтические богатства нашей природы», ибо «содержательный пейзаж, пейзаж-картина, воспитывает наш народ, поднимает чувство бодрости и радости, укрепляет любовь к родине». Образ великой страны на послевоенных выставках начинает соперничать с картиной преобразующего ее социалистического труда. С другой стороны, в искусстве нацизма роль индустриального пейзажа резко возрастает с начала войны. Если судить по обзорам в «Искусстве Немецкого рейха» таких тематических выставок, как «Искусство и техника» 1942 года, то они чуть не сплошь состояли из изображений дымных заводских труб, каменных карьеров, мчащихся поездов⁷⁴, и работы самых крупных немецких мастеров этого жанра — Ф.Гервина, Л.Сандрока, Э.Меркера — и по своей иконографии, и по манере ничем не отличались от пейзажей Б.Яковлева и П.Котова. Короче, тематическая эволюция пейзажной живописи в Германии и СССР подчинялась тем же закономерностям и шла в том же русле, что и развитие тематической картины и бытового жанра, о чем уже говорилось в предыдущем разделе.

Ил. 82.
91Ил. 83.
90

Тем не менее, до конца сталинского периода идеология соцреализма подозрительно относилась к возрастающей роли пейзажа, и всеильный А.Герасимов строго предупреждал в 1952 году: «Есть и такие художники, которые уходят от актуальных тем к пейзажам или натюрмортам. Этим я, конечно, не хочу сказать, что нам вообще не нужны натюрморты, но натюрморты ни при каких условиях... не должны быть средством ухода от большой актуальной темы»⁷⁵.

Натюрморт со времен Сезанна превратился в европейской живописи в своего рода лабораторию по анализу внутренней сущности вещей и получил статус чуть ли не ведущего жанра в кубизме и футуризме. Отчасти поэтому тоталитарная эстетика смотрела на него особенно косо. Так, обозревая Венецианскую биеннале 1934 года, один фашистский критик с одобрением отмечал: «Во всем русском павильоне я заметил только два натюрморта — советские художники не имеют времени, чтобы заниматься такими упражнениями»⁷⁶. Это составляло примерно 2% от всех представленных здесь работ. На последующих выставках, как советских, так и немецких, эта пропорция едва ли изменилась в пользу натюрморта. Скорее наоборот. Во всяком случае в советской критике конца 40-х годов усилились нападки на таких крупных мастеров этого жанра, как П.Кончаловский, которые пишут никому не

нужные яблоки и сирени, отвлекая сознание масс от актуальных проблем построения социалистического общества. В тоталитарной иерархии жанров натюрморт вместе с чистым пейзажем (если не считать их идеологизированных форм) занимал самую последнюю ступень.

Существовала и еще одна тема, занимавшая неравноценное место в иерархии жанров искусства социалистического реализма и национал-социализма. Когда в 1942 году Альберт Шпеер прибыл в оккупированный Киев, он был удивлен, увидев на городском стадионе скульптуры спортсменов, сделанные в хорошо знакомой ему реалистической манере. Шпеера удивило не сходство советских изображений с нацистскими, а их различие: нагота советских атлетов была стыдливо прикрыта спортивными одеждами⁷⁷.

Изображение обнаженного тела редко встречается в искусстве сталинского соцреализма. В искусстве национал-социализма оно в виде разного рода аллегорий, мифологических композиций и просто «ню» занимает весьма почетное место. Если относить этот жанр к традиционному салону, предназначенному для развлечения ражких гаулейтеров из нацистской элиты, то сфера идеологизированного центра в идеологизированной структуре искусства здесь значительно снизится. Для тех, кто отрицает сам феномен тоталитарной культуры, такое различие — важный аргумент, чтобы развести как противоположности эти две художественные системы⁷⁸. Однако идеология нацизма относилась к обнаженному телу не менее серьезно, чем идеология соцреализма к своим электросварщикам и трактористкам.

Гитлер в частной жизни не был любителем «клубнички», но одним из наиболее ценимых им художников был мастер обнаженного тела А.Циглер, а когда жюри одной мюнхенской выставки выступило против показа на ней эротической «Леды» П.М.Падуа, Гитлер в качестве высшего арбитра, поколебавшись, принял решение в пользу этой картины. Он руководствовался здесь не личными вкусами, а принципами идеологии⁷⁹.

Расовая идеология нацизма черпала свои аргументы не только в антропологии и этнографии, но и в эстетике. В частности, из теорий античной гармонии Винкельмана она прямо выводила нордический расовый тип и арийский идеал красоты. Обнаженное тело в нацистском искусстве несло на себе знаки этой идеологии, и среди многочисленных Лед, Данай, судов Париса, стихий здесь нередко встречаются картины с такими названиями, как «Крестьянская Венера» (С.Хильц), «Крестьянская грация» (О.Мартин-Аморбах), «Юность» (В.Хемпфинг), «Время зрелости», «Отдых во время сбора урожая» (И.Бетнер) и т. п. С точки зрения расовой эстетики, обнаженное тело выявляло расовый тип человека, с точки зрения эстетики классово-расовой, в нем никак не выявлялась его социальная сущность. Идеологии были окрашены по-разному, но от этого они не переставали быть идеологиями.

И.л. 103

Так, по темам, разбитым на сюжеты, и сюжетам, сгруппированным в жанры, строило свою ценностную структуру искусство «нового типа». Его эстетики много сил затратили на доказательство независимости его эстетического идеала от всех прежних художественных категорий. Они утверждали, например, что эстетическому идеалу советского искусства чужды отвлеченно-формалистические нормативы, кото-

рые лежали в основе классицистических идеалов прошлого. Не в художественной норме идеал социалистического реализма, а в реальной практической перестройке жизни. У советского искусства нет иных целей, кроме целей народа, других идеалов, кроме идеалов большевистской партии. Поэтому наиболее прекрасным оказывается то произведение, в котором с наибольшей полнотой выражена борьба народов под руководством коммунистической партии за идеалы коммунизма, которое само, будучи пронизано духом большевизма, зовет людей к героическим подвигам во имя блага социалистической Родины. С другой стороны, Роберт Беттхер — глава художественного образования в нацистской Германии — утверждал, что искусство не должно прежде всего заботиться о художественной форме; формальные признаки не могут стать важным фактором в его развитии, что оно требует глубочайшего проникновения в содержание и что функция его — быть социальным цементом. «Художественный идеал» и был тем «социальным цементом», который наращивал на жесткий каркас структуры тоталитарного искусства живую плоть стиля и соединял все его жанры и виды в единый и нерасчленимый монолит.

Глава четвертая

Архитектура и стиль

1.

Идеология в камне

Мы воздвигнем святилища и символы новой и благородной культуры.

А. Гитлер

Наша задача — борьба за воплощение языком архитектуры великих лозунгов нашей эпохи.

Из итогов всесоюзного творческого совещания архитекторов. 1934

Когда у Гитлера как-то спросили, почему он не стал архитектором, фюрер ответил: «Потому что я решил стать архитектором Третьего рейха»¹. В ноябре 1934 года (сразу же после утверждения принципов социалистического реализма) собравшиеся на всесоюзное совещание советские архитекторы приветствовали Сталина как «первого архитектора и строителя нашей социалистической родины»². И ответ Гитлера, и это приветствие — не только красивые фразы. В тоталитарном мышлении задачи построения на строго научной основе передового общества и создания нового человека всегда прочно ассоциировались с рациональными процессами материального строительства. «Никогда и нигде слово „строить”, выражающее одну из основных потребностей общества, не приобретало такого всеобъемлющего и глубокого смысла, как в нашей стране»³. Идеальный образ будущего государства рисовался здесь в виде прекрасного архитектурного сооружения, воздвигнутого на века. Может быть, поэтому во всех тоталитарных странах развитию архитектуры уделялось огромное внимание, ей приписывались особые роль и функции в создании государства, и централизация управления проявлялась здесь не в меньшей, если не в большей степени, чем в других сферах творчества.

О непосредственном вмешательстве Гитлера в архитектурную практику Третьего рейха известно достаточно много⁴. Ни один из главных архитектурных проектов не избежал указующих пометок карандаша этого несостоявшегося архитектора. Им лично закладывались краеугольные камни в фундаменты строящихся зданий, а на их открытии Гитлер не упускал случая развить идеи об огромной роли архитектуры в формировании духовной жизни народа.

В отличие от немецкого фюрера, интересы Сталина лежали далеко в стороне от этой области. Он предпочитал оставаться в тени, но идеи всех грандиозных архитектурных проектов, строительных преобразований и монументов приписывались ему. «Сталин внимательно следит также и за ходом развития советской архитектуры. Будучи инициатором таких мероприятий, как реконструкция Москвы, строительство канала Москва — Волга, метро, Дворца Советов, он с исключительным интересом относится к их архитектурно-художественному облику. Общая идея, положенная в основу перепланировки Москвы, принадлежит Сталину»⁵. Трудно сказать, насколько была велика степень его реального вмешательства: прижизненные источники явно преувеличивают, а посмертные просто замалчивают эту роль. Но очевидно, что строительство любого значительного здания или архитектурного комплекса, по крайней мере в пределах Москвы, не могло начаться без его подписи на проекте⁶.

История архитектуры в тоталитарных странах лишь повторяет этапы развития их художественной культуры в целом. Битва за идеологию «народной» архитектуры начиналась задолго до того, как принципы фюрера и соцреализма обрели статус непреложных законов. В Германии в первых ее рядах шли члены Боевого союза немецких архитекторов и инженеров (отпочковавшегося от Лиги борьбы за немецкую культуру Розенберга), ведущую роль в котором играл П.Шульце-Наумбург. Идеи их не отличались оригинальностью. Чтобы вернуть себе былое величие, архитектура должна обратиться к национальному наследию, она должна поставить себя на службу народу и государству и воплощать его идеалы. Ибо произведения искусства и архитектуры всегда «несут в себе политический и биологический смысл... чего, к сожалению, не понимает никто, кроме большевиков»⁷, — писал Шульце-Наумбург в 1930 году, когда общая советская культурная политика переставала быть тайной для внешнего мира. В России аналогичные идеи проводило с конца 20-х годов правое крыло (К.Алабян, А.Мордвинов, Л.Поляков и др.) Всероссийского объединения пролетарских архитекторов (ВОПРА), сходное по своей идеологии с АХРР. Острие этой борьбы было направлено против модернистской архитектуры, которая объявлялась чуждой инстинкту расы или классовому мировоззрению и которая там и здесь расценивалась как космополитический продукт капиталистической стандартизации, убивающей душу народа. Атаки на кубические объемы и плоские крыши («дети чужой крови и иных горизонтов»), на «коробочную» или «ящичную» архитектуру («попытки капитализма загнать в трущобы пролетариат больших городов») с одинаковой интенсивностью предпринимаются как в нацистской, так и в советской прессе.

Битва за архитектуру, как и битва за искусство в целом, заканчивается в СССР и в Германии почти одновременно. Постановление ЦК ВКП(б) 1932 года ликвидирует все архитектурные объединения и группировки, существовавшие в стране в 20-х годах; то же самое продельвает нацизм сразу же после прихода к власти в 1933 году. Незадолго до этого — и опять почти одновременно — ликвидируются два главных центра современной архитектурной мысли: Вхутемс (бывший Вхутемас) в СССР и Баухауз в Германии. На их место приходят творческие союзы. В Германии все практикующие архитекторы и строители включаются в одну из палат геббельсовской Палаты культуры, в СССР

они объединяются в Союз советских архитекторов, учрежденный в 1934 году. Его печатный орган — журнал «Архитектура СССР» — становится по сути единственным периодическим изданием в этой области. Мастера, не принявшие «принципы фюрера», эмигрируют из Третьего рейха. За границей оказываются Э.Май, В.Гропиус, Э.Мендельзон, Мис ван дер Роз, Вагнер. Бруно Таут в 1933 году устремился в Советский Союз, увидел здесь архитектуру соцреализма в действии, попросился обратно и, получив отказ от нацистов, умер по дороге в Японию. Эмиграция из СССР в 30-х годах была уже невозможна, и оставшиеся здесь крупнейшие мастера архитектурного авангарда — Мельников, Леонидов, Лисицкий, Татлин и др. — обрекаются на вечное молчание. Как и другие виды искусства, архитектура здесь и там подпадает под действие общих законов, сформулированных принципами соцреализма и «принципами фюрера», и ее развитие стимулируется теми же факторами, главными из которых стали — идеология, организация и террор.

«Каждый великий период в истории находит свое окончательное выражение в ценности его построек»⁸, — говорил Гитлер, и при этом сам он, как и любой из тоталитарных диктаторов, никогда не сомневался в величии собственной эпохи. Поэтому архитектура должна была коренным образом отличаться от прежней, пораженной временем упадка и декаданса, которая, как утверждала классовая теория, «обязана своим происхождением и поддержкой в большей или меньшей степени капиталистическим интересам отдельных личностей» (Гитлер)⁹. Теперь определяющим фактором новой архитектуры должен стать ее массовый или народный характер. «Впервые народ стал единственным заказчиком архитектуры [советской], ее высшим судьей»¹⁰, и по той же причине, согласно Гитлеру, «здания, созданные народом, должны достойно представлять своего заказчика — народ»¹¹. Этот заказчик и высший судья требовал от строительства не материальных удобств и буржуазного комфорта, а прославления величия эпохи, в которой он жил. Критики, теоретики, идеологи от лица народа и его устами вещали о новой архитектуре как об «идеологии в камне», «воплощении самого передового мировоззрения», «каменной летописи побед и свершений», «политической исповеди» и т. д. Гитлер, выступая в 1935 году на партийном съезде в Нюрнберге, четко сформулировал этот принцип в свойственном ему стиле высокопарной риторики: «И даже если в конце концов смерть замкнет уста последнего живого свидетеля... тогда начнут говорить эти камни»¹².

В Советском Союзе концепция «говорящей архитектуры» стала пониматься почти дословно после того, как в уставе Союза советских архитекторов было зафиксировано, что социалистический реализм с его установкой на «отражение действительности в ее революционном развитии» является и основным методом советской архитектуры. «Руководствуясь великими идеями Ленина — Сталина, советская архитектура призвана отражать в своих произведениях величие эпохи строительства коммунизма»¹³ — это была общая установка, которой следовали не только теория и критика, но и конкретная практика сталинского строительства. Так, при возведении первого высотного здания в Москве — Министерства иностранных дел на Смоленской площади (1948—1952) — авторы его, В.Гельфрейх и М.Минкус, «поставили перед собой задачу отразить в художественном образе чувство гордости

советских людей за свою социалистическую державу, разгромившую в боях фашизм и ставшую еще более сильной и могущественной, чувство гордости за свою социалистическую родину — несокрушимый оплот всего прогрессивного и свободолюбивого человечества»¹⁴; станция московского метро «Комсомольская-кольцевая» (1952) была удостоена высших наград и оценок за то, что ее автор А.Щусев в основу архитектурного облика станции положил слова Сталина о великих предках советского народа, произнесенные им во время войны, и наоборот, станция «Серпуховская» того же времени была подвергнута в печати острой критике, ибо «она не рассказала ни об одном героическом событии в истории нашего народа, не увековечила его; она не прославила ни красоты сегодняшнего дня советского народа, ни величия его устремлений к коммунистическому завтра»¹⁵.

С другой стороны, крупный нацистский идеолог архитектуры Вернер Риттих называл созданный П.Троостом комплекс партийных зданий на мюнхенской Кенигплац «символом в камне философии национал-социализма, ее величия, ее борьбы за власть и ее окончательной победы», павильон Шпеера на Парижской выставке 1937 года представлялся ему «символом гордости, силы и уверенности в себе», а шпееровский же стадион в Нюрнберге «символом величия, силы и значительности партийных принципов»¹⁶.

Камни говорили об одном и том же, но говорили по-разному. В Италии, Германии, СССР архитектура была ориентирована на национальные традиции, но традиции эти не были однородными. Она возникала внутри уже исторически сложившихся комплексов и часто (хотя далеко не всегда) была вынуждена считаться с этим обстоятельством. Наконец, запечатлевая на века величие эпохи, она заботилась об уникальности этого образа среди подобных. Гитлер ревниво следил за достижениями сталинской архитектуры. Как вспоминает А.Шпеер: «После начала войны с Советским Союзом я время от времени замечал, что идея конкурирующих московских построек занимала его больше, чем он хотел бы признать. „Теперь, — как-то сказал он, — их строительство навсегда будет положен конец”»¹⁷. Фюрер был очень обеспокоен, когда узнал, что проектируемый в Советском Союзе Дворец Советов намного превзойдет по высоте постройку, которую он планировал сам. «В конце концов он успокоился на мысли, что и его здание будет уникальным. „Что толку, если какой-нибудь небоскреб будет немного выше или ниже. В нашем здании главная вещь будет — купол!”»¹⁸. Результатом такой корректировки явился Народный дом с самым большим куполом в мире, спроектированный Шпеером в центре нового Берлина: его диаметр должен был в семь раз превысить микеланджеловский купол собора св. Петра в Риме. И по той же логике, когда в Италии в начале 30-х годов стали известны проекты перестройки Рима, среди фашистской элиты раздались голоса протеста против этих «германских по духу архитектурных конструкций», и даже заявлялось: «мы не хотим большевистской архитектуры»¹⁹.

Все это накладывало отпечаток на национальные варианты того, что мы вправе рассматривать как феномен тоталитарной архитектуры, но не определяло уникальности каждого из них. Ибо суть этого феномена — в общности подхода к решению основных вопросов архитектуры и строительства и тенденций их решения; стилистическое же сходство выявляло себя лишь в той степени, в которой эти тенден-

Ил. 113

Ил. 105

Ил. 103

ции успевали реализоваться на временном протяжении существования того или иного тоталитарного режима.

И Гитлер, и Муссолини, и советские теоретики от имени Сталина провозгласили в качестве главной тенденции и магистральной линии принцип народной или массовой культуры. Понимаемый по-разному в отношении к национальному наследию, в своей идеологической части принцип этот сводился к одному: в мрачном капиталистическом прошлом всегда существовал непреодолимый разрыв между уникальными сооружениями, обслуживающими господствующие классы, и массовым строительством для простого люда; теперь этот разрыв должен быть преодолен. «Прежде всего в возрастающей мере будет подниматься уровень архитектуры, определяемой именно массовым строительством: поднимается значение тех бесчисленных объектов, строительство которых по сути находилось за пределами архитектуры как искусства». Ибо, как утверждала советская теория, построенные при капитализме жилые дома «уже давно ничего общего с архитектурой не имеют»²⁰. И то же самое по сути подразумевал Гитлер, когда говорил, что «каждое здание, большое или маленькое, должно рассматриваться теперь в первую очередь не как часть нашего немецкого богатства, а как часть нашей немецкой культуры»²¹.

Значение слова «массовость» в применении к архитектуре, как и многих других слов, можно понять только в контексте общей семантики тоталитарного языка. Оно вовсе не означало размаха строительства объектов, удовлетворяющих нужды и потребности широких масс. Гитлер не раз проводил мысль, что «наиболее достойные нашего восхищения» характерные черты архитектуры прошлого определяются «не величию домов частных граждан, а теми свидетельствами общественной жизни, которые высоко возвышаются над ними», и в 1935 году фюрер выдвинул перед архитектурой Третьего рейха конкретную задачу: «В буржуазные эпохи общественная архитектура была принесена в жертву объектам, обслуживающим частные капиталистические интересы. Великая задача в области культуры, стоящая перед национал-социализмом, состоит прежде всего в том, чтобы отвергнуть эту тенденцию»²². С еще большей решительностью эта капиталистическая тенденция была отвергнута и сталинским строительством. Массовая архитектура (в старом значении этого слова) стала здесь частью архитектуры общественной, обслуживающей не частные интересы индивидуума, а общество в целом, и выражающей высокие идеалы коллектива. Поэтому любое сооружение, независимо от его утилитарного назначения, начинает рассматриваться прежде всего как эстетический объект. «Архитектура — это не просто вопрос воздвижения зданий так, чтобы придать им прочность; она принадлежит к области изящных искусств»²³, — указывал В.Риттих. Вся сфера тоталитарной архитектуры — полностью и целиком — выводится из области компетенции практического строительства и попадает в ведомство высокого искусства, а вместе с этим и в ведение художественной идеологии. Став искусством, она автоматически включается в общую ценностную систему и начинает воспроизводить ее по той же иерархии и в той же структуре, что и в остальных областях художественного творчества.

Как в изобразительном искусстве пестрый конгломерат житейских событий и их участников выстраивается в строгую иерархичную жанров, так и все пространство реальной жизни структурируется

архитектурой по тому же четко иерархизированному образцу. Внутри него выделяется центр, вокруг которого — по нисходящей линии — располагаются неравноценные по своей социальной значимости все остальные точки пространства. Так по крайней мере понимает тоталитаризм задачи градостроительства. «Лидерство в подлинном национальном сообществе должно обладать своим лидирующим центром, который поднимется выше всех, соперничающих с ним городов»²⁴. Здесь Гитлер имел в виду Берлин — не только как столицу Третьего рейха, но и как будущий центр нового порядка в Европе. В июне 1936 года он показал А.Шпееру свои проекты перестройки германской столицы и вскоре назначил его главным архитектором по реконструкции Берлина. Строительство должно было завершиться в 1950 году. Гитлер не возражал, когда на своем проекте Шпеер вместо имени автора поставил три X: «Каждый должен был знать, кто является его „анонимным“ автором»²⁵.

Ил. 110

С подобных архитектурных амбиций начинали и другие тоталитарные диктаторы. Сталин называл Москву «образцом для всех столиц мира»²⁶, тоже подразумевая ее лидирующую роль среди всего прогрессивного человечества. Генеральный — «сталинский», как его стали называть, — план реконструкции Москвы после многолетних обсуждений был окончательно утвержден в июле 1935 года специальным постановлением СНК и ЦК ВКП(б). 22 октября 1934 года Муссолини выступил перед толпой, собравшейся, чтобы торжественно отметить начало сноса старых кварталов центрального Рима, на месте которых должен был быть воздвигнут новый фашистский центр.

Ил. 112

Главный город нуждался в главном центре, а главный центр — в главном здании, которое превращалось в центр не только столицы, но и страны и — в недалеком будущем — всего остального мира. Поэтому оно должно так или иначе превзойти все, созданное до этого. Для Москвы таким зданием предполагался Дворец Советов — самое высокое сооружение в мире, для Берлина — Народный дом с самым большим диаметром купола. На такие идеологические центры должно было ориентироваться все остальное строительство.

В 1939 году начались работы по сносу кварталов Берлина в районе старого Рейхстага. Новый Берлин распространялся по обе стороны бульвара на север от Южного вокзала, который должен был превзойти размером Большой центральный вокзал Нью-Йорка. Огромная привокзальная площадь (более километра в длину и более 300 метров в ширину), по замыслу Шпеера, «ошеломляла приезжающих мощью Рейха» и завершалась триумфальной аркой 110-метровой высоты — самой большой в мире. На ее поверхности Гитлер намеревался высечь имена 1,8 миллиона погибших во время первой мировой войны. Аллею обступали здания административного и мемориального характера, приобретающего все более торжественный вид по мере приближения к площади Адольфа Гитлера, над которой доминировало гигантское здание Народного дома: его объем (более 22 миллионов кубометров) мог бы вместить в себя несколько вашингтонских Капитолиев. Его круглый зал под трехсотметровым куполом предназначался для собраний в 150—180 тысяч человек и должен был служить главным местом отправления нацистской политической литургии. По первоначальному замыслу, здание это снаружи увенчивалось изображением орла со свастикой в когтях (как и нацистский павильон на Парижской выставке 1937 года), но Гитлер внес в проект идеологическую поправку: «Чтобы увенчать это вели-

чайшее здание в мире, — сказал фюрер, — орел должен утвердиться на земном шаре»²⁷. В пасмурные дни этот орел, сжимающий в когтях глобус, скрывался бы за облаками. Перед Народным домом на площади Адольфа Гитлера должны были, в частности, происходить ежегодные первомайские демонстрации, до того устраивавшиеся на Темпelhoфских полях, и уже к 1939 году геббельсовское министерство имело подробный сценарий их проведения — «от сбора детей для приветствия иностранных визитеров до мобилизации миллионов рабочих, призванных выражать волю народа»²⁸. По словам Шпеера, весь этот комплекс «выражал в формах архитектуры политическую, военную и экономическую мощь Германии. В его центре находился абсолютный правитель Рейха, а в непосредственной близости от него, как высочайшее выражение его могущества, размещался огромный дом с куполом, который должен был служить доминантой в структуре будущего Берлина. Такое планирование выражало высказывание Гитлера: «Берлин должен изменить свое лицо, чтобы соответствовать своей новой великой миссии»²⁹.

Аналогичная миссия предназначалась и Москве, и ее лицо тоже должно было измениться в соответствии с величием этой миссии. Доминантой в структуре будущей Москвы должен был стать Дворец Советов, специальное постановление о строительстве которого было принято в феврале 1932 года. Незадолго до этого был взорван стоящий недалеко от Кремля самый большой московский храм — храм Христа Спасителя. На его месте планировалось воздвигнуть 415-метровую ступенчатую башню, увенчанную стометровой статуей Ленина; по высоте Дворец Советов превышал только что построенный в Нью-Йорке Эмпайр Стейт билдинг — самое высокое здание в мире. Здесь размещались высшие органы советской власти и апартаменты вождя. Правда, главный зал для собраний значительно уступал по размерам гитлеровскому Народному дому — он мог вместить всего 21 тысячу человек, зато среди 6 тысяч помещений Дворца Советов около 50-ти планировались как парадные по назначению. Главным автором этого проекта считался Б.Июфан — будущий первый соперник А.Шпеера по Парижской выставке 1937 года, но общий замысел Дворца приписывался Сталину. Скептики, возражавшие против этого проекта, ссылались на то, что в пасмурные дни голова и указующая длань Ленина будут скрываться за облаками, но и это не остановило энтузиазма. Много лет, вплоть до начала 50-х годов, работал гигантский институт по его строительству, на месте взорванного храма был выкопан огромный котлован, пресса взахлеб описывала будущее грандиозное новое храма: по проекту, он включал в себя 17,5 тысячи квадратных метров масляной живописи, 12 тысяч — фресок, 4 тысячи — мозаик, 20 тысяч — барельефов, 12 скульптурных групп до 12 метров высотой, 170 скульптур до 6-ти метров и т. д. Как архитектурный облик здания, так и символика этого декора в первую очередь должны были выражать мощь страны победившего социализма.

Дворец Советов, как и Народный дом, так и не был построен, но многое из того, что осталось на бумаге в результате краха Третьего рейха, реализовало себя в сталинской послевоенной архитектуре. Здесь с предельной четкостью выявился главный принцип тоталитарного градостроительства: создание прежде всего архитектурно-идеологического центра, на который ориентировано все строительство не только столицы, но и всех городов страны.

Война нанесла тяжелый урон фонду жилых, общественных и промышленных зданий Советского Союза. По официальным советским данным, на его территории было разрушено 1700 городов и более 70 тысяч сел и деревень. Однако основные средства и творческие силы были после войны брошены на осуществление Генерального плана реконструкции Москвы (пострадавшей значительно меньше, чем другие города), который именовался Сталинским планом и в силу этого приобрел первостепенное значение. Опыняющий дурман победы придал еще более высокий пафос идеям перестройки Москвы: к ее первоначальному плану была пристегнута концепция так называемого высотного строительства, инициатива которого тоже приписывалась Сталину. Было запланировано восемь и построено семь высотных зданий, расположенных на пересечении радиальных магистралей с Садовым кольцом и Москвой-рекой. В своем архитектурном облике каждое из них должно было выявить новый тип сталинской архитектуры, а в совокупности все они представляли собой единую объемно-пространственную структуру, ориентированную на идеологические центры столицы — на силуэты Кремля и здание Дворца Советов, существующего лишь на бумаге.

Здание министерства иностранных дел (первое из законченных), как уже говорилось, должно было отразить «чувство гордости советских людей за свою социалистическую державу». Эта идея воплощалась в торжественном нарастании в высоту пластических объемов: от четырех-шестиэтажных корпусов через 15-этажные башни к центральному 27-этажному объему вплоть до венчающей его восьмигранной башни, которая завершалась гигантским шпилем-шатром. Принцип башенной архитектуры с ее системой ярусного построения, с убывающими кверху объемами и венчающим шпилем-шатром был полностью применен и в других административных и жилых высотных зданиях: в гигантском комплексе Московского университета на Ленинских горах, в гостиницах «Ленинградская» и «Украина», в жилом доме на Котельнической набережной и др. Шпили высотных зданий обрамляли шпили кремлевских башен, значительно превосходя их по высоте, а в центре помещалась главная башня, увенчанная циклопической фигурой Ленина.

Не только столица, но и каждый город занимал свое точно определенное место в структуре тоталитарной иерархии пространства. В Германии вторым по значению городом был Мюнхен — «столица нацистского движения» и одновременно центр немецкой культуры, далее следовали Нюрнберг — «город партийных съездов», Грац — «город народной революции», Гамбург — «город внешней торговли»; в СССР вслед за Москвой шел Ленинград — «колыбель социалистической революции», а за ним следовали столицы союзных республик в соответствии со значением каждой из них в масштабе государства — Киев, Минск, Тбилиси, Ереван и т. д. Особое значение приобретали и совсем захолустные города благодаря их положению в социальной иерархии пространства: Линц, связанный с именем Гитлера, и Ульяновск (бывший Симбирск) — место рождения Ленина, Сталинград — «город-герой» и др. Архитектура должна была выявить место и идеологическое значение каждого.

В принятых еще во время войны правительственных постановлениях о восстановлении разрушенных старых городов указыва-

лось на «необходимость их перепланировки», а это означало не реконструкцию их древнего облика, а, по сути, создание на их месте новых архитектурных организмов, «социалистических по содержанию и национальных по форме». При их восстановлении главное внимание обращалось на идеологический центр. Его идеал представлялся как система широких эстакад, открывающаяся симметричными башнями-надстройками и обрамленная рядами торжественной архитектуры, которая подводила к замыкающему ансамбль правительственному или партийному зданию-башне со шпилем (самому высокому в городе), в основном повторяющему конструкцию, форму и стиль московских высотных домов. Высота зданий и богатство их отделки зависели от значения города, в котором они находились, и от места, на котором они сооружались: в столицах — выше и богаче, в провинции — поменьше и беднее. Но они всегда являлись доминантой в пространстве и были ориентированы на те же кремлевские башни, часто отстоявшие от них на много тысяч километров. Главная же башня с фигурой вождя составляла прерогативу только Москвы.

Гейбельс после беседы в июле 1941 года с немецкими солдатами, побывавшими в России, отмечал в своих дневниках их уверенность в победе над большевизмом и в то же время восхищение перед мощью его идеологической архитектуры: «Они удивлены огромными партийными зданиями, которые Советы построили даже в каждой деревне. Лей, говорят они, должен когда-нибудь сделать то же самое и у нас. Что ж, время еще придет»³⁰. Для Третьего рейха время это так и не пришло: разрушенные войной города восстанавливались уже при другом режиме, по крайней мере в Западной Германии. Но существует достаточно свидетельств, что сходные градостроительные идеи бродили в голове Гитлера.

Как-то перед войной, вспоминает А.Шпеер, во время посещения Аугсбурга он сидел вместе с Гитлером за кофе и штруделями в уютном кафе, и фюрер развивал свои архитектурные идеи. «„Я изучил карту этого города, — начал он. — Если мы снесем ветхие дома старого города, у нас будет достаточно места для большого бульвара. В 50 метров шириной и более километра в длину. Тогда мы сможем также соединиться с вокзалом и облегчить движение транспорта на средневековой Максимилиан-штрассе. А в конце будет новая штаб-квартира партии. Тогда это создаст ядро нового форума Аугсбурга. Здесь должна быть и башня, чтобы увенчать целое. Какова сейчас высота самой высокой башни в Аугсбурге, Вэль?» Гаулейтер бросил растерянный взгляд на бургомистра, бургомистр повернулся за помощью к городскому архитектору, который, поколебавшись, назвал цифру. Гитлер добавил 20 метров, сказал, что в любом случае новая башня должна быть выше самой высокой церковной колокольни в городе. Точно так же как в средние века соборы возвышались над всеми домами и складами бюргеров, так и здание партии должно превзойти современные административные постройки»³¹.

Очень соответствует этой истории легенда, которую в своей книге приводит В.Паперный. «Известно, что многие первоначальные проекты высотных домов были лишены шпилей. Широко распространено устное предание о том, как Сталин приехал смотреть законченное высотное здание на Смоленской площади архитекторов В.Гельфрейха и М.Минкуса. „А где шпиль?» — спросил Сталин. И шпиль был спроек-

тирован и изготовлен, по одной версии за один день, по другой — за неделю, по третьей — за месяц. Если легенда верна, то это значит, что человек, занимавший высшую ступень в иерархии культуры, оказался более чутким к пространственному выражению этой культуры, чем архитекторы-профессионалы»³². Последнее замечание очень точно: не Сталин и Гитлер высказывали здесь личные вкусы — сама душа тоталитарной культуры вещала их устами.

Облик высотных зданий на первый взгляд существенно отличался от неоклассических по духу довоенных проектов и построек, создававшихся как в СССР, так и в Германии. Причины этих изменений коренились в общей и, в частности, художественной политике страны Советов.

Архитектура соцреализма, как и искусство в целом, с самого начала провозгласила себя законной наследницей общечеловеческой культурной традиции, а наиболее ценным в ней для себя — классическую античность. Луначарский, например, советовал при строительстве Дворца Советов «в гораздо большей степени опираться на классическую архитектуру, чем на буржуазную, точнее — на достижения греческой архитектуры»³³. От человеческой гармонии масштабов греческих храмов советская архитектура закономерно переходила к солдатской поступи триумфальных арок Древнего Рима, и А.Щусев, выступая в 1934 году на первом съезде архитекторов, сместил ценностную точку отсчета несколько вперед по временной шкале: «Общественные и утилитарные сооружения Древнего Рима по своему масштабу и художественному качеству — единственное явление этого рода во всей мировой архитектуре. В этой области непосредственными *преемниками Рима* являемся только мы, только в социалистическом обществе и при социалистической технике возможно строительство в еще больших масштабах и еще большего художественного совершенства»³⁴. Очевидно, Щусев не знал, что почти дословно повторяет многократно высказываемые Гитлером идеи («...ясность, величие, монументальность... самая удивительная республика в мире»³⁵) и что архитектура Третьего рейха уже тогда тоже объявила себя законной наследницей Древнего Рима. Во всяком случае ордерная система, портики и фронтоны, храмовые фризy, саркофаговые барельефы, ренессансные кессоны были тогда необходимым элементом архитектурного оформления, и бесконечные колоннады там и здесь украшали фасады главных зданий — от шпееровского стадиона в Нюрнберге до Библиотеки им. Ленина в Москве, от проекта Дома солдата в Берлине до городских театров в Новосибирске, Минске, Сочи, Алма-Ате и многих других столицах, городах и населенных пунктах. В Германии проводником неоклассицистического стиля был (до Шпеера) создатель Дома немецкого искусства в Мюнхене Пауль Троост, как считают, оказавший сильное влияние на архитектурные вкусы Гитлера; в СССР сторонником аналогичных идей был академик И.В.Жолтовский — создатель первого в Москве неоклассицистического здания (1934), бывший, как говорят, личным советником Сталина по архитектурным делам.

Однако высотное строительство падает на годы патриотического угара борьбы с космополитизмом, когда главным источником вдохновения для архитектора и художника провозглашается национальная традиция и в первую очередь культурное наследие русского народа. Советская архитектурная теория видит теперь в башенном

Ил. 113

Ил. 114

строительстве продолжение и развитие основной традиции древнерусского зодчества (якобы отличающей его от западного), и в результате шпили высотных зданий представляют собой более или менее точные повторения наверший кремлевских башен и московских шатровых церквей XVII века. Античный и ренессансный декор вытесняется с фасадов этих зданий целыми частоколами шпилей, башенок, кремлевских зубцов, картушами, гербами и т. д. Но в поисках грандиозности тоталитарная архитектура нигде не пренебрегала экскурсами и в самые разные периоды не только национальной истории, черпая свое вдохновение в монументальности египетских пирамид, причудливости вавилонских зиккуратов, пышности европейского барокко и в эклектическом смешении всех этих элементов в архитектуре XIX века. Сознательно или бессознательно, она следовала словам Гитлера, что «лучше имитировать что-то хорошее в прошлом, чем создавать новое плохое»³⁶, и принципу Шпеера, которого он придерживался в собственном строительстве: «Беспорно оригинальный стиль может возникнуть из комбинации различных исторических элементов»³⁷. Центр стилистического притяжения советской архитектуры «переместился сначала из Греции в Рим, какое-то время он оставался в Риме... и затем, двинувшись сначала на Восток, все больше и больше начал приближаться к Москве. Путь к завершению истории начинает казаться теперь лежащим через прошлое России»³⁸. Сам дух тоталитаризма, всегда стремящийся выразить себя в строгих формах классической архитектуры, по какой-то странной закономерности неизменно расплывался в пышное, эклектичное «барокко». Все это превращало его главные сооружения в причудливые гибриды дворцовой, храмовой и крепостной архитектуры.

Провозглашая на словах непревзойденную ценность национальных памятников, тоталитарные режимы тем не менее никогда не останавливались перед уничтожением последних. Гитлер оправдывал снос старого Берлина тем, что «его памятники не обладают таким значением и красотой форм, как памятники других городов Рейха»³⁹, а в 1941 году объявил, что будет «небольшой потерей», если английские бомбардировки разрушат до основания германскую столицу⁴⁰. Муссолиниевские *Via dell'Imperio* и другие проспекты пропороли старый центр столицы, чтобы создать «новый монументальный центр, воистину достойный величайших художественных традиций древнего Рима и его имперского будущего». Он воздвигался на месте многих сотен снесенных зданий, в том числе и уникальных памятников итальянского барокко и Ренессанса, которые Муссолини все оптом пренебрежительно назвал лишь живописным локальным колоритом»⁴¹. Что же касается советской столицы, то в 1957 году ее тогдашний главный архитектор И. Ловейко отмечал — с удовлетворением! — что «сегодня лишь по старым фотографиям и архивным материалам можно восстановить в памяти облик старой Москвы»⁴². Национальное прошлое здесь всегда с легкостью приносилось в жертву величию настоящего, учреждаемого на вечные времена.

«Маленькие нужды повседневной жизни, — говорил Гитлер, — меняются на протяжении тысячелетий и будут меняться всегда. Но великие памятники человеческой цивилизации в мраморе и граните стоят тысячелетиями, и только одни они представляют собой истинную точку опоры в мельтешении всех других феноменов... Поэтому эти наши здания мы должны рассчитывать не на год 1940-й и даже не на

2000-й; они, подобно соборам нашего прошлого, должны войти в тысячелетия будущего»⁴³. «Я строю на вечность»⁴⁴, — повторял он, закладывая фундамент Дома немецкого искусства в Мюнхене, и такую амбицию можно с полным правом считать характерной чертой тоталитарной архитектуры в целом. Так, выступая на первом съезде архитекторов, заместитель председателя комитета по строительству Дворца Советов Г.Красин выдвигал ту же задачу: «Это сооружение должно строиться не только прочно на определенный срок, оно должно быть долговечным навсегда, как долговечна идея создания всего нашего общества»⁴⁵. А.Шпеер разработал эту идею культа вечности в своей теории «ценности развалин» и внедрил ее в практику строительства. Он вводил в стены особо прочные конструкции, которые должны были сохраняться даже после разрушения здания. «Употребляя специальные материалы и применяя определенные принципы статики, — писал он, — мы могли бы создать структуры, которые даже в разрушенном состоянии, спустя сотни или (как мы полагали) тысячи лет, более или менее напоминали бы римские развалины»⁴⁶.

«Если бы проекты Шпеера были осуществлены, они стали бы самыми грандиозными структурами, возведенными со времен пирамид»⁴⁷. К этому можно только добавить: если бы не были осуществлены проекты Иофана, Гельфрейха и других сталинских архитекторов. Культ вечности и гигантомании были двумя сторонами одной медали такого рода архитектуры. Ее масштабы были рассчитаны не на индивидуальное восприятие, а на некую сверхличностную точку зрения. Невозможно было, например, находясь на земле, постичь гармонию симметричных объемов, разведенных на километры, в проектах новых центров Берлина и Москвы, точно так же как нельзя было понять пространственную символику, заложенную в конструкции отдельных зданий. (Классический пример такой «невидимой» архитектуры представляет собой московский театр Советской Армии, построенный в 1940 году в виде пятиконечной звезды.) Нарастание из года в год масштабов соперничало с пышностью декора, и в 1938 году журнал «Архитектура СССР» с гордостью отмечал, например, что если в первой очереди московского метро (1935) на каждую станцию в среднем было использовано 1700 кубометров мрамора, то во второй очереди эта цифра была поднята до 2500⁴⁸. В последних станциях метро сталинского периода залы наземных вестибюлей, предназначенных только для того, чтобы взять билет и пройти на эскалатор, имеют высоту 12—14 метров и по объему в 8—10 раз превышают аналогичные помещения на первых линиях.

На строительство подобных «дворцов для народа», «символов и святилищ новой культуры», «мест национальной славы» бросалась львиная доля средств и ресурсов, а их создатели — Троост, Шпеер, Глейзер в Германии, Иофан, Щусев, Гельфрейх, Жолтовский в СССР — занимали первые места в художественном истеблишменте этих режимов. Главными зданиями и высочайшими достижениями строительства считались здесь памятники репрезентативной идеологической архитектуры, сходные по своим функциям: мавзолей Ленина на Красной площади и мавзолее павших во время гитлеровского путча 1923 года (так называемая «Вечная вахта») на Кенигплац в Мюнхене, будущие центры Москвы и Берлина, Дворец Советов и Народный дом, Министерство иностранных дел в Москве и геринговское Мини-

стерство авиации в Берлине, московское метро и Дом немецкого искусства, гитлеровская Рейхсканцелярия и Дом Совета министров СССР, а также многочисленные места народных сборищ, стадионы, монументы, мемориалы и т. д.⁴⁹. Большое внимание там и здесь уделялось и строительству театров, которые совмещали функцию «хранителей вечной традиции» с местом (по крайней мере на первых порах), где отмечались главные политические события и юбилеи. В вечности монументальных форм этих сооружений свободно витал и вольно дышал сам дух тоталитарной культуры. Все это составляло ее центр; другие области архитектуры, такие как жилищное строительство или промышленные сооружения, располагались все дальше на периферии по мере снижения в них роли функции идеологической репрезентации. Впрочем, и здесь существовала своя репрезентативная и утилитарная архитектура, то есть свои центр и периферия.

Личную резиденцию Геринга Шпеер построил в виде флорентийского Палаццо Питти с барочной отделкой интерьеров. В сходном помпезном стиле строили свои обители и другие партийные боссы. Уже с 30-х годов новые главные магистрали Москвы составляли парадные фасады жилых домов, украшенные пышным декором. К концу 40-х годов стоимость внешней отделки таких зданий достигала 30% общей стоимости строительства, а бесконечные украшавшие их башенки, шпили, арки, скульптуры, парадные холлы сводили к минимуму процент полезной площади и делали некоторые помещения мало пригодными для жилья, хотя обитали в них отнюдь не те, кого пропаганда объявляла истинными хозяевами этих «дворцов для народа». Техническое качество строительства этих домов было таково, что сразу же после их воздвижения по фасадам на уровне второго этажа обязательно протягивались металлические сетки, оберегавшие головы прохожих от осыпающейся керамической плитки и прочих элементов декора. Можно предположить, что если бы Гитлер успел осуществить план реконструкции Берлина, его главные магистрали украсились бы аналогичной фасадной архитектурой, а отнюдь не бетонными коробками.

Все это происходило в условиях жестокого жилищного кризиса, принявшего в СССР угрожающие размеры. По генеральным планам реконструкции Москвы, первый из которых был принят еще в 1922 году, а также и других городов, огромная часть жилого фонда предназначалась на снос, средства на его реставрацию, капитальный ремонт и благоустройство сознательно не отпускались десятилетиями, и постепенно он приходил в упадок по всей стране. По официальным нормам на душу населения полагалось четыре квадратных метра жилой площади, но на деле мало кто имел возможность пользоваться даже таким минимумом. Большинство городского населения обитало в коммунальных квартирах, так что в одной небольшой комнате обычно ютилась семья из 3—5 человек, а на 5—7—10 таких комнат приходилась одна кухня и одна уборная. Потребность простых людей в элементарных удобствах тоталитаризм повсеместно относил к «маленьким меняющимся нуждам повседневной жизни», которые ничто перед лицом вечности.

Разницу между репрезентативной архитектурой и практическим строительством четко проводила и сама тоталитарная идеология. Как-то, рассматривая железобетонный трехсотметровый фасад заводов Круппа в Эссене, Гитлер сказал Шпееру: «То, что перед вами,

требует иного подхода, чем место партийных съездов. Там наш дорический стиль есть выражение нового порядка; здесь единственно приемлемая вещь — это техническое решение»⁵⁰. «Для таких зданий единственное условие — это обеспечение максимальной производственной эффективности»⁵¹, — проводил эту идею в жизнь В.Риттих. Развернув бешеную кампанию против плоских крыш и железобетонных коробок в архитектуре, тоталитаризм без широковещательных заявлений допускал применение этих «буржуазных» форм в жилищном и индустриальном строительстве. В Германии, например, на протяжении нацистского режима главой департамента архитектуры Прусской академии продолжал оставаться Питер Беренс. Возведенные здесь из стали и стекла промышленные сооружения, такие как здание AEG (Всегерманской электрической компании) П.Беренса, авиационный исследовательский центр Г.Бреннера и В.Дейчмана и ряд других, мало чем отличались от поносимой всячески продукции Баухауза. В 1933 году под лозунгом «Повседневная жизнь Германии должна стать прекрасной!» здесь учреждается так называемое Бюро красоты труда как часть организации «Сила через радость» при Трудовом фронте. Бюро занималось переоборудованием старых заводов и организацией досуга рабочих. А.Шпеер, назначенный его главой, заключил соглашение с Имперской палатой культуры о привлечении художников, архитекторов, дизайнеров для современной перепланировки заводских цехов, устройства рабочих клубов, стадионов, парковых участков и т. п., чтобы труд, «низведенный ранее до безрадостного принуждения», обрел в современной организации окружающей среды «новый и радостный дух»⁵². Бюро проинспектировало около 67 тысяч заводов, и многое из задуманного было осуществлено. Гитлер, заявивший, что «в будущем будет только одна аристократия — аристократия труда», назвал деятельность Бюро «социализмом в действии»⁵³. Однако к 1939 году эта деятельность сильно сократилась, а вскоре и прекратилась совсем.

В СССР никогда не ощущалось недостатка в подобного рода лозунгах. В 30-х годах здесь еще создавались промышленные и административные здания в стиле современной архитектуры, такие как образцово-показательный Дворец культуры им. Сталина братьев Весниных (1932—1937) или Комбинат газеты «Правда» П.Голосова (1934). В 1935 году Ле Корбюзье еще мог построить по конкурсу на одной из главных улиц Москвы здание Центросоюза. Однако фактор времени диктовал здесь свои законы с еще большей определенностью, чем в Германии: центр неуклонно наступал на периферию.

Если в 30-х годах в качестве образцов советской архитектуры еще пропагандировались такие чисто технические сооружения, как плотина Днепрогэса, то в послевоенный период таким образом стал комплекс Волго-Донского канала, торжественно открытый в июне 1952 года. Созданный в рекордно короткие сроки (за 4 года) при посредстве колоссальных затрат и с широчайшим применением (как и во всех значительных «стройках коммунизма») принудительного труда заключенных, комплекс этот мыслился как «архитектурный памятник социалистической эпохе и ее зодчему — И.В.Сталину». Каждый из 13 шлюзов канала был сделан в виде триумфальных ворот или победных арок, богато изукрашенных рельефами и с целыми скульптурными композициями на их навершиях, его гидротехнические сооружения повторяли формы ампириной дворцовой архитектуры, и весь этот комп-

лекс открывался циклопическим изваянием Сталина. Что же касается всей сферы практического, в том числе и жилищного строительства, то положение здесь достигло такой критической точки, что в первом же после смерти Сталина номере журнала «Архитектура СССР» (март 1953) появляется критика сталинской архитектуры, которая при Хрущеве выливается в так называемую «широкую кампанию борьбы с архитектурными излишествами». Факты, просочившиеся в связи с этой кампанией в советскую периодику с 1953 по 1956 год, можно считать главным источником наших сведений о подлинном положении дел в сталинском строительстве. Так в 1955 году журнал «Архитектура СССР» открыл, например, что «в Сталино и в Макеевке канализированы только центральные районы, а большинство шахтерских поселков с двух-трехэтажной застройкой не имеют канализации»⁵⁴. Области архитектурного и промышленного дизайна, вместе с генетикой, кибернетикой, теорией относительности, были объявлены при Сталине «буржуазной лженаукой» и реабилитированы только в начале 60-х годов.

На всей территории тоталитарных государств и на всем протяжении существования этих режимов создавалось разное. Преуспевающие нацисты в Германии могли строить для себя дома в национальном старонемецком духе или в стиле последних авангардистских новаций; всеми забытый Мельников в Москве реализовал свои авангардистские мечтания в дизайне своего собственного круглого дома; Муссолини воздвигал новые фашистские города, не пренебрегая уроками функционализма; везде строились каменные бараки для рабочих и бетонные коробки заводских корпусов, в которых лишь при большом желании можно усмотреть продолжение традиций современной архитектуры. Все это могло быть построено где угодно. Собственно тоталитарную архитектуру представляет не эта периферия, а то, что сами режимы считали наиболее совершенным выражением своей идеологии, своей мощи, своего экспансионизма и, следовательно, своими высочайшими достижениями в этой области. Такой архитектуры в XX веке не было и не могло быть создано больше нигде.

Ее грандиозье было результатом не творчества индивидуального гения или гениев, а продуктом гигантской мегамашины, работающей на топливе идеологических лозунгов. Альберт Шпеер, осужденный на Нюрнбергском процессе за применение на его стройках, на его заводах принудительного труда, в течение двадцатилетнего пребывания в тюрьме Шпандану много размышлял о качестве и ценности им созданного. Он мысленно сравнил свои постройки и проекты со зданием Московского университета на Воробьевых горах, с ведущимися работами по реконструкции Восточного Берлина и не мог прийти ни к какому заключению. Но когда после выхода из тюрьмы ему на глаза попались его чертежи, макеты, фотографии, он увидел, насколько педантичен, робок и сух рисунок деталей. «Во время моего тюремного одиночества в памяти моей этот дизайн... обретал смелый и почти приятный характер. Но когда, после перерыва в 21 год, я как-то снова увидел цветную фотографию этой модели... я начал осознавать наличие элемента жестокости в этой архитектуре. Это было самое настоящее выражение тирании»⁵⁵. Если бы на месте Шпеера оказался Иофан, он, очень может быть, пришел бы к аналогичному умозаключению.

Если изобразительное искусство отражало в художественных образах зримые черты светлого будущего, то архитектура представляла само это будущее, ставшее реальностью. Так, развернув после смерти Сталина широкое жилищное строительство, Хрущев возвестил миру, что «в возводимых сейчас домах предстоит жить людям коммунистического будущего»⁵⁶. При всяческих тоталитаризмах архитектура мыслилась как синтез, объединяющий все виды искусства, и как стилеобразующий фактор, нацеленный далеко вперед. Как и в «эпохи пирамид», она воплощала идеологию в самых прочных материалах, рассчитанных на века. Тем не менее ее обращенность не в будущее, а в прошлое, ее стилистический эклектизм очевидны, как очевидна и неоднородность национальных традиций, из которых та или иная тоталитарная культура черпала конкретные формы для своего самовыражения. Такие «очевидности» ставят под сомнение саму возможность говорить о тоталитарном искусстве как о феномене художественной культуры нашего времени. Можно ли рассматривать искусство разных тоталитарных режимов как некое целое, как единое явление с общими идеологией, структурой, стилем или в каждом из них создается особый вариант, отличающийся один от другого в той же степени, в какой каждый из них отличен от того, что мы привыкли называть «духом искусства XX века»? А если можно, то является ли этот феномен плодом революции или реставрации, то есть воссоздает ли он себя по некой новой модели или только повторяет бывшее? Чтобы попытаться ответить на эти вопросы, следует от языка такого искусства (о чем до сих пор шла речь) перейти к проблеме стиля.

2.

Реставрация или революция?

В определенном смысле национал-социализм произвел собственное искусство, но при ближайшем рассмотрении в нем нельзя обнаружить ничего, кроме повторения принципов XIX века, стереотипной имитации внешней природы, перемешанной с декламационным пафосом. Странно, как сходны в этом аспекте национал-социализм и большевизм, как бы они ни ненавидели друг друга.

Ф.Рое

Реанимировав деление искусства на жанры, монолитная культура в то же время интуитивно ощущала неполноценность своего визуального образа, расчлененного на некие тематические единицы. Поэтому в тоталитарной эстетике, по крайней мере в советском ее варианте, почетное место завоевывает более универсальное, чем жанры, понятие «тематической картины», которая, по словам официальных историков, «стремится утвердить в жизни новое содержание», которого «старое искусство не знало»⁵⁷. Понятие это подразумевало всякое идейно-содержательное искусство и по сути перекрывало понятие жанров: в него с равным успехом мог быть включен и содержательный пейзаж, и идеологизированный натюрморт. Нет никакого сомнения в том, что и искусство национал-социализма, хотя оно и не пользовалось этим термином, на первый план выдвигало содержательность и идейность тематики и всегда противопоставляло ее бессодержательному «чистому искусству» или «искусству для искусства».

Любой изображенный или созданный в соответствии с этими требованиями объект становился частью целого и обретал значение, смысл и красоту через свою причастность к высоким ценностям философии жизни или социальной доктрины. Так, изображение трудовой семьи в комнате у приемника превращалось в высокоидейную тематическую картину «Говорит фюрер» (П.М.Падуа), а веселое оживление стайки мальчишек на улице объяснялось названием «Они видели Сталина» (Д.Мочальский). Простой уголок природы становился «Немецкой землей» (В.Пейнер), «Освобожденной землей» (Ф.Хаузельбах), «Плодородной землей» (Г.Вастейнер), местом, где советский «Транспорт налаживается» (Б.Яковлев), где добывается «Мрамор для Рейхсканцелярии» (Э.Меркер), лес «Для Сталинскихстроек» (В.Мешков) или возводятся «Магистралей фюрера» (С.Т.Протцен). Жанровые сцены труда и досуга обретают аллегорический смысл в названиях «Кровь и почва» (Э.Эрлер), «Хлеб» (Т.Яблонская), «Колхозный праздник» (С.Ге-

Ил. 73

*Ил. 82,
84, 85*

расимов), «Бастионы нашего времени» (Р.Гесснер). Портреты конкретных людей превращаются в обобщенные образы «Делегатки», «Председательницы» (Г.Ряжский), «Мальчика из гитлерюгенда» (Э.Дильман), «Девушки из гитлерюгенда» (Э.Сундт), «Немецкого крестьянина» (Г.Таберт), «комсомолки», «сталеваара», «солдата» и т. д. И даже натюрморт может стать здесь цитатой из речи Сталина о счастливой колхозной жизни («Плоды колхозного изобилия» В.Яковлева) или служить иллюстрацией к высказыванию Гитлера, назвавшего немцев «нацией солдат и художников» (как в натюрморте Г.Циммермана «Досуг», где скрипка и каска на столе символизируют духовное родство поэзии и войны). С другой стороны, картины с, казалось бы, вполне нейтральными сюжетами и названиями несли на себе узнаваемые знаки идеологии: над «Горным ландшафтом» развевалось знамя со свастики (Э.Хандель-Мацетти), сцена мирного крестьянского труда развевывалась на фоне подбитого французского танка (Э.Тони), а лирическое название «Жаворонки поют» поэтизировало быт советских солдат (П.Жигимонт). В тематической картине такого рода текст (то есть изображение, сюжет) был глубоко погружен в подтекст, то есть в идеологию, которая становилась художественным образом и содержанием текста и включала его в контекст общей радостной или героической картины жизни. Как точно заметил немецкий историк Рихард Грюнбергер по поводу одной мюнхенской выставки: «Каждая отдельная картина на выставке выявляла либо духовное величие, либо вызывающий героизм. Все выставленные работы создавали впечатление одной целостной жизни, в которой полностью отсутствовали проблемы и напряжение современного существования»⁵⁸. Таков был общий контекст всего тоталитарного искусства, в котором отдельные темы, сюжеты, изображаемые предметы служили лишь знаками жанра, определяя отведенное ему место в общей структуре.

Трудно, а может быть, и невозможно вычислить сейчас точную пропорцию того, что называлось в СССР «тематическим искусством», а в Германии было таковым по существу. Всесоюзная передвижная художественная выставка 1952 года — последняя при сталинском режиме — включала в себя по каталогу 160 единиц живописи и скульптуры⁵⁹. Если суммировать представленные на ней портреты вождей, революционные и исторические сюжеты, образы знатных людей (лауреатов, народных художников, ударников труда и т. д.), а также идеологизированный бытовой жанр и пейзаж, то таких работ окажется 123, то есть более 75% всего выставочного материала. Эта цифра скорее преуменьшает, нежели преувеличивает реальную пропорцию тематического искусства в общем корпусе работ. «Идеологически нейтральный» раздел этой выставки включал в себя фарфоровые статуэтки, мелкую пластику, фигурки животных декоративно-прикладного характера; в живописи его составляли в основном пейзажи — главным образом художников национальных республик. По сравнению с тематическими многометровыми скульптурами и гигантскими полотнами удельный вес таких работ был ничтожным.

Примерно такие же цифры приводит в своей книге «Искусство под диктатурой» Г.Леман-Хаупт. По его данным, степень «коррупции» (то есть идеологизации) искусства национал-социализма составляла в грубых процентах: для живописи 80—90%, для скульптуры 70—80%, в архитектуре 40—60% и для прикладных искусств 20—

Ил. 78,
79Ил. 129,
130

30%⁶⁰. При этом следует учитывать, что тематическая периферия германских выставок была шире, чем советских, и состав ее был иной. Здесь в большом количестве экспонировались традиционные пейзажи, имитирующие реалистическую или романтическую стилистику прошлого столетия, крестьянские сцены, в которых сияние солнца и улыбок не было обязательным атрибутом, семейные сцены в интерьерах, не всегда развернутые под портретом фюрера.

«Вечные ценности», «естественные законы», «извечный порядок вещей», образующие, согласно нацизму, основу народной жизни, включали бытие человека в природный, биологический или производственный цикл. Сеятель, крестьянин, идущий за плугом, семья за традиционной трапезой, обнаженные — все эти столь распространенные здесь сюжеты находились не за пределами тоталитарного искусства, а лишь составляли его периферию. Но и эта окраина сокращалась со временем, и в 1942 году В.Риттих с удовлетворением отмечал все возрастающую роль на мюнхенских выставках сделанных по государственным заказам работ широкого общественного содержания, объясняя это «социальной реорганизацией в наше время художественной жизни»⁶¹. Короче, в Германии, как и в СССР, центр наступал на периферию, и есть искушение считать, что в конце концов все искусство целиком было здесь идеологизировано: каждое произведение обретало значение, смысл и красоту лишь через свою причастность к высоким ценностям универсальной «философии жизни и социальной доктрины».

В этом свете реставрация в тоталитарном искусстве стиля XIX века выглядит достаточно революционной. Казалось бы, оно заговорило на языке жанров, которые в той же ценностной последовательности были зафиксированы европейскими художественными академиями еще на заре их существования: в центре его структуры стояли репрезентативная архитектура, монументальная скульптура, парадный портрет, историческая композиция, его периферию образовывали бытовой жанр, пейзаж, натюрморт, утилитарное строительство. И все же при всем визуальном сходстве тоталитарного реализма с его историческим прототипом внутренняя структура этого искусства отражала иные социальные и идеологические реалии, чем в XIX веке.

Во-первых, строгая академическая иерархия жанров в европейском искусстве уже к середине прошлого столетия оказалась сильно расшатанной. Пейзажист Каспар Давид Фридрих, например, занимал в немецкой живописи куда более видное место, чем любой из современных ему исторических живописцев, а В.Серов вошел в историю русского искусства отнюдь не своими портретами царской фамилии. Напротив, в тоталитарном искусстве место художника всегда определялось высотностью того этажа в здании тематической структуры, на котором он работал.

Во-вторых, реставрировав жанровую структуру, оно по сути стирало четкие границы между отдельными жанрами, еще сохранявшиеся в XIX веке: парадный портрет становился культовым объектом, сюжет из современного быта мог сразу же обернуться историей, натюрморт превращался в политическую аллегория и т. д.

Такой монолитности, тенденции к идеологической интеграции, такого слияния эстетики с политикой не знал XIX век, вошедший в историю искусств как эпоха бесстилья, эклектизма и гипертрофированного творческого индивидуализма. Не знало их и предшеству-

ющее столетие — гривуазный и рационально-скептический XVIII век. За всем этим стояли иные — более отдаленные — времена и эпохи.

Обращение к прошлому не есть признак несовременности и не исключает ретроспективные тенденции из культуры своего времени. Каждое революционное движение, как в политике, так и в культуре, отрицая вчерашний день, всегда имеет перед глазами тот или иной исторический образец. Глобальное отрицание прошлого возможно на ранних стадиях революционных движений и лишь во имя далекой и практически неосуществимой утопии: Малевич и Сант Элиа вовсе не считали свои проекты летающих городов подлежащими немедленной реализации. Когда же в призрачном мерцании такой утопии ее приверженцам начинают мерещиться черты реальности, они оглядываются назад, отыскивая подтверждения величия грядущего в блеске прошлых эпох. Это случилось с итальянским футуризмом и — несколько по-иному — с русским авангардом. В Германии после ноября 1918 года самые революционные художники и архитекторы требуют объединить усилия для построения справедливого социального порядка, «новой общности» и даже, по словам Гропиуса, «нового тотализма», а для этого перебросить мосты к «золотому веку соборов»⁶². «Законченное здание есть конечная цель всех пластических искусств», — провозглашалось в первом же манифесте Баухауза. «Давайте создадим новый цех ремесла без классовых различий, которые воздвигают барьер надменности между ремесленником и художником. Давайте вместе спроецируем новое здание будущего, которое соединит в одно целое архитектуру, скульптуру и живопись и однажды поднимется к небесам из рук миллионов рабочих, подобно кристальному символу новой судьбы»⁶³. В этом обществе новой судьбы архитектор, как считал Бруно Таут, должен стать «общественным жрецом», который, погружаясь в «коллективную душу народа», узнает о его духовных потребностях даже раньше, чем он сам⁶⁴. Эмблема Баухауза — экспрессионистический рисунок Фейнингера с изображением собора, возносящегося к звездам, — была пластическим воплощением устремленности немецкого авангарда не столько вперед, сколько ввысь.

Стремление к цельному — как в великие эпохи — мировоззрению, к коллективизму, соборности и созданию на этой основе единого в культуре и жизни стиля — все это было, быть может, наиболее ценным в наследии революционных движений для культур «нового типа». Тоталитаризм брал свои истоки как в «революционных» идеях XIX века, перед которым преклонялся, так и в «ретроспективных» аспектах современного авангарда, с которым боролся.

И фашизм, и национал-социализм, и коммунизм советского или китайского образца отнюдь не ограничивались демагогическим провозглашением своей культуры культурой «нового типа». Она вырабатывалась планомерно, показатели ее роста вместе с выплавкой стали и производством зерна учитывались в сталинских пятилетках и гитлеровских четырехлетних планах развития народного хозяйства. И хотя эти идеологии обладали врожденной идиосинкразией ко всяким стилистическим новациям, все они имели в своем распоряжении почти неограниченные возможности администрирования и бросали гигантские, невиданные в истории нового времени материальные и духовные ресурсы, чтобы организовать старые элементы в новые структуры. Успехи на этом поприще не вызывают сомнений.

3.

„К золотому веку соборов“

Политическая позиция не есть одна из многих других. Она должна формировать основу для отношения к жизни в целом.

А. Гитлер

Только оценивая все явления жизни и все события в свете задач и целей коммунизма, в свете борьбы советского народа за построение коммунистического общества, художник сможет идейно оправдать свое высокое звание художника социалистического общества, художника нового типа, знаменосца советского народа.

Искусство, 1949, № 1

Смешно, казалось бы, говорить о стиле культуры, которая сама проповедовала эклектику и строила свой монолит из обломков прошлого. Однако новаторство и оригинальность едва ли есть главный и единственный признак большого стиля. По крайней мере, в области идеологии нередко случалось так, что для построения «новой общности» старые кирпичи оказывались куда прочнее и надежнее новых. То же и в культуре, в историческом пространстве которой дух тоталитаризма, как библейский Дух, «дышит, где хочет».

С точки зрения тоталитарных идеологий, именно западная культура, раздробленная на бесконечные «измы», слепо следующая быстропроходящей моде, презревшая «вечные ценности», обрекла себя на удручающее бессилие. «Демократия лишает жизнь народа ее „стиля“: определенной линии поведения, яркости, силы, живописности, элементов непредвиденного и чудесного, короче, всего того, что имеет отношение к душе масс»⁶⁵. Так говорил Муссолини. Гитлер в своих речах избегал употреблять слово «стиль», а иногда и прямо отрицал его необходимость для искусства национал-социализма, понимая под стилем такую распространённую в то время поверхностную его интерпретацию как совокупность формальных признаков, зафиксированных в том или ином современном течении или в классическом периоде развития искусства. Эта установка фюрера, как эхо, повторялась в эстетике Третьего рейха: «Для нас не существует вопроса современного стиля; единственная вещь, которая имеет значение, это внутренняя позиция архитектора и характер его работ... Все подлинные произведения германской архитектуры... воплощают глубокие духовные ценности современной политической и социальной доктрины и философии жизни»⁶⁶, — писал В.Риттих. Понятие стиля не было фундаментальной категорией и в советской эстетике: социалистический реализм официально именовался здесь не стилем, а творческим методом. Но та же установка на цельность мировоззренческой позиции по отношению к

жизни выдвигалась в качестве главной и перед советскими художниками: «Для нас сейчас совершенно очевидно, что когда речь идет об идейности и народности нашего искусства, то имеется в виду не только определенная тематика, и не только одна тематика вообще... речь идет о целеустремленности всего творчества в целом, об отношении художника к окружающей действительности»⁶⁷. Для человека, приученного понимать эзотерику идеологических текстов, это означало: что бы ни писал художник — портрет вождя или огурец, что бы ни строил архитектор — дворец партии или общественный туалет, он должен руководствоваться при этом своим отношением к действительности, мировоззрением, *Weltanschauung*, отдавая себе отчет в причастности любого изображаемого или создаваемого объекта к общему идеологическому контексту. Как бы не доверяя слову *стиль*, тоталитарные идеологи в один голос требовали от искусства как раз того, что составляло почву, фермент и основу для возникновения в прошлом всякого большого стиля: единого цельного мировоззрения, охватывающего все области жизни. Именно на таком фундаменте и возводили свою материальную культуру все великие эпохи религиозной общности. «Политическое мировоззрение фашизма и национал-социализма, — пишет Г. Моссе, — невозможно расценивать в терминах традиционной политической теории... Фактически это была теология, которая составляла обрамление национального культа. В качестве таковых его ритуалы и литургии были центральной, интегральной частью политической теории, которая не опиралась на весомость печатного слова»⁶⁸.

Вера и атеизм, материализм и идеализм, разум и инстинкт — это были фундаментальные философские категории, по которым противопоставляли себя друг другу «правые» и «левые» тоталитарные идеологии, и, создавая свой собственный образ, они отталкивались от противного. Советская пропаганда изображала идеологию национал-социализма как форму религиозного сознания, возвращающего человечество к самым мрачным аспектам средневековья, а Гитлера — как мистика, обрашающегося за решением важных вопросов к астрологам, хиромантам и оккультным учениям Востока⁶⁹; в нацистских популярных картинках коммунизм подавался в виде вульгарно-материалистического учения с ярко выраженным семитским профилем. Такая словесная шелуха заслоняет от людей, наблюдающих тоталитарные идеологии со стороны, их подлинное ядро, в то время как наблюдающие изнутри не могут пройти мимо их теократической или псевдорелигиозной сути. Так, Н. Бердяев еще на заре новой эры называл большевизм «извращенным, вывернутым наизнанку осуществлением русской идеи»⁷⁰, а большевиком «религиозной атенстической сектой, захватывающей в свои руки власть»⁷¹.

Ненависть нацистских идеологов к религии вообще и к христианству в частности была не менее интенсивной, чем у идеологов коммунизма. В «Мифах» Розенберга нападок на христианскую церковь почти столько же, сколько и на евреев⁷², но, может быть, немногим меньше, чем в дневниках его идейного соперника — Геббельса. Мартин Борман, второй после Гитлера человек в последний период Третьего рейха, заявлял, что «национал-социалистская и христианская концепции несовместимы», и разъярял свою позицию: «Христианские церкви построены на человеческом невежестве и стремятся удержать в невежестве огромную часть человечества, потому что для христиан-

ских церквей это единственный способ сохранять свою власть. С другой стороны, национал-социализм базируется на научной основе. Незыблемые принципы христианства, которыми оно руководствовалось на протяжении почти двух тысяч лет, застывали все более в оторванные от жизни догмы. Напротив, национал-социализм, если он хочет осуществить свою цель, должен всегда руководствоваться новейшими данными научных исследований»⁷³. Эти идеи Бормана настолько совпадали с советскими, что некоторые хорошо знавшие его люди из гитлеровского окружения всерьез высказывали опасения, не является ли личный секретарь фюрера сталинским агентом⁷⁴. Однако Борман черпал свои идеи явно не из советской антирелигиозной пропаганды: аналогичных взглядов придерживался и его шеф — Гитлер. «В его глазах христианство было религией рабов; он не признавал его этики и издевался над всеми разговорами о жизни и смерти. Смерть есть копец; бессмертие человека может быть достигнуто только в расе или в истории. Он собирался после войны искоренить христианство в Германии, но был более осторожен, чем Розенберг и Борман»⁷⁵. Но, искореняя традиционную религию, тоталитаризм стремился построить другую — не только на ее месте, но и по ее образцу.

«Я человек религиозный, хотя не в обычном смысле этого слова»⁷⁶, — говорил про себя Гитлер, и знавшие его (Хоффман, Шпеер, Геббельс) утверждали, что Провидение, на которое фюрер постоянно ссылался в своих речах, не было для него пустым словом. Борман, чьи высказывания имели характер прямых политических указаний для гаулейтеров, лишь переводил напыщенную риторику Гитлера на язык простых идеологических формул: «Когда мы, национал-социалисты, говорим о вере в Бога, мы под Богом понимаем не человекообразное существо, сидящее где-то на сферах, как это делают наивные христиане и их церковные наставники. Мы называем Провидением или Богом ту силу, которая в соответствии с естественными законами движет тела космоса... Чем более точно мы познаем и соблюдаем законы природы и жизни... тем более мы следуем воле Провидения. Чем более мы будем постигать волю Провидения, тем больше будут наши успехи»⁷⁷. История человечества и сам космос выступают здесь в облике непреложных, божественных законов, сформулированных в единственно верном учении, которое и составляет силу, волю и нерв партии национал-социализма. Муссолини проявлял лишь большую откровенность, когда прямо называл фашизм «религиозной концепцией»⁷⁸. Советские руководители избегали пользоваться религиозными терминами, но учение Маркса в их устах часто обретало такую же религиозно-мистическую окраску: «Партия в конечном счете всегда права, потому что партия есть единственное орудие истории, данное пролетариату для решения его фундаментальных проблем... так как история не создала другого пути для реализации того, что есть правда»⁷⁹. — Троицкий здесь лишь прямо выразил то, что впоследствии легло в фундамент культа Сталина, как и всех следующих за ним вождей.

Гитлер, ненавидевший христианство, неоднократно говорил о необходимости тщательно изучать опыт католической церкви, которая две тысячи лет сохраняла власть над людьми благодаря своей блестящей организации. Выступая в Коричневом доме перед партийными сенаторами, он провозгласил, что «партия должна строить пирамиду своего руководства по модели церкви» и что пирамида эта «долж-

на подниматься над рядами клира и гаулейтеров к совету сенаторов и завершаться фигурой Лидера-Папы»⁸⁰. По сходной модели строилась и любая тоталитарная организация. И не только организация. Социальная жизнь в тоталитарных странах, несмотря на некоторые робкие попытки отменить, как во времена Французской революции, церковный календарь, продолжала течь в русле традиционных циклов, только прежние обряды и праздники заменялись другими. В СССР, например, был восстановлен во всех подробностях прежний церковный обряд бракосочетания, только происходил он не в храме, а во Дворце бракосочетаний, и сочетал новобрачных не священник, а представитель партийной организации. В Германии при нацизме продолжало официально справляться Рождество, но теперь оно приобрело иной характер. Из сборников рождественских песен исчезла «Святая ночь» и ни слова не говорилось о Христе; на рождественских картинках изображались ясли, но они были пусты⁸¹. Рождество без Христа и ясли без Младенца — такова была модель тоталитарной псевдорелигии.

На закваске такого рода мировоззрения спонтанно возникли культовые формы искусства с культом вождя в центре его. Луначарский, ответственный за осуществление плана монументальной пропаганды и, следовательно, первый организатор такого культа, вспоминал впоследствии: «Я думаю, что Ленин, который терпеть не мог культа личности, который отвергал его всеми способами, в последние годы понял и простил нас»⁸². Следует признать правоту Луначарского в том смысле, что не вожди создают культ, а культ создает вождей.

Гитлера называли в Германии тем же именем, что и Христа — Спасителем. Самый постоянный эпитет, прилепившийся к мертвому Ленину, это «вечно живой» и даже (с легкой руки Маяковского) «живее всех живых», а за Сталиным в последние годы его жизни подразумевалось бессмертие, и сама мысль, высказанная вслух, о его неизбежной кончине и замене расценивалась как дурной умысел, как вражеская вылазка и грозила арестом. Нравилось все это конкретным вождям или нет — в конечном счете не имеет значения.

Георг Моссе, и не он один, называл такой тип мировоззрения «секулярной религией», а сопутствующие ей обряды — «политической литургией». Тоталитарная культура представляла собой не только часть такой литургии, но во многом создавала ее и в качестве таковой несла в себе черты массового культового обряда. Коллективный характер производства и потребления объектов искусства, о котором мечтал авангард, был одной из существенных черт этой культуры.

Искусство здесь, по самоопределению, «принадлежит народу», однако оно не находится в его владении, то есть не предназначено для индивидуального потребления. Правда, в Германии картины с официальных выставок поступали в продажу. Цены были невысокими, и торговля, как свидетельствуют очевидцы, шла бойко. Но едва ли кто-нибудь, кроме разве что партийных боссов, приобретал и украшал свои частные апартаменты произведениями, стоящими в центре официоза, — портретами Гитлера, его соратников или изображениями марширующих штурмовиков. В СССР сама идея такой покупки не могла прийти в голову даже высокопоставленному чиновнику, как по несоответствию цен на них и реальным доходам, так и — главное — по причине особого предназначения такого рода объектов. Их можно было лишь созерцать в «храмах искусства», как высокопарно именовались

здесь музеи, в разного рода Дворцах — труда, культуры, революции, в официальных учреждениях и общественных местах. Образ вождя, который в парадном портрете или монументальной скульптуре выступал в своей универсальной сущности, на уровне более низких жанров как бы расчленялся на множество ликов, обращенный каждый к той или иной классовой, профессиональной, национальной или возрастной группе населения. На детских площадках, в детских садах и пионерских лагерях Советского Союза стояла обычно гипсовая фигурка курчавого мальчика в костюмчике прошлого века, похожая на обретший пластическую форму старый дагерротип («Ленин в детстве»); в актов-ных залах школ и университетов висели картина «Ленин на экзамене» В.Орешникова или работы других колхозных художников на сходную тему; обя-зательной принадлежностью колхозных клубов и сельсоветов было изо-бражение типа «Ходоки у Ленина» В.Серова, а рабочие клубы укра-шались разного рода обращениями Ленина или Сталина к революци-онному пролетариату; в Грузии особенно популярной была картина И.Тондзе «Сталин на Рионгэсе» и т. д. Во всех советских учреждени-ях — в школах, больницах, наркоматах, на заводах и фабриках, в воин-ских частях и научных институтах — имелись «красные уголки» для отправления политической литургии. Их обязательным атрибутом были картины или скульптуры (в наиболее важных подлинные, в других — копии и репродукции) на вышеуказанные темы, зависящие от профиля учреждения. Сходные идеологические образования произрастали и на почве Третьего рейха: «Нацисты устраивали на фабриках небольшие комнаты, которые они называли „комнатами почитания“, сконструиро-ванные наподобие храмов с тем исключением, что на алтарях здесь всегда помещались партийные символы»⁸³. Искусство тут не только служило культу: сами его произведения превращались в культовые объ-екты, а наиболее почитаемые из них обретали сакральный характер. Об этом свидетельствует хотя бы меморандум, с которым в 1936 году обратился к Гитлеру Совет немецкой евангелической церкви. В частно-сти, там говорилось: «Мы должны осведомить фюрера о нашем заме-шательстве по поводу того, что формы его почитания часто отождеств-ляются с формами почитания одного лишь Бога. Только несколько лет назад фюрер сам не одобрил, что его изображения появляются на цер-ковных алтарях... Сегодня... он облечен в сан национального жреца и даже посредника между Богом и народом»⁸⁴.

Портреты Сталина не устанавливались на алтарях за отсутствием тут алтарей, однако за использование его священно-го изображения не по назначению в те времена можно было просто угодить в лагерь.

Революционная новизна (по сравнению с не столь отда-ленными эпохами) искусства такого типа заключалась не только в его ориентации на коллективного зрителя; в нем воплотилась, как всегда в извращенном виде, еще одна ретроспективная мечта авангарда — о коллективном творчестве. В СССР ярчайшим выражением нового типа творчества был провозглашен так называемый «бригадный ме-тод», когда одно, часто даже небольшое, произведение создавали под руководством ведущего мастера несколько художников. Широкое рас-пространение получил этот метод в конце сталинского периода. Так, приписываемую Б.Иогансону картину «Выступление Ленина на III съез-де комсомола» создавала бригада из пяти человек, рельефы Н.Томско-

го «Ленин и Сталин — руководители советского государства» — семь скульпторов, горельеф Е. Вучетича «Клянемся тебе, товарищ Ленин» — трое и т. д. Сталинские премии, присуждаемые за эти работы, делились пропорционально между всеми исполнителями. Так работали когда-то безымянные иконописцы и строители средневековых соборов. Но тоталитарная культура была далеко не анонимной. Она нуждалась в персонификации своих достижений и выдвигала лидеров в каждой области. Имя автора становилось здесь символом коллективного творчества независимо от того, руководил ли он творческой бригадой или творил один, ибо за его именем в любом случае стоял не талант, а гигантская мегамашина культуры, в которой он выполнял роль «колесика или винтика» (по выражению Ленина).

Тоталитарная теория искусства упорно подчеркивает значение личности художника, творческой инициативы, обеспечивающих свободу развития и исключающих всякое наличие канона. «Не скованность формалистическими канонами, идущими от Сезанна и Пикассо, а, напротив, многообразие формы, не насилие над индивидуальными творческими склонностями художника, диктуемое законами буржуазного искусства и кабальными условиями маршанов, а, наоборот, полный расцвет личной творческой инициативы, индивидуального стиля — таковы основы социалистического реализма, предполагающие социалистическую убежденность художника и правдивое реалистическое отображение действительности»⁸⁵. И в унисон с этими утверждениями советской теории А. Розенберг в основополагающей статье «Пути немецкой культурной политики» настаивал на необходимости обеспечить немецким художникам право творческой инициативы, ибо «наш идеал красоты ни в коем случае не исключает многообразия личных темпераментов»⁸⁶. Ничто не опровергает эти заявления с большей убедительностью, чем господство железного канона в самом сердце тоталитарной культуры.

Не следует думать, что такой канон и такая иконография разрабатывались рационально, фиксировались в текстах или существовали в виде образцов изобразительных палеток средневековых иконописцев. Они вытекали из подсознательных глубин «классового чутья» или расового *Weltanschauung*, обретали форму социальных архетипов, которые воплощались в образы не творческими прозрениями индивидуальных мастеров, а в результате отборочной работы тоталитарной мегамашины культуры. Будучи точным отображением структуры тоталитарного общества, искусство «нового типа» выстраивает и свою структуру по шкале ценностей, зафиксированной в общей идеологии. В ней существует свой центр, вокруг которого группируется все «многообразие жизненных явлений», составляющее ее периферию, тоже структурированную по общей ценностной шкале. Чем дальше от центра, тем меньше может проявлять себя власть тоталитарного канона, тем больше различий в характере тематики и ее трактовки мы обнаруживаем в работах нацистских и советских художников: у первых крестьянские плуги вспахивают немецкую землю и салонные «ню» демонстрируют арийский идеал красоты, у вторых веселые трактористки обрабатывают колхозные поля и сочная снедь натюрмортов свидетельствует о народном благосостоянии. Что касается языка, то здесь, на периферии, могут существовать и бёклиновская символика К. Липполда, и ходлеровский монументальный аллегоризм А. Капфа, и напи-

санные в широкой живописной манере начала века натюрморты И.Машкова и П.Кончаловского, и пейзажи в духе немецкого или русского романтизма — все это составляло определенный процент официальных немецких и советских выставок. Но по мере восхождения по иерархической лестнице жанров — от натюрморта к пейзажу и от бытового жанра к исторической картине, — такого рода формальные нюансы отпадают, и на вершине лестницы, в эпицентре официоза — в тематической картине, парадных портретах вождей и в монументальной скульптуре — стиль тоталитарного искусства выступает в своем наичистейшем виде и универсальном обличи.

В таком своем обличи произведение тоталитарного искусства, вопреки утверждениям его теоретиков, утрачивает черты реализма, как понимал его XIX век. Это уже не психологический портрет конкретного человека и не картина «нравов и обычаев своей эпохи». Еще менее это индивидуальная символика в духе Врубеля или Франца Штука — знак выражения отношений между художником и мирозданием. Такое произведение превращается по сути в рациональную аллегорную социальный мифа, погруженную в мифологический же контекст. Сквозь пестрое многообразие запечатленной действительности, рассматриваемой сквозь идеологическую призму, начинают проступать черты социальных архетипов: лидера, воина, рабочего, эксплуататора и эксплуатируемого, добра и зла. Всякий традиционный жанр, сюжет или объект изображения приобретает в своем контексте особое значение. Бертольд Гинц пишет об искусстве национал-социализма: «Любой ребенок или корова, будучи изображенными, переставали быть тем, чем они были... Обнаженная не была уже более обнаженной, фабрика фабрикой, пейзаж пейзажем... Они становились масками прокламируемого содержания, масками, за которыми скрывалось лицо системы национал-социализма»⁸⁷. Не только национал-социализма и не только масками. Все эти предметы становились символами, аллегориями, атрибутами в зависимости от места, которое каждый из них занимал в художественной структуре произведения, и подобно тому как без знания христианской иконографии или ренессансной эмблематики нельзя определить имя изображенного на иконе святого или проникнуть в смысл дюреровской аллегории, так и вне социального контекста невозможно понять, кем являются эти воплощенные в красках или бронзе персонажи, в каких взаимоотношениях находятся между собой, что они делают и какими мотивами руководствуются в своем личном и социальном поведении. При этом само такое произведение превращается в образ — не только в смысле обобщения в нем индивидуального до уровня типического, как трактовала это понятие тоталитарная эстетика, но в первоначальном, исконном значении этого слова: оно превращалось в символ (величия, счастья, процветания и т. п.), в сакральный знак, в объект поклонения или икону. Такие образы-символы, включая сюда и архитектуру, в совокупности составляли тот корпус работ, который мы вправе рассматривать как стилистический феномен тоталитарного искусства.

Большинство авторов, затрагивающих вопросы искусства того или иного тоталитарного режима, просто отвергают само существование этого феномена, либо апеллируют к различию некоторых стилистических, идеологических, тематических и прочих характеристик между искусством разных тоталитарных режимов, либо аргументируя

сходством отдельных его элементов с таковыми же в культуре прошлого и настоящего демократических стран. Так, отмечая стилистическое сходство советского и нацистского павильонов на Международной выставке в Париже 1937 года, автор фундаментального исследования об архитектуре Третьего рейха Р.Тейлор признается, что «испытывает искушение» назвать неоклассицизм подобного рода зданий «типичным стилем тоталитарных диктатур», однако сразу же преодолевает соблазн, ибо, по его словам, «в 30-х годах такой стиль был официальным во многих странах»⁸⁸. Действительно, черты такого стиля можно обнаружить в сооружениях разных стран 30—40-х годов. Их можно усмотреть, например, в мраморных колоннадах административного центра Вашингтона или в здании Лондонского университета, и соблазн параллелей с тоталитарной архитектурой тут был бы закономерен, если бы не одно обстоятельство. Как и там, они выполняют функцию репрезентации, но в отличие от тоталитарных стран, они представляют здесь лишь данное конкретное учреждение или институт, а не эпоху и даже не государство в целом. Их архитектурный облик можно еще определить как стиль официальных зданий, но ни в коем случае не как «официальный стиль» архитектуры.

Упоминания о них мы вряд ли найдем в общих историях искусства XX века: функцию репрезентации современной художественной культуры здесь выполняли и продолжают выполнять живопись, скульптура, архитектура совсем иного стиля.

Создатель главных памятников Третьего рейха Альберт Шпеер, размышлявший долгие годы — в тюрьме и после выхода из Шпандау — о проблемах тоталитарной архитектуры, пришел к твердому убеждению, что ни о какой гитлеровской идеологии и нацистском стиле в архитектуре не может быть и речи: «Не было такого стиля, который бы насаждал Третий рейх, а были просто здания разных форм, отмеченные чертами эклектики»⁸⁹.

Аналогичная точка зрения превалирует и в современной науке. Многие авторы, говоря об искусстве того или иного тоталитарного режима как о стиле или — чаще — об отсутствии такового (Б.Гинц, Р.Тейлор, Б.Лейн, Г.Моссе, Г.Леман-Хаупт, М.Дамус и др.), как правило, имеют в виду лишь набор формальных элементов, диапазон которых укладывается в рамки от академизма XVIII до реализма второй половины XIX века. В таком наборе действительно трудно усмотреть черты нового стиля, и если бы дело ограничивалось только реставрацией старых форм, то, как в свое время справедливо отмечал Франц Рое, искусство тоталитарных режимов едва ли нуждалось бы в сколько-нибудь серьезном анализе.

Формальные или эстетические признаки никогда четко не фиксировались в тоталитарной эстетике. Как мы видели из предыдущего, художественный язык менялся с ходом времени, оставаясь, впрочем, всегда в рамках реалистической изобразительности. Его «реализм» сам по себе был не столько стилеобразующим фактором, сколько знаком идеологии, признаком лояльности художника, формой его приобщения к коллективному мышлению — «причастием буйвола», по меткому определению Генриха Бёлля. Гитлер не требовал от своих придворных мастеров высокой идейности: многие самые крупные представители разных сфер культуры Третьего рейха не были членами национал-социалистской партии. Но по «вкусу формы» тоталитаризм лег-

ко отличал своих от чужих, и какой-нибудь беспартийный реалист (даже эмигрант) был ближе его идеологии, чем убежденный нацист Нольде или твердокаменный большевик Лисицкий. В коллективном обществе личность не играет большой роли, важнее — создаваемый ею продукт, апробированный клеймом мировоззрения. Из таких обезличенных блоков строилось здание тоталитарной культуры. Их комбинация, их структура, их подчиненность общей цели и ориентированность на единый центр и создавали ее стиль.

Идеальной моделью этого стиля и того, как он создавался, может служить проект Дворца Советов: вознесенная в небеса циклопическая фигура вождя, а в нисходящих этажах — картины связанных с его именем исторических событий, героической борьбы, достижений и счастливой жизни народа, воплощенные во всех видах и техниках искусства. Сотни художников, скульпторов, архитекторов изготавливали для него тысячи квадратных метров живописи, погонные километры фресок, десятки гигантских скульптурных изваяний, и все это находило свое место в его идеальной структуре, спланированной не разумом конкретного человека, а некой высшей волей: авторство Б.Иофана было тут лишь знаком творчества тысяч безымянных мастеров, воплощающих божественный замысел — замысел всего проекта, как уже говорилось, приписывался Сталину. Все это в обрамлении торжественной архитектуры объединялось в твердый монолит, сливалось в одну картину, призванную, по одной версии, «показать, как Ленин и Сталин ведут народы Союза к свободе и счастью»⁹⁰, а по другой — «создать образ нового человека социалистического общества»⁹¹.

По очень сходной модели воссоздавало себя и искусство национал-социализма. Нацистская эстетика требовала от своей художественной культуры такой же четкой ориентации на идеологический центр. «Каждое здание должно быть спроектировано таким образом, чтобы все его части были обращены лицом к фюреру; каждая архитектурная деталь должна выявлять родство между фюрером и народом и нести в себе нацистскую эмблему и флаг со свастикой — символ, под которым боевая партия стала национальным движением»⁹². Правда, «обращенность лицом» предполагала некоторое иное отношение к идеологическому центру, чем «устремленность вверх». Разница заключалась в самом характере такого центра политической литургии в СССР и в Германии.

Гитлер говорил, Сталин молчал. В первые годы нацистского режима фюрер мог в один день появиться в разных городах Германии, выступая перед огромными скоплениями народа. С помощью социального дизайнера А.Шпеера он устраивал захватывающие шоу из марширующих толп в обрамлении световой архитектуры, заканчивающиеся его харизматическими речами. Поразительный эффект такого сочетания отмечала не только нацистская пропаганда, но и иностранные дипломаты, побывавшие на подобных представлениях. «Когда фюрер в прошлый раз обратился к народу.., — комментировал атеист Геббельс, — чувствовалось, что Германия превращается в единый Дом Бога... Это была религия в глубочайшем и наиболее мистическом смысле этого слова»⁹³. На живого фюрера и была сориентирована модель культуры национал-социализма. Любое официальное здание или архитектурный комплекс — Народный дом, Рейхсканцелярия, Поля Ципелина в Нюрнберге или берлинский стадион — со всей его художест-

венной начинкой было обращено к некоему пустому, но сакральному месту, где зримо или незримо присутствовал фюрер. Говоря метафорически, Гитлер распространялся по горизонталям пространства Рейха. Символом Сталина была строгая вертикаль. Он обитал за неприступными для простых смертных стенами Кремля, и, согласно легенде, все ночи напролет светилось над Москвой окно его рабочего кабинета. Советский народ только два-три раза в год, во время торжественных демонстраций, мог лицезреть бюст своего вождя, возвышающийся над парапетом мавзолея Ленина. На образ вождя ориентировалась модель советской культуры.

Сталин (не говоря уже о Ленине) был более символом, чем человеком, и советское искусство было занято дешифровкой этой символики, в тысячах и тысячах жанровых изображений раскрывая различные аспекты жития этого сверхчеловека. Искусство национал-социализма не было столь многословно, его язык тяготел к большей лапидарности и монументальной символике; роли жанрового момента исполнял в нем живой фюрер.

Язык тоталитаризма был обращен к современникам, его стиль, если понимать под ним не набор формальных признаков, а самовыражение эпохи, ориентировался на потомков, на вечность. На периферии своего искусства тоталитарные режимы языком реализма разных оттенков вели пропаганду, создавали популярные мифы, осуществляли задачи воспитания масс; в его центре они устраивали собственный культ, облеченный в одежды строгого стилистического канона. Стиль тоталитарного искусства был производным от его структуры, объединяющей разные его блоки в единую постройку — в величественный храм, сооружаемый на все времена и для всех народов.

Своей монолитностью, соподчинением отдельных частей единому целому, своей ценностной иерархией тоталитарное искусство тяготело уже не к XIX веку, а к тем куда более отдаленным временам, когда в центре искусства стояла религиозная картина, а все остальное имело значение лишь как отражение в земном небесного и обретало смысл в своей причастности к чему-то высшему. Через буржуазный индивидуализм прошлого столетия с его толерантной эклектикой и бесстильем, оно перебрасывало мосты к «золотому веку соборов», о котором мечтали «пионеры современного дизайна от Морриса до Гропиуса». Уничтожив авангард, оно узурпировало и попыталось осуществить его идею о «новой общности», «новом тотализме» культуры будущего, где общество будет организовано на рациональной основе и подчинено строгой целесообразности. В этом отношении тоталитарное искусство при всех его ретроспективных тенденциях — законное дитя нашего времени. Другое дело, что мечту авангарда оно реализовало в извращенном виде и пыталось построить свой монолит не из современных материалов, а из доставшихся ему в наследство форм и концепций XIX века.

Проект Дворца Советов так и не был осуществлен, да и не мог осуществиться, ибо, как и аналогичные гитлеровские и муссолиниевские проекты, он представлял собой лишь идеальную модель стиля, к которой надо стремиться. Фаустовское «Остановись, мгновенье!» было столь же навязчивой, сколь и утопической мечтой всякого тоталитаризма. Искусство фашизма лишь тяготело к этому идеалу, нацизма — приближалось к нему, сталинский социалистический реализм ближе всего подошел к его реализации.

Эпилог: Встреча в Берлине

Заключение

В последние дни войны советские бомбардировки и артобстрел разрушили гитлеровскую Рейхсканцелярию, построенную Альбертом Шпеером и оформленную скульптурными монументами работы Арно Брекера и Йозефа Торача. В расположенном недалеко от нее подземном бункере покончили с собой Гитлер и Геббельс. То, что не довершила военная техника, доделали строительные машины: здание Рейхсканцелярии было разрушено до основания и сравнено с землей. Оно разделило судьбу многих аналогичных «символов величия Третьего рейха», однако мрачная символика тоталитарного мышления не позволила этому памятнику исчезнуть бесследно; в 1946 году из обломков гитлеровской Рейхсканцелярии начинает сооружаться в Берлине комплекс-мемориал Воинам Советской Армии, павшим в боях с нацизмом, или, как его вскоре стали именовать, Памятник Победы. В 1949 году он был торжественно открыт, и немцы, пережившие нацизм, встретились здесь — в берлинском Трептов-парке — с этим новым сталинским шедевром, ставшим символом их собственной будущей культуры.

Встреча 1949 года была не первой встречей немецкой художественной интеллигенции с советской эстетической догмой в послевоенный период. Советские власти в оккупированном Берлине сразу же обращают пристальное внимание на сферу культуры. Их программа развития искусства в Германии «на первый взгляд выглядела обнадеживающей, особенно по сравнению со скудными или вообще отсутствовавшими указаниями по этому поводу в англо-американской оккупационной программе»¹. На первых порах присланные сюда советские «комиссары от искусства» говорят о свободе творчества при истинном социализме, открывают выставки и музеи современного ис-

куства и пожимают руки левым художникам. Однако уже через год ситуация начинает меняться.

На собраниях и встречах с художниками, на страницах финансируемой из Москвы прессы советские представители высказывают идеи, хорошо знакомые немецкой интеллигенции по прежним временам: «искусство должно быть народным и служить народу», быть «тесно связанным с жизнью», «отражать завоевания социализма», воплощать в себе «вечные ценности», в чем оно и противостоит упадническому искусству Запада, к которому причисляются и работы тех немецких мастеров, которые еще недавно представляли последнее на нацистских выставках «дегенеративного» искусства. В числе обвиняемых оказываются, в частности, Кете Кольвиц и Эрнст Барлах: им, как и прежде, вменяются в вину уродливость формы, антинародность содержания и отход от национальной традиции. «Абсолютно похоже на нацизм — от общих идей до каждого слова»², — вынесли свой вердикт присутствующие на одной из таких встреч деятели немецкой культуры.

Вся эта догматика получила зримое воплощение в берлинском мемориале, созданном скульптором Е. Вучетичем в сотрудничестве с архитектором Я. Белопольским (разделившим, естественно, Сталинскую премию первой степени). Он открывался традиционной триумфальной аркой входа, за которой прямолинейные горизонталы мраморных склоненных знамен и надгробных плит подводили к четкой вертикали памятника советскому воину. «Сложную и величественную пространственную симфонию завершает жизнеутверждающий образ, преодолевающий скорбь о прошлом и вселяющий уверенность в будущем. На высоком пьедестале, поднятом на высокий конический холм, стоит грандиозная статуя советского воина, попирающего ногой обломки фашистской свастики. В правой руке воина — опущенный меч, в левой — доверчиво прильнувшее дитя... В этом выдающемся произведении советское искусство социалистического реализма противостоит упадочному, лишенному больших идей искусству буржуазного Запада»³. Как будто вещество гитлеровской Рейхсканцелярии перешло здесь в существо советского памятника, и немцы, хорошо знакомые с языком нацизма, нисколько не затруднились в расшифровке символики этих «больших идей».

Реалистически вылепленная во всех подробностях фигура советского воина была снабжена, однако, не совсем обычной для сталинских монументов деталью: рука воина сжимала не обычные в таких случаях автомат или гранату, а тевтонский меч. У советских людей эта деталь вызвала ассоциации, никак не связанные с военной победой, ибо в системе советской эмблематики меч был символом не армии, а карательных органов: меч, пересекающий щит, еще со сталинских времен стал официальной эмблемой органов МВД — КГБ. Зато немецкие зрители сразу же узнали эту деталь — она была неизменным атрибутом многочисленных военных памятников и монументов Третьего рейха. Тевтонский меч вздымал к небесам «Гений победы» А. Вампера, на него опирались немецкие воины в военных памятниках Г. Кольбе и Р. Шибе, его извлекал из ножен «Стоящий на вахте» и им сражался «Мститель» А. Брекера, его сжимала в руке аллегорическая фигура «Вермахта» того же Брекера, стоящая у входа в гитлеровскую Рейхсканцелярию. Но теперь этот меч был опущен и указывал на разбитую и попанную ногой советского воина эмблему нацизма — тоже знако-

Ил. 132

Ил. 131

Ил. 141

мая деталь: нога рабочего или штурмовика, подпирающая гидру большевизма — капитализма, играла роль смысловой доминанты во многих известных плакатах нацизма.

Водруженный в центре бывшего Третьего рейха, памятник советским воинам стал не только символом победы, но и знаком культурной политики новой Германии. Его реалистическая символика, велеречивая помпезность и кладбищенский оптимизм предлагались в качестве стилистического эталона для немецкого варианта социалистического реализма. Предложение порождало спрос: на протяжении трех послевоенных десятилетий ни в одной стране советского блока идеология тоталитарного искусства не внедрялась с такой жесткой последовательностью, а его язык не обрел таких кристально чистых форм, как в Германской Демократической Республике⁴. Причина заключалась в том, что в Германии все это падало на хорошо подготовленную почву.

Когда вскоре после окончания войны в Германии был проведен опрос, имевший целью выявить отношение населения к модернизму в современном искусстве, 75% опрошенных высказались за него. Однако среди мужчин в возрасте между 28 и 35 годами, то есть тех, период эстетического и интеллектуального формирования которых пришелся на годы нацистского режима, 40% высказались против⁵. Очевидно, десятилетием ранее многие из них составляли часть толпы, глумившейся в залах Дома немецкого искусства над выставленными здесь на поругание произведениями «дегенеративных» художников. «Едва ли стоит успокаивать себя мыслью о том, что некоторые из них приходили, чтобы проститься с любимыми произведениями искусства. Ясно, что цели пропаганды, сосредоточенной на том, чтобы нанести смертельный удар подлинному современному искусству, в основном были достигнуты»⁶. Впрочем, цели эти достигались не только и, быть может, не столько средствами чистой пропаганды, сколько организационными мероприятиями. Несомненно, что многие из сотен тысяч посетителей мюнхенской выставки 1937 года вообще в первый раз в жизни находились в выставочных залах. О том, как это происходило, можно судить по советскому образцу: здесь автобусы и грузовики занятых организацией народного досуга учреждений доставляли на официальные выставки толпы рабочих и колхозников, солдат и пожарных, детей и пенсионеров. Реакцию этой публики на все, что она видела впервые, нетрудно себе представить. Вопреки тоталитарным лозунгам, не культура внедряется в массы, а массы внедряются в культуру путем искусственного, а часто и принудительного вовлечения их в эту сферу. Задача же пропаганды и воспитания заключается главным образом в том, чтобы удерживать их на уровне этого первобытного эстетического сознания.

Здесь и лежит нехитрый секрет и мощный импульс как широкого распространения тоталитарной культуры, так и ее устойчивости: разрушенное советскими снарядами гитлеровское искусство, как птица Феникс, возродилось из пепла в новом обличье сталинского социалистического реализма. Памятник Вучетича был лишь первой ласточкой в длинном ряду подобных монументов.

Сталинская модель тоталитарного искусства на десятилетие пережила гитлеровскую, проникая все дальше вглубь (в сферу массового сознания) и распространяясь вширь (на страны советского влияния). После смерти вождя и хрущевских разоблачений его пре-

ступлений эта модель начинает разрушаться, а эпоха, ее породившая, окутываться все более труднопроницаемой оболочкой умолчаний и искажений. Из всего, созданного духом сталинизма, изобразительное искусство, как часть материальной культуры, оказалось самым хрупким образованием. Ибо дух витает, где хочет, а его материальное воплощение, как показывает история, легко поддается уничтожению. Главные монументы, водруженные в честь Сталина, были взорваны во второй половине 50-х годов, все картины с изображением Сталина и его наиболее скомпрометировавших себя соратников (вроде Молотова, Берии, Кагановича) были убраны в закрытые спецхраны и сохраняются сейчас лишь в виде мутных репродукций на страницах периодики того времени, которая сама становится все большей библиографической редкостью. То есть все, что составляло центр и ядро искусства социалистического реализма его классической поры, теперь исчезло с лица земли и образовало еще один «провал памяти» в истории тоталитаризма. Погружаясь в историческое небытие, тоталитарная культура уносит с собой и то, что составляло ее внутреннюю суть, ее силу, ее притягательное для масс величие, оставляя современному наблюдателю лишь пустую оболочку своей демагогической фразеологии.

На смену сталинскому искусству приходит новый вариант все того же социалистического реализма — с той же идеологией (ибо до сих пор никто не отменял его идеологической триады — народности, идейности и партийности), с той же организацией (ибо и сейчас, в конце 80-х, Союз художников, Академия художеств и министерство культуры продолжают в совокупности составлять всеохватывающую мегамашину советской культуры). Однако по своему внешнему облику этот постсталинский соцреализм отличается от своей классической модели. В число его предшественников и чуть ли не основоположников записывают сейчас тех мастеров, которые в период его расцвета клеймились в критике как главные еретики и отщепенцы: Петрова-Водкина, Сарьяна, Машкова, Кончаловского... Так, на выставке «Париж — Москва» в парижском Бобуре (1979) раздел сталинского реализма открывался фигуративными работами Малевича конца 20-х годов. На огромной советской выставке в Дюссельдорфе в 1984 году в разделе искусства 30—40-х годов преобладали работы Сарьяна, Тышлера, Фалька, учеников Филонова и блистательно отсутствовал сталинский официоз. Такая переписанная история часто дезориентирует современных западных исследователей, принимающих за классические образцы соцреализма то, что создавалось в советском искусстве до начала 30-х или после середины 50-х годов либо возникало на его периферии.

Как это ни странно, но подобные метаморфозы (хотя и по несколько иным причинам) происходят с искусством и других тоталитарных режимов. Например, на гигантской выставке 1982 года в Милане «30-е годы: искусство и культура Италии» образцы муссолиниевского искусства в виде плохоньких фотографий, наклеенных на два картонных щита, были выставлены вне главной экспозиции без имен авторов и указания местонахождения произведений, а на выставках «Искусство Третьего рейха», проходившей в 70-х годах в разных городах Германии, «Реализмы» в парижском Бобуре и немногих других гитлеровское искусство показывалось без его идеологической верхушки: портреты фюрера и работы на «историко-революционную» тему здесь не экспонировались.

У современных наблюдателей эти случайные фрагменты вызывают ассоциации не с той стройной эстетической системой, частями которой они являлись когда-то, а с более знакомыми образцами: с реалистическими портретами и пейзажами, появляющимися каждый год в салонах и коммерческих галереях всех европейских столиц, со скульптурами и мемориалами, встречающимися на площадях Лондона, Нью-Йорка, Парижа, с монументальными росписями стен муниципалитетов Осло или Стокгольма и т. п. И вполне естественно, что при этом из поля их зрения выпадает одна существенная деталь: при всем их подчас визуальном сходстве с аналогичной продукцией тоталитарных режимов, в демократических странах такого рода артефакты выполняют совсем иные функции и занимают иное место в культурной жизни, нисколько не претендуя увенчать собой иерархическую пирамиду художественных ценностей своей эпохи или всего человечества. Вырванные из исторического контекста, такие фрагменты тоталитарного целого лишаются имманентно присущего им содержания и вполне могли бы существовать где-то на глубокой периферии современной художественной культуры.

Конечно, архаизм, эклектизм тоталитарного искусства, его обращенность в прошлое, отсутствие в нем духа свободных поисков и новаторства, его внеличный характер — все это делает его «элементом, чуждым духу этой культуры». Однако если принять во внимание не только дух, но всю художественную эмпирию нашей планеты, феномен тоталитарной культуры в значительной степени утратит свою кажущуюся уникальность. На протяжении всего нашего столетия искусство «нового типа» закономерно возникало там, где тоталитарный режим той или иной окраски ставил себе на службу всю область художественного творчества. Исторические традиции накладывали свой отпечаток на каждый из национальных вариантов этого феномена, и все же в своей совокупности они всегда оказывались ближе друг к другу, чем к тому, что принято называть сейчас «духом искусства XX века». Если учесть пропорции, масштаб, распространенность тоталитарной модели искусства в общей художественной эмпирии нашего столетия, то не покажется слишком смелым определение его как второго (наряду с модернизмом) интернационального стиля современной культуры — стиля, который заслуживает как особого наименования, так и самого пристального изучения.

Примечания

ВВЕДЕНИЕ

1. Цит. по: СССР — Германия, 1939. Документы и материалы о советско-германских отношениях в апреле — сентябре 1939 года. Сост. Ю.Фельштинский. 1983, с. 21—22.
2. Roh F. Geschichte der deutscher Kunst von 1900. bis zur Gegenwart. München, 1958, S. 151.
3. Hinz B. Art in the Third Reich. Oxford, 1979, p. V.
4. Ackroyd P. — Sunday Times, 1981, 21 June.
5. Cohn N. The Pursuit of the Millennium. London, 1972, p. 286.
6. Mumford L. The Myth of the Machine. New York, 1967, p. 189.
7. Конечно, эти предпосылки осуществимы только при наличии тех «синдромов», которые названы в классическом определении тоталитаризма Карла Фридриха: 1. Идеология. 2. Одна партия, ведомая одним человеком. 3. Полиция, осуществляющая террор. 4. Монополия на средства коммуникации. 5. Монополия на вооружение. 6. Централизованно управляемая экономика (Friedrich C.J. and Brzezinski Z.K. Totalitarian Dictatorship and Autocracy. Harvard University Press, Cambridge, 1956, p. 9).
8. См., например: В.И. Ленин и изобразительное искусство. Хроника событий 1917—1923 гг. — Искусство, 1975, № 4, с. 9—18.
9. Teut A. Architektur im Dritten Reich 1933—1945. Berlin, Frankfurt, Wien, 1957, S. 13.
10. Hoffmann H. Hitler Was My Friend. London, 1955, p. 88.

Часть первая. ПРОЦЕСС

ГЛАВА ПЕРВАЯ

МОДЕРНИЗМ И ТОТАЛИТАРИЗМ

1. Berlin Isaiah. Personal Impressions. London, 1980, p. 160.
2. См.: Hamilton A. The Appeal of Fascism. London, 1971, p. 48.
3. См.: Малевич К. О новых системах в искусстве. Цит. по: Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993, с. 210.
4. См.: Lissitzky-Küppers S. El Lissitzky: Life, Letters, Texts. London, 1968, p. 327.
5. Chagall M. My Life. London, 1965, p. 135. Много позже, в 1957, в Париже он напишет картину, где прямо материализует эту метафору, изобразив Ленина в виде клоуна, стоящего вверх ногами среди шагаловских персонажей.
6. См.: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Нью-Йорк, 1978, с. 142 и сл.
7. Futurist Manifestos. Ed. U. Apollonio. London, 1973, p. 22.
8. Ibid., p. 24—25.
9. Цит. по: Joll J. Three Intellectuals in Politics. New York, 1960, p. 141.
10. Сб.: Манифесты и программы русских футуристов. Сост. В. Марков. Мюнхен, б. д., с. 50—51.
11. Цит. по: Tisdall C. and Bozzola A. Futurism. London, 1977, p. 89.
12. Третьяков С. Откуда и куда? — ЛЕФ, 1923, № 2, с. 193.
13. Маяковский В. Капля дегтя. — В сб.: Манифесты и программы., с. 159—160.
14. ЛЕФ, 1923, № 1, с. 4.
15. Там же, № 2, с. 132.
16. Nolte E. Three Faces of Fascism: Maurras, Mussolini, Hitler. New York, Chicago, San Francisco, 1965, p. 199.
17. Mack Smith D. Mussolini. London, 1983, p. 7—8.
18. Цит. по: Nolte E. Op. cit., p. 201.
19. Ibid., p. 247.
20. Ibid., p. 310.
21. Mack Smith D. Op. cit., p. 41.
22. Цит. по: Taylor C.J. Futurism, Politics, Painting and Performance. Umi Research Press, 1979, p. 12.
23. Цит. по: Mack Smith D. Op. cit., p. 42.
24. Nolte E. Op. cit., p. 297.
25. Marinetti F.T. Beyond Communism (1920). — In: Marinetti: Selected Writings. London, 1972, p. 153.
26. Цит. по: Tisdall C. and Bozzola A. Op. cit., p. 200.
27. Ibid., p. 201.
28. Ibid., p. 15.
29. ЛЕФ, 1923, № 3, с. 158—159.
30. Там же, № 2, с. 133—135.

31. Горлов Н. Футуризм и революция. М., 1924, с. 10.
 32. Там же, с. 15.
 33. Там же, с. 3.
 34. Read H. The Bauhaus. Croydon, Victoria (Australia), 1963, p. 2—3.
 35. Малевич К. О музее. — Искусство коммуны, 1919, 23 февраля, с. 2.
 36. Чужак Н. Под знаком жизнестроения. — ЛЕФ, 1923, № 1, с. 36—38.
 37. Брик О. От картины к ситцу. — Там же, 1924, № 2/6, с. 27.
 38. Futurist Manifestos, p. 24.
 39. Кандинский В. Ступени. М., 1918, с. 49.
 40. Chagall M. Op. cit., p. 109—110.
 41. Цит. по: Lodder C. Russian Constructivism. Yale University Press, New Haven and London, 1983, p. 100.
 42. Ibid.
 43. Ibid., p. 48.
 44. Малевич К. От кубизма к супрематизму. М., 1916, с. 1.
 45. Сб.: Советское искусство за 15 лет. М.—Л., 1933, с. 143.
 46. Futurist Manifestos, p. 148.
 47. Marinetti T. Op. cit., p. 155.
 48. Цит. по: Milner J. Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde. Yale University Press, New Haven and London, 1983, p. 144.
 49. Искусство коммуны, 1919, 26 января. № 8.
 50. ЛЕФ, 1923, № 1, с. 9.
 51. «Государство должно предоставить течениям в искусстве самим сводить идеологические и экономические счета, не оказывая поддержку ни одному течению, а ценить произведения любого направления за степень его аналитической сделанности» (Филонов П.Н. Я буду говорить. Доклад 1922—1924 гг. — РГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 5).
 52. ЛЕФ, 1924, № 4, с. 21.
 53. Цит. по: Lodder C. Op. cit., p. 88.
 54. Цит. по: Mislser N. and Bowlt J. Pavel Filonov. A Hero and His Fate. Austin, Texas, 1984, p. 226.
 55. См.: Fitzpatrick S. The Commissariat of Enlightenment. Cambridge University Press, 1970, p. 138—139.
 56. ЛЕФ, 1924, № 4, с. 12.
 57. Цит. по: Marinetti T. Op. cit., p. 11.
 58. Haftmann W. Painting in the Twentieth Century. New York, 1976, p. 106.
 59. Цит. по: Lissitzky-Küppers S. Op. cit., p. 340.
 60. Маяковский В. Собр. соч., т. 12, с. 19.
 61. Сирена (Воронеж), 1919, 30 января, № 4.
 62. ЛЕФ, 1923, № 1, с. 199, 202.
 63. Третьяков С. Стандарт. — Октябрь мысли (Москва), 1924, № 2, с. 30—33.
 64. Меньшиутин А. и Синяевский А. Поэзия первых лет революции. М., 1964, с. 154.
 65. ЛЕФ, 1923, № 1, с. 201.
 66. Сб.: Модернизм. М., 1980, с. 76.
- ГЛАВА ВТОРАЯ
МЕЖДУ МОДЕРНИЗМОМ
И ТОТАЛЬНЫМ РЕАЛИЗМОМ
1. Trotsky L. Literature and Revolution. New York, 1957, p. 145—147.
 2. Цит. по: Fitzpatrick S. Op. cit., p. 101.
 3. ЛЕФ, 1923, № 1, с. 5.
 4. Луначарский А. Об отделе изобразительных искусств (ок. 1920). — Новый мир, 1966, № 9, с. 237—238.
 5. Valkenier E. Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and their Tradition. Ann Arbor, 1977, p. 139.
 6. Цит. по: Fitzpatrick S. Op. cit., p. 126.
 7. Сб.: Советское искусство за 15 лет. М.—Л., 1933, с. 310.
 8. Кацман Е. Как создавался АХРР. — АХРР. Сборник воспоминаний, статей, документов. М., 1973, с. 81.
 9. Schapiro L. Totalitarianism. London, 1972, p. 23.
 10. Ленин В.И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 100—101.
 11. Там же, с. 101—102.
 12. Trotsky L. Op. cit., p. 221.
 13. Цит. по: Fitzpatrick S. Op. cit., p. 188.
 14. Ibid., p. 236.
 15. Ibid., p. 245.
 16. Цит. по: Friedrich C. and Brzezinski Z. Op. cit., p. 29.
 17. См.: Луначарский А. Собр. соч., т. 2. М., 1964, с. 613.
 18. Цит. по: Stalinism. Ed. G. Urban. London, 1982, p. 417.
 19. Ibid.
 20. Литературное наследство, т. 80. В.И. Ленин и А.В. Луначарский. Переписка. Доклады. Документы. М., 1971, с. 46.
 21. Trotsky L. Op. cit., p. 145—149.

22. Dopo Boccioni: Dipinti e Documenti Futuristi del 1915 al 1919. Eds. M. Drudi Gambillo, C. Bruni. Roma, 1961, p. 29.
23. Цит. по: *Nolte E.* Op. cit., p. 287.
24. Цит. по: *Joll J.* Op. cit., p. 158.
25. Futurist Manifestos, p. 200.
26. Цит. по: *Joll J.* Op. cit., p. 146.
27. *Haftmann W.* Op. cit., p. 216.
28. Цит. по: *Tannenbaum E.* The Fascist Experience. London, New York, 1972, p. 261.
29. Цит. по: *Flint K.* Art and the Fascist Regime in Italy. — Oxford Art Journal, 1980, Vol. 3, No. 2, p. 50.
30. Цит. по: *Silva U.* Kunst und Ideologie des Fascismus. Milano, 1973, S. 133.
31. *Nolte E.* Op. cit., p. 297.
32. См.: Stalinism, p. 417.
33. Dialogo con Guttuso sulla Pittura. — Quaderni Milanesi, 1962, No. 4—5, p. 22.
34. *Pica A.* Mario Sironi. Milan, 1955, p. 18.
35. *Лифишиц М.* Искусство и современный мир. М., 1978, с. 201.
36. Цит. по: *Tisdall C. and Bozzola A.* Op. cit., p. 199.
37. *Mack Smith D.* Op. cit., p. 110.
38. *Терновец Б.* Итальянская пресса и Советский отдел XVI Международной выставки в Венеции. — Искусство, 1928, т. 4, кн. 3—4, с. 93, 98.
39. Там же, с. 105.
40. Там же, с. 104.
41. Там же.
42. *Колпинский Ю.* Фашизм и монументальное искусство. — Искусство, 1934, № 4, с. 197.
43. Цит. по: *Reimann V.* Dr. Joseph Goebbels. Vienna, München, Zürich, 1971, S. 319.
44. *Hitler A.* Mein Kampf. Boston, 1971, p. 258.
45. *Ritchie J.* German Literature under National-Socialism. London, 1983, p. 13.
46. Ibid., p. 19.
47. The Early Goebbels Diaries. Ed. L.P. Locher. New York, London, 1948, entries for 23 October 1925, 31 January 1926.
48. Цит. по: *Lane B.M. and Rupp L.J.* Nazi Ideology before 1933. Austin, University of Texas Press, 1978, p. 75—78.
49. Цит. по: *Ritchie J.* Op. cit., p. 40.
50. *Egbert D.* Social Realism and the Arts in Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968. New York, 1970, p. 633.
51. Ibid.
52. Ibid., p. 644.
53. Цит. по: *Myers B.S.* The German Expressionists. New York, 1957, p. 279.
54. Цит. по: *Pike D.* German Writers in Soviet Exile, 1933—45. University of North Carolina Press, 1982, p. 4.
55. Цит. по: *Willett J.* The New Sobriety, 1917—33. Art and Politics in the Weimar Period. London, 1978, p. 70.
56. *Pike D.* Op. cit., p. 24.
57. Ibid., p. 23—24.
58. О судьбе этого, несомненно выдающегося, человека пишет в своих воспоминаниях (Invisible Writings) Артур Кестлер, в 30-х гг. работавший с ним в его парижском бюро. Во время сталинских чисток Мюнценберга через ЦК партии вызвали в Москву, но, зная, чем это грозит, он уклонился от поездки. В начале войны Мюнценберг находился во французском концлагере, но перед немецкой оккупацией французы выпустили заключенных. Из ворот лагеря Мюнценберг вышел вместе с двумя своими товарищами-коммунистами. Вскоре его труп был обнаружен висевшим на проволоке в соседнем лесу. Очевидно, «товарищи» были приставлены к нему НКВД с соответствующим заданием: Мюнценберг слишком много знал. Вместе с ним исчез и главный источник сведений о его «империи»: ее роль до сих пор не прояснена до конца.
59. Цит. по: *Лалшин В.П.* Первая выставка русского искусства. Берлин, 1922 год. Материалы к истории советско-германских художественных связей. — В сб.: Советское искусствознание '82/1. М., 1983, с. 329.
60. Там же, с. 330.
61. *Lissitzky-Küppers S.* Op. cit., p. 340.
62. Г. Грос в автобиографии «Маленькое Да и большое Нет», написанной в эмиграции, в США, когда он уже «послал чуму на оба дома», почти не говорит о своем коммунистическом прошлом и совсем не упоминает имени Лисицкого или Мюнценберга. Последнее не упоминается и ни в каких советских источниках.
63. Цит. по: *Speer A.* Inside the Third Reich. London, 1979, p. 264.
64. На ней было представлено около 1000 работ 180 художников разных направле-

- ний, но с явным преобладанием авангардистов. Подробно об этой выставке см.: *Лапиши В.П.* Указ. соч.
65. См.: *Nisbet P.* Some Facts of the Organisational History of the van Diemen Exhibition. — In: *The First Russian Show (exhibition catalogue)*. London, 1983, p. 69—71.
66. *Ibid.*, p. 69.
67. См.: *Hinz B.* *Op. cit.*, p. 53.
68. *Egbert D.* *Op. cit.*, p. 649.
69. Цит. по: *Schnaitl C.* Hannes Meyer. Taufen (Switzerland), 1965.
70. Архитектура СССР, 1933, № 6.
71. *Сталин И.В.* Соч., т. 6. М., 1947, с. 282.
72. Цит. по: *Pike D.* *Op. cit.*, p. 8.
73. Цит. по: *Willett J.* *Op. cit.*, p. 203.
74. Цит. по: *Fest J.C.* Hitler. Harmondsworth, 1977, p. 188.
75. *Ibid.*, p. 214.
76. Цит. по: *Bullock A.* Hitler: A Study in Tyranny. New York, 1964, p. 580.
77. Цит. по: *Haftmann W.* *Op. cit.*, p. 305.
78. История русского искусства, т. XI. М., 1957, с. 175.
79. *Бухарин Н.И.* Судьбы современной интеллигенции. М., 1925, с. 27.
80. АХРР. Сборник воспоминаний, статей, документов. М., 1973, с. 81.
81. *Комар В., Меламид А.* Роль военного ведомства в советском искусстве. — А-Я (Париж), № 2, с. 51.
82. Цит. по сб.: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., 1962, с. 127.
83. Там же, с. 129.
84. Советское искусство за 15 лет, с. 390.
85. Борьба за реализм..., с. 158.
86. См.: *Lodder C.* *Op. cit.*, p. 184.
87. Искусство, 1933, № 5, с. 120—121.
88. Там же, с. 119.
89. *Грундиц Г.* Между карнавалом и великим постом. М., 1963, с. 175.
90. См.: *Brenner H.* Die Kunstpolitik des National-Sozialismus. Hamburg, 1963, S. 7—10.
91. *Грундиц Г.* Указ. соч., с. 184—185.
92. См.: *Speer A.* Spandau. The Secret Diaries. New York, 1976, p. 261.
93. Цит. по: *Hinz B.* *Op. cit.*, p. 54.
94. *Ibid.*, p. 57.
95. Цит. по: *Lane Barbara M.* Architecture and Politics in Germany. 1918—1945. Harvard University Press, 1968, p. 176.
96. *Ibid.*, p. 178.
97. См.: *Тугендхольд Я.* Выставка германского искусства в Москве. — Печать и революция, 1924, кн. 6, с. 105—111.
98. Цит. по: *Pike D.* *Op. cit.*, p. 286.
99. См.: Советское искусство за 15 лет, с. 383—390.
100. Цит. по: *Pike D.* *Op. cit.*, p. 287—288.
101. *Nolte E.* *Op. cit.*, p. 24.
102. Первый Всесоюзный съезд советских писателей (стенографический отчет). М., 1934, с. 175.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ОТ СЛОВА К ДЕЛУ

1. Цит. по: *Hinz B.* *Op. cit.*, p. 2.
2. Советское искусство за 15 лет, с. 644—645.
3. *Speeches of Adolf Hitler.* Ed. N.H. Baynes. New York, 1969, p. 569.
4. *Ibid.*, p. 576.
5. *Ibid.*, p. 572.
6. Цит. по: *Guide through the Exhibition of Degenerate Art.* Redding (Conn.), 1972, p. 24—26.
7. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 591—592.
8. *Ibid.*, p. 586.
9. *Ibid.*, p. 574.
10. *Ibid.*, p. 579.
11. *Guide through the Exhibition of Degenerate Art*, p. 28—30.
12. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 606—607.
13. *Guide...*, p. 26.
14. Атмосферу этой встречи воссоздает А.Синявский со слов М.Колосова — когда-то боевого комсомольского журналиста и друга Эдуарда Багрицкого: «Они жили с Багрицким на одной лестничной площадке и находились в добром приятельстве. Но вот однажды вечером Багрицкому позвонил телефон, и неизвестный голос агента госбезопасности предложил к двенадцати часам ночи явиться по указанному адресу, сохранив этот вызов в тайне даже от членов семьи, — так вот, Багрицкий тогда, несмотря на старое приятельство, ничего не раскрыл своему сожителю и выполнил в точности спущенную по телефону инструкцию. Сожитель же, как лицо пар-

- тийное и доверенное, кейфовал, заранее зная, что здесь кроется, и заскочив нарочно в тот вечерок к Эдуарду — посмотреть, как тот станет вертеться около полуночи. К одиннадцати примерно Багрицкий начал нервничать, поглядывая на часы и, видя, что гость не уходит, мрачно объявил наконец, что намерен прогуляться. Колосов, посмеиваясь, предложил проводить, тем более, что аналогичный маршрут сам получил накануне и просто испытывал бдительность своего знаменитого друга. Что тут поднялось... Багрицкий накричал, чтобы его оставили в покое, одного... А через час они столкнулись носом к носу в доме Горького, куда таким же звонком были созваны многие литераторы из наиболее достойных — для дружеской встречи со Сталиным. В ту ночь и были выданы советской словесности новый устав и паспорт — „социалистического реализма"... Представьте и вы, читатель, ночную Москву начала 30-х годов, по которой, хоронясь друг от друга, как воры, со всех концов столицы вызванные полицейским звонком и не ведающие еще, зачем их по секрету затребовали, — сползаются писатели, „инженеры человеческих душ"» (*Герц Абрам*. Литературный процесс в России. — *Континент*, 1974, № 1, с. 180—181).
15. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 4.
 16. Там же, с. 19.
 17. Там же, с. 1.
 18. Там же, с. 12.
 19. *Hitler's Table Talk*. 1941—1944. London, 1953, p. 370—371.
 20. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 498.
 21. Цит. по: *Mosse G. Nazi Culture*. New York, 1966, p. 142.
 22. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 4.
 23. Цит. по: *Mosse G.* Op. cit., p. XXXI.
 24. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 151.
 25. Цит. по: *Lehmann-Haupt Hellmut*. Art under a Dictatorship. New York, 1954, p. 176.
 26. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 284.
 27. Там же, с. 398.
 28. См.: *Агурский А.* Идеология национал-большевизма. Париж, 1980, с. 194.
 29. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 302.
 30. Там же, с. 304.
 31. Там же, с. 680.
 32. Цит. по: *Herzstein R.E.* The War that Hitler Won: the Most Infamous Propaganda Campaign in History. New York, 1978, p. 154.
 33. *Искусство*, 1952, № 1, с. 3.
 34. *Hardy A.G.* Hitler's Secret Weapon. New York, Washington and Hollywood, 1967, p. 28.
 35. *Ibid.*, p. 261.
 36. *The Goebbels Diaries*. 1939—41. Ed. Fred Taylor. London, 1982, p. 255.
 37. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 716.
 38. Цит. по: *Schrieber K.F.* Das Reich der Reichskulturkammer. Berlin, 1955.
 39. *Hinz B.* Op. cit., p. 32.
 40. Д. Оруэлл сказал это в передаче Би-Би-Си за три дня до начала войны между Германией и СССР 18 июня 1941 и подкрепил свою мысль воистину пророческим примером: «Вот пример откровенный и н грубый: любой немец до сентября 1939 года должен был относиться к русскому большевизму с ужасом и отвращением — с сентября 1939 года он должен проявлять к нему симпатию и восхищение. Если Германия и Россия вступят в войну друг с другом, мы будем присутствовать при столь же внезапном повороте на 180 градусов».
 41. *Hitler's Table Talk*, p. 603.
 42. *Hoffmann H.* Op. cit., p. 171.
 43. Цит. по: *Mosse G.* Op. cit., p. 162—163.
 44. Цит. по: *Hamilton A.* Op. cit., p. 164.
 45. Цит. по: *Mosse G.* Op. cit., p. 154—158.
 46. *Искусство и идеологическая работа партии*. М., 1976, с. 23.
 47. *Hinz B.* Op. cit., p. 13.
 48. См.: *The Goebbels Diaries*. 1939—41, 24.11, 26.11, 1.12.1939; 21.05.1940, etc.
 49. См.: *Hinz B.* Op. cit., p. 12.
 50. *Lehmann-Haupt H.* Op. cit., p. 181.
 51. *Brenner H.* Die Kunstpolitik des National-Sozialismus. Hamburg, 1963, S. 172.
 52. *Герасимов А.* Моя жизнь. М., 1963, с. 77.
 53. Цит. по: *Rave P.* Kunstdiktatur im Dritten

- Reich. Hamburg, 1949, S. 52.
54. Kunst im 3. Reich. — In: Documente der Unterwerfung. Frankfurter Kunstverein, 1974, S. 27.
 55. Цит. по: A Guide through the Exhibition of Degenerate Art, p. 26—28.
 56. Ibid.
 57. Искусство, 1933, № 4, с. 60—64.
 58. Там же, № 1, с. 3.
 59. Там же, № 3, с. 1.
 60. Там же, 1934, № 6, с. 18.
 61. Лебедев А.К. Искусство в оковах. М., 1962, с. 21.
 62. Искусство, 1936, № 3.
 63. Там же, 1937, № 6, с. 8.
 64. См.: Hitler's Table Talk, p. 370.
 65. Domarus M. Hitler. Reden und Proklamationen. 1932—1945. Wiesbaden, 1973, S. 718.
 66. Проводником этой идеи до последнего времени был влиятельный советский философ-критик М.Лифшиц — верный последователь и ученик Г.Лукача, который в начале 30-х гг. связал экспрессионизм с фашистской идеологией. В статье «Почему я не модернист?» он умудрился приписать современному искусству все самые мрачные признаки, ассоциируемые с фашизмом. На риторический вопрос, поставленный в заглавии статьи, он отвечал: «Потому что в моих глазах модернизм связан с самыми мрачными факторами нашего времени. К ним относятся — культ силы, радость уничтожения, любовь к жестокости, жажда бездумной жизни, слепого повиновения» (Лифшиц Мих., Рейнгарт Л. Кризис безобразия. От кубизма к поп-арту. М., 1968, с. 187). Более подробно эти идеи он развернул в книге «Искусство и современный мир» (М., 1973).
 67. Модернизм, с. 20.
 68. Roh F. German Art in the Twentieth Century. London, 1968, p. 142.
 69. Сб.: Искусство, которое не покорилось. Немецкие художники в период фашизма. М., 1972, с. 105.
 70. Именно из-за такой реакции зрителей в начале 60-х гг. был снят с советских экранов фильм М.Ромма «Обыкновенный фашизм», в который были включены кадры нацистской кинохроники, показывающие открытые одной из официальных немецких выставок в период Третьего рейха.
 71. Лучший Ван Гог из этого собрания — «Красное кафе в Арле» — украшает сейчас стену в Художественном музее Филадельфии.
 72. Искусство, которое не покорилось..., с. 123, 132.
 73. Цит. по: Grosshans H. Hitler and the Artists. New York — London, 1981, p. 71.
 74. Искусство, 1938, № 4, с. 40.
 75. См.: The George Costakis Collection: Russian Avant-Garde Art. London, 1981, p. 36.
 76. Ibid., p. 62—65.
 77. Манделштам Н. Вторая книга. Париж, 1972, с. 253.
 78. Цит. по: Mack Smith D. Op. cit., p. 159.
 79. Ibid., p. 212.
 80. Ibid., p. 156.
 81. Ibid., p. 359.
 82. Popolo d'Italia, 1933, aprile.
 83. Sabavdia, città nuova fascista. London, 1982, p. 2.
 84. Mack Smith D. Op. cit., p. 198.
 85. Ibid., p. 369.
 86. Ibid., p. 155.
 87. Цит. по: Missoroli M. and Agresti O. The Organisation of the Arts and Professions in the Fascist Guild State. Roma, 1938, p. 16—17.
 88. Цит. по: Flint K. Op. cit.
 89. См.: Tadden O. and Mercante L. Arte fasciste, arte per la massa. Roma, 1935.
 90. Malino, 1934, 20 mai.
 91. Цит. по: Missoroli M. and Agresti O. Op. cit., p. 5—6.
 92. Ibid., p. 58.
 93. Studio (London), December 1936, p. 297—302.
 94. Mack Smith D. Op. cit., p. 155.
 95. Цит. по: Flint K. Op. cit., p. 50.
 96. Цит. по: Mack Smith D. Op. cit., p. 352.
 97. Mao Tse-tung. On Literature and Art. Peking, 1960, p. 15—16.
 98. Ibid., p. 35.
 99. Chung Chao. The Communist Programme for Literature and Art in China. 1955, p. 4.
 100. A Definitive Translation of Mao Tse-tung on Literature and Art: the Cultural Revolution in Context. Washington, 1967, p. 18, 22.
 101. Ibid., p. 21.
 102. Chung Chao. Op. cit., p. 1.

103. A Definitive Translation of Mao Tse-tung., p. 8.
104. Ibid., p. 17.
105. Цит. по: *Chung Chao*. Op. cit., p. 24.
106. Ibid., p. 25.
107. Ibid., p. 26.
108. Ibid., p. 4.
109. Цит. по: *Archer J. Mao Tse-tung*. New York, 1972, p. 136.
110. *Mao Tse-tung*. Let a Hundred Flowers Bloom. New York, 1957, p. 45—46.
111. Ibid., p. 49—50.
112. Цит. по: *Devillers P.* Мао. New York, 1969, p. 271.
113. A Definitive Translation of Mao Tse-tung., p. 34.
114. *Chung Chao*. Op. cit., p. 39.
115. China Viewpoints Mei nsu: New Art in China. Hong Kong, [n. d.], p. 18—20.
116. A Definitive Translation of Mao Tse-tung., p. 33.
17. *Speer A.* Inside the Third Reich, p. 243.
18. *Mosse G.* Op. cit., p. XIX.

ГЛАВА ПЕРВАЯ
НАСТОЯЩЕЕ. ПРОШЛОЕ. БУДУЩЕЕ
(НАСЛЕДИЕ И ТРАДИЦИИ)

1. The Goebbels Diaries. 1939—45. London, 1982, p. 49.
2. См.: *Yenne W. and Keith W.* Op. cit., p. 23.
3. Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948, с. 139—140.
4. Там же.
5. Советское искусство за 15 лет, с. 145.
6. Очерки по истории русского искусства. М., 1954, с. 80.
7. Там же, с. 47, 141, 158, 249.
8. Там же, с. 46.
9. Там же, с. 47.
10. Там же, с. 56, 68.
11. Там же, с. 94.
12. Искусство, 1948, № 6, с. 14.
13. Там же, 1949, № 4, с. 16.
14. Там же, № 1, с. 15.
15. Там же, с. 9.
16. Там же, с. 18—19.
17. Там же, с. 39.
18. Я помню, как в 1949 нас, студентов искусствоведческого отделения Московского университета, проходивших тогда практику в Ленинграде, повели в закрытые запасники Русского музея. Там мы впервые увидели портреты В.Серова, композиции Врубеля, Рериха, Кустодиева, Нестерова, сделанные до 10-х годов нашего века. Дальнейшее даже нам, будущим специалистам, видеть не полагалось.
19. Музей был восстановлен лишь через два года после смерти Сталина — в 1955.
20. Искусство, 1948, № 2, с. 3.
21. Там же, 1947, № 7—8, с. 43.
22. Там же, 1949, № 5, с. 77.
23. Там же, 1952, № 1, с. 86.
24. Там же, 1949, № 1, с. 16.
25. Там же, с. 11.
26. Там же, 1948, № 5, с. 9.
27. Там же, № 6, с. 13.
28. Там же, 1947, № 7—8.
29. Сб.: Вопросы теории советского изобразительного искусства. М., 1950, с. 64.
30. Искусство, 1948, № 2, с. 4.
31. *Huxley Aldous.* The Devils of Loudun. London, Panther Books, 1979, p. 235.

Часть вторая. ПРОДУКТ

ПРОЛОГ: ВСТРЕЧА В ПАРИЖЕ
ГОД 1937 И ДАЛЕЕ

1. Искусство, 1947, № 5, с. 16.
2. Paris. Exhibition Internationale, 1937. Deutsche Abteilung. Berlin, 1937, S. 7.
3. Искусство, 1937, № 4, с. 149.
4. Paris. Exhibition Internationale. Павильон СССР на Международной выставке в Париже. М., 1938, с. 4.
5. *Speer A.* Inside the Third Reich, p. 130.
6. Die Kunst im 3. Reich, 1941, S. 103.
7. Искусство, 1950, № 1, с. 64.
8. *Severini G.* Marxism and Art. — In: Seven Arts. Selected and edited by Ferdinando Puma. New York, 1956, p. 88—89.
9. Magazine of Art, 1937, May, p. 269.
10. Art Digest, 1937, 1 November, p. 11.
11. *Taylor R.* The World in Stone. — In: The Role of Architecture in the National-Socialist Ideology. Berkeley and Los Angeles, 1975, p. 109.
12. *Ремпель Л.* Немецкий формализм и его фашистские критики. — Искусство, 1934, № 3, с. 2.
13. *Severini G.* Op. cit., p. 89.
14. Paris., Deutsche Abteilung, S. 46—50.
15. Искусство, 1937, № 6.
16. *Bullock A.* Hitler. A Study in Tyranny, p. 485—487.

32. Литературное наследство, т. 80, с. 46.
33. Искусство коммуны, 1919, 23 февраля.
34. *Trotsky L.* Op. cit., p. 12.
35. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 597.
36. *Ленин В.И.* Полн. собр. соч., т. 24, с. 121.
37. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 567.
38. *Недошвин Г.* Очерки теории искусства. М., 1953, с. 164.
39. Там же, с. 166, 177.
40. Там же, с. 170—171
41. *Rosenberg A.* Selected Writings. London, 1970, p. 35.
42. Цит. по: *Die Kunst im 3. Reich*, 1938, Nr. 8, S. 232.
43. Цит. по: *Lehmann-Haupt H.* Op. cit., p. 97.
44. *The Goebbels Diaries. 1939—41*, p. 304—305.
45. Очерки по истории русского искусства, с. 83.
46. *Недошвин Г.* Указ. соч., с. 183.
47. Цит. по: *Cecil R.* Op. cit., p. 128.
48. *Speer A.* Spandau. The Secret Diaries, p. 96.
49. *Idem.* Inside the Third Reich, p. 81.
50. Вопросы теории..., с. 29—30.
51. *Герасимов А.* Жизнь художника, с. 216.
52. *Bullock A.* Op. cit., p. 353.
53. *Lehmann-Haupt H.* Op. cit., p. 216.
54. *Ibid.*, p. 31—32.
55. *Ritter G.* The Third Reich. London, 1955, p. 386.
56. См.: *Mosse G.* The Nationalization of the Masses. New York, 1975.
57. Об идеологических истоках тоталитаризма см.: *Radel J.L.* The Roots of Totalitarianism: The Ideological Sources of Fascism, National-Socialism and Communism. New York, 1975; *Gusman D.* The Scientific Origins of National-Socialism. New York, 1971.
58. *Бердяев Н.* Русская идея. Париж, 1971, с. 33, 35.
59. Там же, с. 249.
60. *Mosse G.* The Crisis of German Ideology. London, 1964, p. 1.
61. *Idem.* The Culture of Western Europe. The Nineteenth and Twentieth Centuries. London, 1963, p. 43.
62. *Idem.* The Crisis of German Ideology, p. 66.
63. Цит. по: *Laqueur W.* Russia and Germany: A Century of Conflict. London, 1965, p. 14.
64. Один из ключевых терминов немецкой философии, имеющий точную аналогию в русском «мировоззрении» и трудно поддающийся переводу на другие европейские языки. В переводах на английский или французский его часто оставляют в немецком варианте.
65. *Radel J.L.* Op. cit., p. 106.
66. *Чернышевский Н.Г.* Эстетические отношения искусства к действительности. СПб., 1855, с. 102.
67. *Белинский В.Г.* Избр. соч., т. 1. М., 1947, с. 537.
68. *Образцов Г.* Эстетика В.В. Стасова и развитие национально-реалистического искусства. Л., 1975, с. 53.
69. См.: *Valkenier E.* Op. cit., p. 172—193.
70. *Стасов В.В.* Статьи и заметки. М., 1959, т. 2, с. 5.
71. *Образцов Г.* Указ. соч., с. 68.
72. Цит. по: *Valkenier E.* Op. cit., p. 55.
73. *Чернышевский Н.Г.* Указ. соч., с. 66.
74. *Mosse G.* The Crisis of German Ideology, p. 33.
75. *Стасов В.В.* Избранное. М.—Л., 1950, т. 1, с. 9.
76. *Он же.* Собр. соч., т. 1, с. 125—127.
77. Цит. по: *Stern F.* The Politics of Cultural Despair — A Study in the Rise of Germanic Ideology. Berkeley, 1961, p. 135.
78. *Grosz Georg.* A Little Yes and A Big No. New York, 1946, p. 122.
79. *Ritchie J.* Op. cit., p. 11.
80. Цит. по: *Grosshans H.* Op. cit., p. 68.
81. «Нищие духом» и «Подворье прокаженных» — названия двух статей В.Стасова, написанных в 90-х гг. (Избранное, т. 1, с. 347, 353).
82. *Стасов В.В.* Собр. соч., т. 1, с. 218.
83. Цит. по: *Образцов Г.* Указ. соч., с. 153.
84. *Стасов В.В.* Избр. соч., т. 2, с. 418—419.
85. Цит. по: *Herzstein R.E.* Op. cit., p. 54.
86. *Герасимов А.* За социалистический реализм. М., 1952, с. 21.
87. *Stern F.* Op. cit., p. 133.

ГЛАВА ВТОРАЯ ФУНКЦИИ И ЯЗЫК

1. Цит. по: *Yenne W. and Keith W.* German War Art, 1939—45. New York, 1983, p. 17.
2. См.: *Zeman Z.A.B.* Nazi Propaganda. Oxford, 1964, p. 59.
3. См.: *The Goebbels Diaries. 1939—41*, p. 138.
4. См.: *Искусство, 1952, № 1, с. 64.*

5. Крупнейшая коллекция русских и немецких плакатов, в основном советского и нацистского периодов, хранится в архиве Гуверовского института в Станфорде, Калифорния (около 8000 единиц хранения).
6. *Hitler A.* Op. cit., p. 176.
7. *Reimann V.* The Man Who Created Hitler: Joseph Goebbels. London, 1977.
8. *Idem.* Dr Joseph Goebbels. Vienna, München, Zürich, 1971, S. 93.
9. *Hitler A.* Op. cit., p. 180—181.
10. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 571.
11. Цит. по: *A Guide through the Exhibition of Degenerate Art*, p. 18.
12. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 574.
13. *Цеткин К.* Воспоминания о Ленине. М., 1955, с. 14.
14. Там же.
15. *Zetkin K.* Erinnerung an Lenin. Vienna — Berlin, 1929, S. 14.
16. См.: Советское искусство за 15 лет, с. 226, 351, 356, 367, 368, 375, 387 и др.
17. Сб.: Борьба за реализм в советском искусстве 20-х годов, с. 157.
18. Например: Советское искусство за 15 лет, с. 356 (текст второй декларации АХРР с цитатой Ленина); Борьба за реализм..., с. 162; АХРР. Сборник воспоминаний, статей, документов. М., 1962, с. 320. История с ленинской цитатой имела продолжение в начале 60-х гг. — в период хрущевской «оттепели». Один советский ученый прочитал немецкий оригинал и опубликовал на страницах советской прессы подлинные слова Ленина со своими комментариями. Удар был нанесен в болевой центр советской эстетики, и все ее цитатоблочное здание грозило развалиться. Говорили, что в Институте марксизма-ленинизма было создано по этому поводу закрытое совещание, и ученые мужи приняли соломоново решение: поскольку перевод текста Клары Цеткин появился при жизни Ленина, и он не внес в него исправлений, считать подлинным ортодоксальный вариант. Думается, что и сам Ленин задним числом согласился бы с этим решением: сам дух его высказываний об искусстве, вся проводимая им художественная политика ближе к советской фальшивке, чем к его собственным подлинным словам.
19. ЛЕФ, 1924, № 5.
20. *Lehmann-Haupt H.* Op. cit., p. 144.
21. *Reimann V.* The Man Who Created Hitler: Joseph Goebbels, p. 166.
22. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 578.
23. *Недошивин Г.* Очерки теории искусства, с. 132.
24. Цит. по: *Lehmann-Haupt H.* Op. cit., p. 89.
25. *Hitler's Table Talk*, p. 370—371.
26. Искусство, 1948, № 2, с. 4.
27. Там же, 1952, № 3, с. 5.
28. Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948, с. 143—144.
29. *Ritchie J.* Op. cit., p. 10.
30. Советская литература. М., 1934, с. 20.
31. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 147.
32. Там же, с. 433.
33. *Фрумкин В.* Раньше мы были марксисты: песенные связи двух социализмов. — Обозрение (Париж), 1985, № 16, 17.
34. Цит. по: *Ritchie J.* Op. cit., p. 90.
35. Цит. по: *Speer A.* Spandau. The Secret Diaries, p. 312.
36. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 574.
37. Искусство, 1949, № 1, с. 5.
38. Там же, 1952, № 3, с. 8.
39. *Недошивин Г.* Указ. соч., с. 145—146. Как нередко бывало в многострадальной советской эстетической мысли, книга эта появилась уже после завершения эпохи, на которую она была рассчитана, и не сыграла той роли, которая ей предназначалась. Однако ее можно рассматривать как наиболее аргументированное обоснование основных положений не только советской, но и всякой тоталитарной эстетики.
40. Искусство, 1951, № 1, с. 68.
41. *Domarus Max.* Hitler: Reden und Proklamationen, 1932—38. Würzburg, 1962, S. 447.
42. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 608.
43. *Ibid.*, p. 593.
44. Искусство, 1951, № 6, с. 23.
45. Там же, № 5, с. 55.
46. *Mosse G.* Nationalization of the Masses, p. 203.
47. СССР — Германия, 1939—1941. Сост. Ю.Фельштинский. 1981, с. 186.
48. *Недошивин Г.* Указ. соч., с. 203.
49. Там же, с. 320—321.

50. В своей автобиографической книге литературовед Андрей Синявский описывает тот переворот, который произвели в советской культурной жизни эти «новые идеи» партийного босса: «Это было неслыханно — по слогу, по уродованию мысли — в устах партийного руководства. Срочно пересматривались учебные программы, вся проблематика, эстетика, философия и филология. Строились новые кафедры, пособия и диссертации. В авральном порядке институтами, коллективами, ученые создавали труды „о типическом как исключительном“ в марксизме. Наука подсканнула. И никто, абсолютно никто в мире, кроме нескольких, подобных мне отщепенцев, связанных незримой цепочкой, не ведал, что весь этот теоретический вклад у Маленкова был списан дословно из ветхой, заброшенной Литературной энциклопедии. И не у кого-нибудь — у бывшего белоэмигранта Святополка-Мирского, вернувшегося сдуру в Россию и успешного, по слухам, уже сдохнувшего с голоду в лагере в роли врага народа. Дотошные историки могут меня легко проверить, сняв с полки и сравнив маленковский доклад на съезде с забытым энциклопедическим томом на букву „Р“: „Реализм“...» (Терц А. Спокойной ночи. Изд. «Синтаксис», Париж, 1984, с. 328—329).
51. Недошивин Г. Указ. соч., с. 224.
52. Там же, с. 314.
53. Das Bild, 1936, Nr. 6, S. 290.
54. Цит. по: *Hinz B.* Op. cit., p. 77.
55. Искусство, 1950, № 1, с. 23.
56. Там же, 1951, № 1, с. 69.
57. *Hinz B.* Op. cit., p. 79.
58. *Кауфман Р.С.* Советская тематическая картина. М., 1951, с. 112.
59. См.: Искусство, 1948, № 2, с. 4.
60. *Hoffmann H.* Op. cit., p. 107.
61. *Hinz B.* Op. cit., p. 163.
62. *Goebbels Diaries, 1939—41*, p. 75.
63. См.: Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 303, 331, 370, 384.
64. *Buchheim H.* Totalitarian Rule: its Nature and Characteristics. Middletown (Conn.), 1968, p. 14.
65. Цит. по: *Fest Joachim.* The Face of the Third Reich. London, Penguin Books, 1970, p. 438.
66. *Геллер М.* Машина и винтики. История формирования советского человека. Лондон, 1985, с. 9.
67. *Сталин И.* Марксизм и вопросы языкознания. М., 1950, с. 7.
68. Искусство, 1951, № 5, с. 73.
69. *Speeches of Adolf Hitler.* Ed. N.Baynes. Oxford University Press, 1942, Vol. 1, p. 585.
70. *Ibid.*, p. 606.
71. Цит. по: *Herzstein R.E.* Op. cit., p. 50.
72. *Сталин И.* Указ. соч., с. 7—8.
73. *Speeches of Adolf Hitler.* 1942, vol. 1, p. 582.
74. *Сталин И.* Указ. соч., с. 32.
75. Цит. по: *Reimann V.* Dr. Joseph Goebbels. Vienna — München — Zürich, 1971, S. 218.
76. Организации октябрят, пионеров, комсомол в СССР, нацистский гитлерюгенд с теми же возрастными подразделениями, юные пионеры и красногвардейцы в маоистском Китае, муссолиниевская *Balilla*, очень сходные между собой по целям и структуре, практически охватывали всю молодежь этих стран.
77. *Friedrich C. and Brzezinski Z.* Op. cit., p. 127.
78. *Mosse G.* Nazi Culture, p. 127.
79. *Геллер М.* Указ. соч., с. 180.
80. *Ленин В.И.* Полн. собр. соч., т. 41, с. 313.
81. Цит. по: *Fest J.* Op. cit., p. 117.
82. Цит. по: *Herzstein R.E.* Adolf Hitler and the Third Reich, 1933—45. Boston, 1971, p. 48.
83. Цит. по: *Fest J.* Op. cit., p. 327.
84. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 315—316.
85. Там же.
86. Цит. по: *Manvell R. and Fraenkel H.* Heinrich Himmler. London, 1965, p. 136.
87. Цит. по: Stalinism, p. 137.
88. Цит. по: *Buchheim H.* Op. cit., p. 47.
89. *Manvell R. and Fraenkel H.* Op. cit., p. 62.
90. См. выступления В.Вишневого и В.Шкловского. — Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 285, 154.
91. *Mack Smith D.* Op. cit., p. 174.
92. *Ibid.*, p. 210.
93. *Ibid.*, p. 174.
94. Kunst im 3. Reich. Frankfurter Kunstverein, 1974, S. 125.
95. Искусство, 1947, № 5, с. 22.

96. *Mosse G. Nazi Culture*, p. 108.
97. Цит. по: *Fest J. Op. cit.*, p. 338.
98. *Severini G. Op. cit.*, p. 32.
99. *Mosse G. Nazism*. New Jersey, 1978, p. 43.
100. *Arendt Hannah. The Origins of Totalitarianism*. London, 1958, p. 474.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
СТРУКТУРА

1. *Art Monthly (London)*, 1981, October, p. 7.
2. *Hinz B. Op. cit.*, p. 16.
3. *Ibid.*, Foreword.
4. Например, пользуясь таким методом, известный советский философ М.Лифшиц «блестяще» доказал наличие прямых связей искусства фашизма и национал-социализма с модернизмом и авангардом: главу «Искусство фашизма в Германии» своей книги «Искусство и современный мир» он сопроводил иллюстрациями, куда включил работы Ал.Канольда, Ю.Хюнтера, Ф.Долля, снабдив их комментариями типа «подражание Сезанну», «подражание Ван Гогу», «подражание новой вещественности»; сюда попала даже картина Франца Марка, погибшего в 1916, но здесь не нашлось места ни для одной работы нацистского офицера (см.: *Лифшиц М. Искусство и современный мир*. М., 1978, с. 307—318). При отсутствии в СССР всякой информации об искусстве Третьего рейха такая аргументация, очевидно, выглядит вполне убедительно, тем не менее этот метод доказательств едва ли может претендовать на какую-либо научность.
5. *A Guide through the Exhibition of the Degenerate Art*, p. 24.
6. *Искусство*, 1934, № 2, с. 6.
7. Там же, 1938, № 3, с. VIII.
8. Там же, № 5, с. 85.
9. Ее открытие (16 февраля 1937) совпало с политическим процессом по делу Л.Пятакова, К.Радека и др. Очевидно, чтобы сбалансировать зловещий эффект политического террора, мероприятиям, посвященным памяти великого поэта, была придана необычайная широта и торжественность. Наряду с главной выставкой в московском Историческом музее ее филиал занял главные залы Третьяковской галереи. Однако рецензий на нее в художественной прессе так и не появилось. Четвертый номер журнала «Искусство» за 1937 год в специальной вкладке информировал читателей, что его 2-й и 3-й номера «задерживаются по техническим причинам». Причину задержки нетрудно угадать: в них явно было слишком много изображений, текстов и имен людей, которые были объявлены «врагами народа» или подозревались в сочувствии таковым. Второй номер — за март-апрель, — очевидно, так и не появился (во всяком случае, в крупных библиотеках вне СССР он отсутствует).
10. См.: *Выставки советского изобразительного искусства*. Справочник, т. II. М., 1973.
11. *Goebbels Diaries. 1939—41*, p. 181.
12. См.: *Персональные и групповые выставки советских художников. 1917—1947*. Справочник, т. I. М., 1989.
13. *Искусство*, 1947, май-июнь, с. 3.
14. См. сб.: *30 лет советского изобразительного искусства*, с. 30—37.
15. Там же, с. 68—69.
16. См.: *Reimann V. Dr. Joseph Goebbels. Vienna — München — Zürich, 1971, S. 215—216*.
17. *Arendt H. Op. cit.*, p. 374.
18. Цит. по: *Паперный В. Культура «Два»*. Ardis/Ann Arbor, 1985, с. 132.
19. *Hoover's Archives. Himmler File*, folder 332.
20. См. сб.: *Вопросы теории советского изобразительного искусства*. М., 1950, с. 62.
21. Там же.
22. *Искусство*, 1937, № 6, с. 60.
23. *Герасимов А. За социалистический реализм*, с. 116.
24. *Archer J. Op. cit.*, p. 106.
25. Цит. по: *Lehmann-Haupt H. Op. cit.*, p. 57.
26. *Taylor R. Op. cit.*, p. 191.
27. *Литературная газета*, 1933, 29 января.
28. *Паперный В. Указ. соч.*, с. 34.
29. *Искусство*, 1938, № 4, с. 181.
30. *Hoffmann H. Op. cit.*, p. 171.
31. *Fest J. Hitler*. London, Penguin Books, 1974, p. 758.
32. *Hoffmann H. Op. cit.*, p. 113.
33. *Демократия и большевизм. Речи Адольфа Гитлера, Альфреда Розенберга и Германа Геринга на Нюрнбергском конгрессе 1938 года*. Берлин, 1938, с. 8.
34. *Зиновьев А. Нашей юности полет*. Lausanne, 1983, с. 11.

35. Искусство, 1937, № 6, с. 61.
36. Цит. по: *Cecil R. The Myth of the Master Race: Alfred Rosenberg and Nazi Ideology.* London, 1972, p. 150.
37. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, с. 277.
38. Там же, с. 376.
39. *Hinz B.* Op. cit., p. 2.
40. *Зименко В.* Советская историческая живопись. М., 1970.
41. Цит. по: *Fest J. Hitler*, p. 415.
42. Искусство, 1950, № 1, с. 8.
43. *Кузнецов А.* Советская историческая картина. — В сб.: 30 лет..., с. 98—114.
44. *Mussolini B.* My Autobiography. New York, 1928, p. 297.
45. Вопросы теории..., с. 36.
46. 30 лет советского изобразительного искусства, с. 108.
47. *Yenne D. and Keith W.* Op. cit., p. 18.
48. *Hitler A.* Op. cit., p. 32, 116
49. *Bullock A.* Op. cit., p. 362.
50. *Fest J.* The Face of the Third Reich. London, Penguin Books, 1970, p. 113.
51. Futurist Manifestos, p. 21.
52. 30 лет советского изобразительного искусства, с. 64.
53. *Востоков Е.* Грековцы. М., 1983, с. 46.
54. Там же.
55. Искусство, 1948, № 5, с. 9; 1949, № 1, с. 17, № 5, с. 3—4, и др.
56. *Mussolini B.* Op. cit., p. 127.
57. *Mack Smith D.* Op. cit., p. 143.
58. *Hinz B.* Op. cit., p. 79.
59. Искусство, 1952, № 3, с. 7.
60. *Mussolini B.* Op. cit., p. 281.
61. Демократия и большевизм..., с. 40.
62. См.: *Mosse G.* Nazi Culture, p. XXIX, 3.
63. Kunst im 3. Reich, 1943, Nr. 1, S. 16.
64. 30 лет советского изобразительного искусства, с. 119.
65. *Hinz B.* Op. cit., p. 111.
66. Kunst im 3. Reich, 1942, Nr. 6, S. 45.
67. Искусство, 1951, № 4, с. 71.
68. См.: Вопросы теории..., с. 40.
69. *Kauffmann R.A.* Die neue Deutsche Malerei. Berlin, 1941.
70. *Mosse G.* Nazi Culture, p. 163.
71. Искусство, 1950, № 1, с. 78.
72. 30 лет советского изобразительного искусства, с. 119.
73. *Герасимов А.* За социалистический реализм, с. 89.
74. См.: *Matino*, 1934, 20 mai.
75. *Герасимов А.* За социалистический реализм.
76. *Speer A.* Inside the Third Reich, p. 325.
77. См.: *Hinz B.* Op. cit., Foreword.
78. См.: Вопросы теории..., с. 93—94.
79. См.: *Lehmann-Haupt H.* Op. cit., p. 176.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ АРХИТЕКТУРА И СТИЛЬ

1. Цит. по: *Hoffmann H.* Op. cit., p. 184.
2. Архитектура СССР, 1935, № 7, с. 1.
3. Сб.: Архитектура СССР. М., 1947, с. 3.
4. Главными источниками по этому вопросу являются работы Альберта Шпеера: его тюремные дневники и мемуары «Изнутри Третьего рейха».
5. Искусство, 1939, № 6, с. 30.
6. Непререкаемый авторитет его подписи запечатлен, в частности, в облике гостиницы «Москва», построенной в 1935—38 по проекту А.Шусева: правое и левое крылья одного из ее фасадов решены в разных системах, что, принимая во внимание пристрастие тоталитарной архитектуры к строгой симметрии, выглядит странно. Когда-то по Москве ходила легенда, объясняющая это несоответствие. «Про эту легенду можно было бы сказать, что если бы ее не было, ее следовало бы выдумать. Легенда гласит, что, когда Шусев... делал отмывку фасада, он разделил его тонкой линией пополам и справа дал один вариант, а слева — другой. По одной версии, Шусева не допустили в кабинет Сталина, он не смог объяснить, что это два варианта. Сталин, не вглядываясь, подписал, после чего отступить от вычерченного было нельзя. По другой версии, Сталин понял, что это два варианта, но нарочно подписал точно посередине. Так или иначе, фасад гостиницы до сих пор поражает своей неожиданной асимметрией тех, кому приходит в голову сравнить правую часть с левой, но здание в масштабах Москвы настолько громадное, что не знающие легенды обычно ничего не замечают» (*Паперный В.* Указ. соч., с. 111, 307). См. ил. 117.

7. Цит. по: *Lane B.M.* Op. cit., p. 142.
8. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 60.
9. *Ibid.*, p. 582.
10. Сб.: *Архитектура СССР*, с. 5.
11. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 581.
12. *Ibid.*, p. 573.
13. *Архитектура СССР*, 1952, № 1, с. 2.
14. Там же, № 11, с. 14.
15. Там же, № 4, с. 3.
16. *Rittich W.* *New German Architecture*. Berlin, 1944, p. 24, 31, 33.
17. *Speer A.* *Inside the Third Reich*, p. 226.
18. *Ibid.*
19. *Millon Henry A.* *Some New Towns in Italy in the 1930s*. — In: *Art and Architecture in the Service of Politics*. Eds. H.A. Millon and L. Noehlin. Cambridge (Mass.) and London, 1978, p. 332.
20. Сб.: *Архитектура СССР*, с. 12.
21. Цит. по: *Schmitthenner P.* *Baukunst in neuen Reich*. München, 1934, S. 21.
22. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 582—583.
23. *Rittich W.* Op. cit., p. 5.
24. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 600.
25. *Speer A.* *Inside the Third Reich*, p. 199.
26. Цит. по: *Городское хозяйство Москвы*, 1949, № 3, с. 2.
27. Цит. по: *Speer A.* *Inside the Third Reich*, p. 233.
28. *Ibid.*, p. 226.
29. *Ibid.*, p. 203.
30. *The Goebbels Diaries. 1939—41*, p. 446.
31. *Speer A.* *Spandau. The Secret Diaries*, p. 93.
32. *Паперный В.* Указ. соч., с. 103.
33. *Советская архитектура*, 1932, № 1—2, с. 7.
34. Цит. по: *Паперный В.* Указ. соч., с. 37.
35. *The Goebbels Diaries. 1939—41*, p. 304—305.
36. Цит. по: *Taylor R.* Op. cit., p. 39.
37. *Speer A.* *Spandau. The Secret Diaries*, p. 360.
38. *Паперный В.* Указ. соч., с. 38.
39. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 600.
40. *Taylor R.* Op. cit., p. 46.
41. *Kostof S.* *The Emperor and Duce: The Planning of Piazzale Augusto Imperatore in Rome*. — In: *Art and Architecture in the Service...*, p. 279, 287.
42. *Архитектура СССР*, 1957, № 11, с. 18.
43. *Speeches of Adolf Hitler*, p. 593—594.
44. Цит. по: *Grosshans H.* *Hitler and the Artists*. New York, 1983, p. 93.
45. *Паперный В.* Указ. соч., с. 34.
46. *Speer A.* *Inside the Third Reich*, p. 97.
47. *Hughes Robert.* *The Shock of the New*. London, 1980, p. 99.
48. *Архитектура СССР*, 1938, № 9, с. 6.
49. В этом легко убедиться, если просмотреть хотя бы иллюстративные отделы трудов по архитектуре, юбилейных изданий, пропагандистских брошюр, издаваемых как для заграницы, так и для внутреннего пользования, таких, например, как: 30 лет советской архитектуры. М., 1947; 50 лет советской архитектуры. М., 1958; *Schrude H.* *Bauten des Dritten Reich*. Leipzig, 1937; *Rittich W.* *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*. Berlin, 1938; *A Nation Builds — Contemporary German Architecture*. German Library of Information, New York, 1940; *Rittich W.* *New German Architecture*. Berlin, 1941; журналы: *Архитектура СССР*, *Die Kunst* (Мюнхен) и др.
50. Цит. по: *Speer A.* *Spandau. The Secret Diaries*, p. 174—175.
51. *Rittich W.* *New German Architecture*, p. 44.
52. *Rabinbach A.* *Beauty of Labor — the Aesthetics of Production in the Third Reich*. — *Journal of Contemporary History* (London), Vol. 11, No. 4, p. 43.
53. *Ibid.*, p. 50.
54. *Архитектура СССР*, 1955, № 12, с. 13.
55. *Speer A.* *Inside the Third Reich*, p. 230—231.
56. *Правда*, 1964, 26 июля.
57. *Кауфман Р.* *Советская тематическая картина*. М., 1951, с. 5.
58. *Grunberger R.* *A Social History of the Third Reich*. London, Penguin Books, 1974, p. 537.
59. Всесоюзная художественная выставка. Каталог. Тбилиси — Баку — Киев — Львов — Вильнюс — Рига — Таллинн — Ленинград. М., 1952.
60. *Lehmann-Haupt H.* Op. cit., p. 132.
61. *Kunst im 3. Reich*, 1942, Nr. 6, S. 268.
62. *Lane B.M.* Op. cit., p. 50.
63. *Wingler W.* *Das Bauhaus*. 1962, S. 39.
64. Цит. по: *Lane B.M.* Op. cit., p. 46.
65. Цит. по: *Nolte E.* Op. cit., p. 333.
66. *Rittich W.* *New German Architecture*, p. 12, 19.

67. Сб.: Вопросы теории советского изобразительного искусства, с. 6—7.
68. *Mosse G.* Nationalization of the Masses, p. 10.
69. Так он представлен, в частности, в романе Л.Фейхтвангера «Братья Лаутензак», переведенном на русский язык и изданном в СССР; такой его образ создается и поддерживается в советской исторической литературе.
70. *Бердяев Н.* Новое средневековье. Берлин, 1924, с. 64.
71. *Он же*. Истоки и смысл русского коммунизма. Париж, 1955, с. 136.
72. См.: *Cecil R.* Op. cit., p. 82.
73. Цит. по: *Mosse G.* Nazi Culture, p. 244.
74. См.: *McGovern J.* Martin Bormann. New York, 1968, p. 181, 212—213.
75. *Bullock A.* Op. cit., p. 356.
76. Цит. по: *Herzstein R.E.* Adolf Hitler and the Third Reich, p. 121.
77. Цит. по: *Mosse G.* Nazi Culture, p. 245.
78. См.: *Herzstein R.E.* Adolf Hitler and the Third Reich, p. 249.
79. Цит. по: Stalinism, p. 21—22.
80. Цит. по: *Fest J.C.* Hitler, p. 422.
81. См.: *Lehmann-Haupt H.* Op. cit., p. 138—139.
82. *Луначарский А.* Штрихи. Ленин — товарищ, человек. М., 1966, с. 179.
83. *Mosse G.* Nazism. New Jersey, 1978, p. 37.
84. Цит. по: *Herzstein R.* Op. cit., p. 50—51.
85. 30 лет советского изобразительного искусства, с. 28.
86. Цит. по: Die Kunst im 3. Reich, 1938, Nr. 1, S. 4.
87. *Hinz B.* Op. cit., p. 80—81.
88. *Taylor R.* Op. cit., p. 72.
89. *Speer A.* Inside the Third Reich, p. 80.
90. Искусство, 1938, № 4, с. 181.
91. Там же, 1939, № 4, с. 119.
92. *Rittich W.* New German Architecture, p. 35.
93. Цит. по: *Herzstein R.E.* The War that Hitler Won., p. 51.

ЭПИЛОГ:

ВСТРЕЧА В БЕРЛИНЕ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. *Lehmann-Haupt H.* Op. cit., p. 201.
2. Ibid.
3. *Корнфельд Я.* Лауреаты Сталинских премий в архитектуре. 1941—1950. М., 1953, с. 179.
4. См.: *Damus M.* Sozialistischer Realismus und Kunst im National-Sozialismus. Fischer Taschenbuch Verlag, 1981.
5. См.: *Lehmann-Haupt H.* Op. cit., p. 189.
6. *Hinz B.* Op. cit., p. 43.

Указатель имен *

- Абросимов П.В. — 120
Август — 227
Авилов М.И. — 206, 207, 222, 16
Агурский А. — 277
Адуа К. ди — 127
Азгур З.И. — 100
Айнбек Вальтер — 39
Алабян К.С. — 239
Александр III — 156
Александр Невский — 222
Аллилуева Н.С. — 185
Аллилуева С.И. — 10, 209
Альтман Н.И. — 15, 25, 30, 33, 37, 165, 187
Альфьери Дино — 115, 118
Андреев Н.А. — 111, 181, 213
Андропов Ю.В. — 215
Анненков Ю.П. — 30
Арватов Б.И. — 32, 33
Арендт Ханна — 82, 187, 199, 210, 284
Аристотель — 227
Артамонов В.Е. — 184
Архипенко Александр — 30
Астахов Г. — 6
- Багрицкий Э.Г. — 194, 276, 277
Бакст Л.С. — 30
Бакшеев В.Н. — 234
Балла Джакомо — 17, 18, 22, 28, 33, 45, 52
Баранов-Россинэ В.Д. — 25
Барлах Эрнст — 77, 78, 102, 104, 109, 110, 129, 180, 182, 202, 270
Бартельс Адольф — 158, 161
БAUDISSIN Клаус — 103
Бекман Макс — 61
Белинский В.Г. — 150, 152—154, 157, 159, 175, 281
Бёлль Генрих — 266
Белопольский Я.Б. — 270
Бенн Готфрид — 61, 78, 188
Бенуа А.Н. — 30, 156
Беньямин Вальтер — 160
Берг Альбан — 62
Бердяев Н.А. — 151—153, 259, 281, 287
Беренс Питер — 62, 251
Берня Л.П. — 92, 272
Берлин Исая — 15, 274
Бескин О.М. — 142
Бетнер Иоганнес — 236
Беттхер Роберт — 90, 237
Бехер Иоганнес — 77
Билибин И.Я. — 30
Бисмарк Отто фон Шёнхаузен — 208
Блехен Карл — 154
Блок А.А. — 15
Блох Эрнст — 79
Богданов (Малиновский) А.А. — 35
Боголюбов В.Т. — 205
- Бонбаччи Сало Никола — 114
Бонч-Бруевич В.Д. — 42
Борман Мартин — 92, 168, 217, 259, 260, 287
Босх Иероним — 148
Боттаи Джузеппе — 115, 191
Боччони Умберто — 15, 17, 18, 22, 27, 28, 45, 46, 51, 224, 276
Брак Жорж — 103
Бредель Вилли — 77
Брежнев Л.И. — 188, 215
Бреккер Арно — 15, 76, 98, 204, 207, 269, 270, 41, 126
Бреннер Арнольд — 61
Бреннер Г. — 251
Бретон Андре — 17
Брехт Бертольд — 61, 62
Брик О.М. — 25, 28, 29, 32, 66, 275
Бродский И.И. — 171, 215, 219, 37
Бруте Герман — 89, 188
Брюллов К.П. — 155, 183, 189
Буденный С.М. — 73
Буллок Алан — 224, 277, 280, 281, 285, 287
Бурлюк Д.Д. — 16, 18, 30
Бухарин Н.И. — 72, 73, 89, 214, 215, 277
Бялыницкий-Бируля В.К. — 234
- Вагнер Отто — 240
Вальдапфель — 76
Вальден Гервард — 61, 111
Вампер А. — 270, 131
Ван Гог Винсент — 103, 107, 118, 129, 157, 279, 284
Ван ден Брук Меллер — 156, 157
Ван Шинго — 34
Ван Шэнле — 58
Ван Эйк Ян — 213
Ванслов В.В. — 109, 110
Вастейнер Г. — 254
Вашингтон Джордж — 227
Веласкес Диего — 141
Велде Генри ван де — 62
Верещагин В.В. — 225
Веронези Л. — 118
Вертов Дзига — 66
Веснин А.А. — 25, 51, 54, 251
Веснин В.А. — 25, 251
Вессель Хорст — 196
Вильрих В. — 103
Вильгельм II — 62
Винкельман Иоганн Иоахим — 150
Виссель А. — 70
Витце Йозеф — 214, 38
Вишневский В.В. — 90, 283
Вламинк Морис — 103
Ворошилов К.Е. — 73, 184, 205, 214, 215, 230
Востоков Е.И. — 285
Вотье Беньямин — 154
Врубель М.А. — 156, 158, 264, 280
Вуд Грант — 141

* Курсивом выделены номера иллюстраций.

- Вучетич Е.В. — 4, 99, 125, 177, 206, 215, 263, 270, 271, 132
- Габо Наум — 25, 27, 30
- Галасси Джузеппе — 55, 133
- Галл Леонард — 207
- Ган А.М. — 217
- Гапоненко Т.Г. — 181
- Гарибальди Джузеппе — 208
- Гартнер Фриц — 220
- Гастев А.К. — 34—36
- Ге Н.Н. — 155, 159
- Гebbельс Иозеф — 56, 59—61, 70, 72, 78—81, 91—93, 97—101, 103, 113, 118, 121, 133, 135, 147, 149, 160, 162, 164, 166—168, 170, 173, 174, 185, 188, 191, 196, 197, 204, 207, 246, 259, 260, 267, 269, 276, 278, 280—284, 286
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих — 152, 153, 160
- Гейдрих Рейнхард — 193, 194, 214
- Гейне Генрих — 36, 111, 150
- Геллер М. — 283
- Гельфрейх В.Г. — 212, 240, 246, 249, 111, 113, 115, 116
- Георге Стефан — 160, 161
- Герасимов А.М. — 4, 62, 94, 99, 102, 103, 110, 112, 125, 138, 148, 160, 162, 177, 183, 184, 202, 205—207, 209, 212, 214, 221, 233, 235, 278, 281, 284, 285, 2, 12, 36, 102
- Герасимов С.В. — 74, 181, 185, 254
- Гервин Франц — 235
- Геринг Герман — 92, 103, 104, 134, 192, 228, 229, 250, 284
- Герман Пауль — 220, 20, 29
- Геррини Д. — 119
- Герцен А.И. — 153
- Гесс Рудольф — 214
- Гесснер Р. — 255, 90
- Гете Иоганн Вольфганг — 190
- Гиммлер Генрих — 78, 92, 168, 193—195, 209, 283, 284
- Гини Бертольд — 6, 7, 201, 207, 218, 230, 264, 265, 274, 276, 278, 283—285, 287
- Гисслер Герман — 207
- Гитлер Адольф — 4, 6, 7, 9—11, 16, 37, 40, 58, 59, 62, 63, 65, 69—72, 77, 79, 81, 83—86, 88—90, 93, 96—98, 100, 102, 104—108, 111, 113, 118, 121, 122, 133, 134, 136, 139, 140, 144—149, 153, 154, 158, 160, 162—172, 174, 176, 178, 179, 182, 185, 188—190, 193, 198, 202, 207—215, 218—220, 222—225, 227, 229, 230, 233, 236, 238, 240—248, 250, 251, 255, 258—260, 262, 266, 267, 269, 274, 276—287
- Глез Альбер — 66
- Глейзер — 249
- Глинка М.И. — 184
- Гобино Жозеф Артюр — 139, 151
- Гоген Поль — 103, 157
- Гоголь Н.В. — 150
- Гойя Франсиско Хосе де — 140
- Голосов П.А. — 251
- Гончаров А.Д. — 74
- Гончарова Н.С. — 17, 30
- Горбачев М.С. — 216
- Горлов Н. — 23, 275
- Горький А.М. — 17, 64, 66, 85, 87—89, 91, 144, 172, 173, 179, 184, 188, 193, 214, 218, 277
- Грабарь И.Э. — 177
- Градл Герман — 207
- Грамши Антонио — 22, 23, 33
- Грзелишвили Е. — 219
- Грибель Отто — 75, 25
- Григорьев С.А. — 55
- Гриньяни Ф. — 118
- Гринюк И.А. — 184
- Гропиус Вальтер — 16, 51, 62, 65, 67, 68, 240, 257, 267
- Грос Георг — 58, 61—63, 65, 77, 104, 158, 225, 276, 281
- Грундиг Ганс — 61, 76, 111, 277
- Грюнбергер Рихард — 255, 286
- Грюневальд Матис — 147, 148
- Грюнцер Эдуард — 149, 154, 209
- Гу Юань — 89
- Гудериан Хайнц Вильгельм — 165
- Гуттузо Ренато — 50
- Гэш — 76
- Давид Лун — 215
- Дамус Мартин — 7, 265, 287
- Д'Аннуцио Габриеле — 20
- Данте Алигьери — 277
- Дарре Рихард — 139
- Дахауэр Вильгельм — 181
- Дейнека А.А. — 48, 49, 55, 193, 225, 226, 232, 21, 43, 94
- Дейчман В. — 251
- Демут-Малиновский В.И. — 139
- Денисовский Н.Ф. — 48
- Деперо Фортунато — 33, 52
- Дерен Андре — 103
- Дефрегер Франц — 149, 209
- Джотто — 46
- Дзержинский Ф.Э. — 42, 193
- Дибич К. — 101
- Дикс Отто — 61, 62, 79, 104, 111, 182, 202, 225
- Дильман Эмиль — 255
- Димитров Георгий — 70
- Дноклетян — 8
- Дмитрий Донской — 222
- Добролюбов Н.А. — 111, 154
- Добужинский М.В. — 30
- Долль Ф. — 284
- Донателло — 227
- Дормидонтов Н.И. — 230
- Достоевский Ф.М. — 19, 150, 152, 153, 155, 159
- Доу Джордж — 138
- Древин А.Д. — 107, 112
- Дудник С.И. — 233
- Дун Сивэнь — 86
- Дурус — см. Кемень А.
- Дусбург Тео ван — 66, 103
- Дюрер Альбрехт — 125
- Дюфи Рауль — 129
- Дягилев С.П. — 156
- Евсеев С.А. — 212
- Ежов Н.И. — 112, 194, 215

- Екатерина II — 138
 Ермилов В.В. — 52
 Ермолаева В.С. — 112
 Есенин С.А. — 66
 Ефанов В.П. — 205, 206, 215, 221, 28
 Ефремов М.Г. — 206
- Жданов А.А. — 86—89, 137, 171, 174, 178,
 182, 185
 Жигимонт П.И. — 255
 Жид Андре — 64
 Жолтовский И.В. — 247, 249
 Жуковский В.А. — 184
 Журавлев В.В. — 39
- Зайцев Е.А. — 30
 Зайгер И. — 75
 Замошкин А.И. — 206
 Замятин Е.И. — 35
 Зардарян О.М. — 143
 Зиберт Георг — 193, 226, 97
 Зименко В.М. — 218, 285
 Зиновьев А.А. — 215, 284
 Зиновьев Г.Е. — 38, 42, 63, 214
- Иван IV Грозный — 138
 Иванов А.А. — 140, 155
 Иванов В.И. — 218
 Ингал В.И. — 205
 Иоанн Лейденский — 8
 Иогансон Б.В. — 140, 191—193, 205, 221, 263
 Иофан Б.М. — 15, 130, 244, 249, 252, 266,
 104, 111
 Истомин К.Н. — 112
 Иттен Иоганнес — 68
- Пост Ганс — 61, 148
- Каганович Л.М. — 205, 271
 Какабадзе С.Я. — 205
 Калинин М.И. — 73
 Каменев Л.Б. — 42
 Каменский В.В. — 16
 Камерон Чарльз — 138
 Кампф Артур — 207, 220, 230, 81
 Кандинский В.В. — 11, 17, 23, 27—30, 65, 67,
 68, 77, 103, 201, 275
 Канольд Александр — 284
 Кант Иммануил — 227
 Капф А. — 264
 Каретникова И.А. — 5
 Карра Карло — 18, 27, 28, 46—49, 51, 224, 227
 Касаткин Н.А. — 39
 Кассирер — 189
 Кауфман Р.С. — 283, 286
 Кацман Е.А. — 39, 73, 221, 275, 71
 Квернер Курт — 75
 Квикс — 196
 Кейль Алекс (Эк Шандор) — 75
 Кемель (Дурус) Альфред — 77, 78
 Кестлер Артур — 275
 Кибрик Е.А. — 215
 Кирико Джорджо де — 17, 27, 46—48, 51, 103,
 227
- Киров С.М. — 206, 215
 Кирпотин В. — 218
 Кирхнер Эрнст Людвиг — 104, 111, 76
 Киришон В.М. — 90
 Киселис П. — 43, 112
 Клее Пауль — 68, 77
 Клейн Цезарь — 65
 Клемперер Виктор — 190
 Климш Фриц — 185, 207
 Клуцис Г.Г. — 27, 52, 112, 165
 Кнаус Людвиг — 154
 Книрр Гейнрих — 213, 7
 Козловский М.И. — 138
 Колле — 130
 Колосов Марк — 277, 278
 Колпинский Ю.Д. — 275
 Кольбе Георг — 207, 269
 Кольвиц Кете — 61, 63, 129, 182, 202, 270
 Комар В. — 276
 Кон Норман — 8, 274
 Констебл Джон — 140, 148
 Конти Примо — 178
 Кончаловский П.П. — 107, 202, 235, 264, 272
 Корин П.Д. — 126, 222, 42
 Корнфельд Я. — 287
 Коровин К.А. — 30
 Коротков В. — 219
 Коррадини Энрико — 20
 Космодемьянская З.А. — 196
 Костаки Г.Д. — 112, 279
 Котов П.И. — 4, 235
 Крамской И.Н. — 141, 155, 156, 159
 Крейс Вильгельм — 207, 210
 Красин Г. — 249
 Кржижановский Г.М. — 42
 Кривоногов П.А. — 226
 Кроче Бенедетто — 21
 Крупская Н.К. — 42, 74
 Кузнецов А. — 285
 Кукрынскы — 196, 220, 221
 Курбе Гюстав — 140, 154
 Курелла Альфред (Б.Циглер) — 75, 79
 Кустоднев Б.М. — 279
 Кутателадзе А.К. — 219
 Кутузов М.И. — 222
- Ла Падула Э. — 119
 Лабас А.А. — 48
 Лавинский А.М. — 25
 Лагарде Пауль де — 156
 Лагерлёф Сельма — 64
 Лактионов А.И. — 4, 148, 184, 185, 221, 232, 99
 Лангбен Юлиус — 156—158, 160
 Ланцингер — 178, 209, 5
 Лапшин В.П. — 276, 277
 Ларионов М.Ф. — 17, 18, 30
 Лассаль Фердинанд — 111
 Лебедев А.К. — 107, 279
 Ле Корбюзье Шарль Эдуар — 66, 68, 251
 Леблон Жан Батист — 138
 Левидов Михаил — 23
 Левинсон И. — 123
 Левитан И.И. — 141
 Левитин А.П. — 184

- Левицкий Д.Г. — 139
 Леже Фернан — 24, 66
 Лежнев И. — 80
 Лей Роберт — 100, 101, 135, 246
 Лейн Б. — 265
 Леман-Хаупт Гельмут — 7, 101, 151, 255, 265, 278, 281, 282, 284—287
 Лембрук Вильгельм — 102, 110
 Ленин В.И. — 9, 16, 21—23, 25, 37, 38, 40—43, 47, 54, 58, 63, 66, 67, 72, 86, 92, 112, 114, 118, 121, 125, 132, 136, 137, 144, 145, 159, 164, 165, 167, 177, 181, 188, 191—193, 196, 205, 206, 209—215, 218—220, 223, 240, 244, 245, 261—263, 266, 267, 274, 275, 281—283, 287
 Леонидов И.И. — 44, 240
 Леонов Л.М. — 90
 Леонтьев К.Н. — 153
 Лессинг Карл Фридрих — 154
 Ли Ци — 17
 Ли Чанг-Чинг — 125
 Лившиц Б.К. — 273
 Линкольн Авраам — 227
 Липполд К. — 264
 Лисицкий Л.М. — 16, 26, 27, 34, 44, 51, 52, 65—68, 103, 165, 208, 240, 266, 274, 276, 26, 67, 128
 Лифшиц М.А. — 102, 276, 279, 284
 Ловейко И. — 248
 Лукач Георг — 77—79, 92, 279
 Луначарский А.В. — 16, 22, 25, 32, 34, 37—39, 41—43, 58, 65—67, 74, 78, 79, 101, 137, 144, 167, 182, 210, 247, 261, 275, 287
 Льюис Синклер — 64
 Людendorф Эрих — 63

 Магги Цезаре — 233
 Май Эрнст — 240
 Майер Ганнес — 27, 68, 69, 277
 Макиавелли Никколо — 8
 Маллапарте Курцио — 54
 Малевич К.С. — 11, 16, 17, 24, 25, 27—29, 33, 36, 44, 51, 54, 66, 67, 112, 144, 165, 224, 257, 272, 274, 275
 Маленков Г.М. — 178, 179, 182, 283
 Малявин Ф.А. — 30
 Мамфорд Льюис — 8, 9, 274
 Мандельштам Н.Я. — 112, 279
 Мандельштам О.Э. — 112
 Мане Эдуар — 140
 Манизер М.Г. — 177, 185, 205
 Манн Генрих — 64
 Манн Томас — 64, 151, 153, 158, 160
 Манн Якоб — 222
 Мао Цзэдун — 16, 37, 40, 120—126, 188, 209, 212, 213, 279, 280
 Мариани Антонио — 56, 117, 118
 Маринетти Томмазо — 15—24, 31, 33, 36, 45—47, 51, 52, 79, 117, 274, 275
 Марков В. — 274
 Маркони Гульельмо — 52
 Маркс Карл — 21, 32, 111, 139, 144, 146, 151, 154, 188, 208, 217, 218, 224, 260
 Марр Вильгельм — 151
 Мартин-Аморбах Оскар — 231, 236

 Марусси Пьетро — 48
 Мартос И.П. — 138
 Матисс Анри — 50, 103, 141—143
 Матта Роберто — 141
 Матюшин М.В. — 54
 Машков И.И. — 264, 272
 Машковцев Н.Г. — 138, 139
 Маца И.Л. — 142
 Маяковский В.В. — 15, 16, 18—20, 23, 25, 26, 29, 32—34, 38, 52, 53, 60, 66, 79, 165, 188, 190, 261, 274, 275
 Мейерхольд В.Э. — 15
 Мелаид А. — 277
 Мелотти Ф. — 118
 Мельников К.С. — 44, 51, 240, 252
 Мендельзон Эрих — 62, 240
 Менжинский В.Р. — 73
 Меньшутин А. — 275
 Меркер Эрих — 181, 235, 254, 85
 Меркуров С.Д. — 99, 177, 205, 212, 3
 Мешков В.В. — 254, 84
 Микеланджело Буонарроти — 9, 113, 227
 Минин Кузьма — 222
 Минкус М.А. — 240, 246, 115, 116, 120
 Мирро Хоан — 129
 Мирон — 146
 Мис ван дер Роэ Людвиг — 62, 240
 Михайлов А.М. — 109
 Модоров Ф.А. — 49
 Молотов В.М. — 60, 133, 184, 205, 214, 272
 Мондриан Пит — 17
 Моне Клод — 140
 Монье Жан Лоран — 138
 Моор Д.С. — 34, 46
 Моранди Джорджо — 48
 Мордвинов А.Г. — 239
 Морозов И.А. — 110
 Морозов Павлик — 87, 196, 221
 Моррис Уильям — 159, 267
 Моссе Георг — 151—153, 198, 259, 261, 265, 278, 280—287
 Мотовилов Г.И. — 129
 Мохой-Надь Ласло — 27, 68
 Мочальский Д.К. — 254
 Мюзе Сомерсет — 185, 186
 Мунк Эдвард — 136
 Мур Генри — 141, 223, 225
 Мурадели В.И. — 137
 Муссолини Бенито — 7, 10, 16, 20—24, 40, 41, 47, 50, 53, 54, 58, 113—116, 119, 178, 183, 188, 195, 197, 204, 208—211, 220, 223, 224, 227, 229, 242, 243, 248, 252, 258, 260, 274, 285
 Мухина В.И. — 4, 129, 130, 181, 205, 107
 Мюллер — 193
 Мюнценберг Вилли — 63—67, 72, 75, 79, 276
 Мюнцер Томас — 8

 Набоков В.В. — 83
 Нагель Отто — 63
 Назаров А.И. — 92
 Налбандян Д.А. — 4, 143, 148, 184, 185, 205, 215, 35
 Наполеон I (Бонапарт) — 139, 208, 227
 Невежин Ф.И. — 59

- Недошин Г.А. — 146, 147, 169, 175, 281, 282
 Некрасов Н.А. — 155, 159
 Непринцев Ю.М. — 198, 226, 54
 Неру Джавахарлал — 123
 Нестеров М.В. — 280
 Николай I — 159
 Нише Фридрих — 150, 160
 Нольде Эмиль — 16, 61, 62, 78, 79, 104, 110,
 136, 202, 266
 Нольте Эрнст — 20, 50, 274, 276, 277, 286
 Нордау Макс — 157, 160
 Нордман И. — 56
 Нюрнберг А.М. — 5

 Образцов Г. — 280
 Оппи Сиприано — 115, 116
 Орджоникидзе Г.К. — 205
 Орешников В.М. — 262
 Орлова В.А. — 98
 Оруэлл Джордж — 35, 96, 144, 190, 208, 210,
 277
 Осенев Н.И. — 184
 Отвальд Эрнст — 77

 Падуа Пауль — 226, 236, 254, 53, 73
 Пайпер Джон — 223
 Пань Юань — 27
 Паперный В.З. — 246, 284—286
 Папини Джованни — 18
 Папини Р. — 115
 Пастернак Л.О. — 30
 Певзнер Антуан — 25, 30
 Пейнер В. — 254
 Пензов И.А. — 11
 Перикл — 58
 Перов В.Г. — 155, 159
 Петров-Водкин К.С. — 15, 49, 55, 202, 272
 Пехштейн Макс — 16, 61, 62, 65, 78, 109, 136,
 182
 Пикассо Пабло — 50, 103, 118, 129, 141—143,
 201, 263
 Пименов Ю.И. — 48, 74, 185, 83
 Пиранделло Луиджи — 52
 Писарев Д.И. — 154
 Пискатор Эрвин — 63
 Писсарро Камиль — 140
 Пластов А.А. — 181, 185, 230, 88, 95
 Платон — 8
 Пожарский Д.М. — 222
 Покровский М.Н. — 208
 Поляков Л.М. — 239
 Пономарев Н.А. — 184
 Попова Л.С. — 25, 54, 136
 Поппе Георг — 219, 31
 Порлибени — 115
 Прампolini Энрико — 52
 Прателла Б. — 20
 Прокофьев С.С. — 137
 Пророков Б.И. — 125
 Протцен С.Т. — 254
 Пузырьков В.Г. — 178
 Пуни Иван (Жан) — 30
 Пунин Н.Н. — 25, 26, 28, 31, 112, 142
 Пушкин А.С. — 19, 138, 159, 184, 189, 190, 208

 Пьеро делла Франческа — 48
 Пятаков Л.Л. — 284

 Радек К.Б. — 59, 89—91, 284
 Радимов П.А. — 39
 Радищев А.Н. — 111
 Райх Адольф — 222, 92
 Растрелли В.В. — 138
 Рафаэль Санти — 113, 148
 Редель Л. — 154
 Рейнгарт Л. — 279
 Рембрандт Харменс ван Рейн — 148, 160
 Ремпель Л.И. — 280
 Ренуар Огюст — 140
 Репин И.Е. — 30, 34, 38, 140, 148, 155, 156, 161,
 171, 183
 Рерих Н.К. — 30, 280
 Решетников Ф.П. — 184, 185, 6
 Риббентроп Иоахим — 60, 133
 Рид Герберт — 24, 275
 Риттер Герхард — 151, 280
 Риттих Вернер — 241, 242, 251, 256, 258, 286,
 287
 Рихтер Ганс — 67
 Рихтер Людвиг — 154
 Робеспьер Максимилиен — 36
 Родченко А.М. — 25, 27, 29, 32, 52—54, 165, 202
 Рое Франц — 109, 254, 265, 274, 279
 Розанова М.В. — 5
 Розенберг Альфред — 58, 62, 76, 78, 79, 86, 88,
 92, 101, 135, 139, 144, 146, 147, 149, 160, 167—
 169, 174, 182, 187, 217, 239, 259, 260, 263,
 281, 284, 285
 Роллан Ромен — 64
 Ромадин Н.М. — 235
 Романо М. — 119
 Ромм М.И. — 278
 Россо Медардо — 46
 Рубенс Питер Пауэл — 148, 213
 Рублев Андрей — 17, 149
 Руо Жорж — 103, 141
 Руппель — 129
 Руссо Жан Жак — 8, 36, 151, 208
 Руссоло Луиджи — 17, 18, 22, 28
 Рылов А.А. — 220
 Ряжский Г.Г. — 255, 78

 Сазерленд Грэм — 223, 225
 Самокиш Н.С. — 205
 Самохвалов А.Н. — 48
 Сандомирская Б.Ю. — 107
 Сандрок Леонард — 235
 Сант Эла Антонио — 17, 33, 45, 51, 257
 Сарфатти Маргарита — 47, 51, 55
 Сарабьянов Д.В. — 274
 Сарьян М.С. — 143, 202, 205, 272
 Светополк-Мирский П.Д. — 283
 Северини Джино — 18, 28, 46, 48, 51, 131, 132,
 197, 227, 280, 284
 Сезанн Поль — 141, 142, 157, 235, 263, 284
 Селин Луи — 185
 Семирадский Г.И. — 183
 Сен-Симон Клод Анри де Рувруа — 151
 Серебряный И.А. — 219

- Серов Вал.А. — 141, 256, 280
 Серов Вл.А. — 215, 262
 Сидамон-Эрнстани В.В. — 219
 Синявская М.В. — см. Розанова М.В.
 Синявский А.Д. — 5, 275, 277, 278, 283
 Сируни Марно — 48, 49, 51, 132, 227, 232, 276
 Скотт Вальтер — 157
 Соколов-Скаля П.П. — 178, 220, 222, 224, 22
 Солженицын А.И. — 151
 Сомов К.А. — 30, 156
 Сон-Скува Р. — 87
 Сорель Жорж — 151, 188
 Соффичи А. — 46
 Сталин И.В. — 6, 7, 10, 12, 23, 35, 37, 40, 62, 69—71, 73, 74, 80, 85—90, 97, 113, 114, 118, 119, 121, 122, 126, 132—134, 136, 137, 141, 144, 160, 163, 169, 171, 172, 176—178, 180, 182, 183—185, 189, 190, 192, 196, 198, 204—206, 208—215, 217—220, 222, 228, 229, 233—244, 246, 247, 251—253, 260—262, 266, 267, 272, 277, 278, 280, 283, 285
 Стаханов А.Г. — 197
 Стегер Фердинанд — 193, 52
 Стасов В.В. — 154—160, 183, 281
 Степанова В.Ф. — 25, 54
 Стерлигов В. — 112
 Суворов А.В. — 222
 Сундт Э. — 255, 79
 Суриков В.И. — 138, 140, 148, 155, 156, 183
 Сурков А.А. — 193
 Сутин Ханм — 30
 Сысоев П.М. — 140, 180
 Таберт Г. — 255
 Таиров А.Я. — 66
 Тартаковский И.И. — 77
 Татлин В.Е. — 11, 15, 17, 25, 28, 44, 51, 61, 66, 111, 112, 136, 202, 224, 240, 275
 Тауст — 1
 Таут Бруно — 62, 65, 240, 257
 Твардовский А.Т. — 198
 Тейлор Роберт — 265, 274, 280, 284, 286, 287
 Тельман Эрнст — 71, 165
 Тернер Уильям — 140, 148
 Терновец Б.Н. — 55, 130, 276
 Терц Абрам — см. Синявский А.Д.
 Тондзе И.М. — 205, 214, 262, 14, 74
 Толлер Эрнст — 62
 Толстой Л.Н. — 150, 152, 153, 159
 Томский Н.В. — 4, 99, 177, 181, 205, 206, 215, 263
 Тони Э. — 255
 Торах Йозеф — 15, 76, 130, 207, 230, 269, 108
 Трезини Доменико — 138
 Третьяков С.М. — 19, 23, 35, 66, 86, 112, 274, 275
 Троост Пауль — 241, 247, 249, 114
 Троцкий Л.Д. — 33, 37, 40, 42, 44, 54, 63, 73, 144, 150, 177, 214, 260, 275, 276, 281
 Тугендхольд Я.А. — 79, 277
 Тулин Ю.Н. — 184
 Тухачевский М.Н. — 215
 Тышлер А.Г. — 107, 202, 272
 Уицц Бела — 75
 Уманский (Крайний) Константин — 65
 Уншлихт С.А. — 73
 Учелло Паоло — 46, 48
 Фаворский В.А. — 107
 Фальк Р.Р. — 272
 Фальконе Этьенн Морис — 138
 Федер Готфрид — 59
 Федоровский Ф.Ф. — 205
 Федотов П.А. — 138
 Фейнингер Лионель — 62, 66, 68, 109, 110, 257
 Фейхтвангер Лион — 287
 Фельштинский Ю. — 274, 282
 Феофан Грек — 17
 Ферми Энрико — 52
 Фест Иоахим — 4
 Филонов П.Н. — 32, 107, 136, 202, 272, 275
 Финетти Дж. ди — 118
 Финогенов К.И. — 178, 51
 Фихте Иоганн Готтлиб — 152
 Фишер С. — 189
 Флавицкий К.Д. — 183
 Фогелер Генрих — 111
 Фомин И.А. — 120
 Фонвизин А.В. — 107
 Франк Вальтер — 217
 Франк Ганс — 192
 Франко Баамонде Франсиско — 207
 Франс Анатоль — 63
 Фрейндлих Отто — 111
 Фрейтаг Фриц — 44
 Френи Р.Р. — 177
 Фридрих II — 208
 Фридрих Карл — 274, 275, 283
 Фридрих Каспар Давид — 256
 Фрик Вильгельм — 78, 93, 193
 Фрих-Хар И.Г. — 107
 Фрумкин В. — 282
 Фрунзе М.В. — 215
 Фуни Акиле — 48, 49, 51, 227, 232, 96
 Фьоре Иоахим — 8
 Хаксли Олдос — 35, 64, 143, 280
 Хандель-Мацетти Эдуард — 255
 Хартфильд Джон — 52, 61, 63, 75
 Хаузельбах Ф. — 254
 Хемпфинг Вильгельм — 236
 Хилц Сепп — 236, 103
 Хиндемит Пауль — 16, 62
 Хлебников В.В. — 17, 31
 Хмелько М.И. — 137, 206, 215, 220, 222, 226, 50, 62, 63
 Хогарт Уильям — 138
 Хойер Герман — 219
 Хойер Отто — 81, 57
 Хоммель Конрад — 213, 220, 226, 13, 33, 48
 Хофер Карл — 202
 Хофман Ф. — 103
 Хоффман Артур — 230, 66
 Хоффман Генрих — 97, 171, 174, 185, 212, 213, 260, 274, 278, 283—285
 Хох Анна — 52, 61
 Хрушев Н.С. — 178, 205, 208, 215, 252, 253
 Хуа Тянью — 65

- Хюбнер Карл Вильгельм — 154
 Хюльсенбек Рихард — 61
 Хютнер Ю. — 284
- Цадкин Осип — 30
 Цеткин Клара — 167, 282
 Цзян Цинь — 124
 Циглер Адольф — 79, 80, 93, 103, 132, 182, 202, 209, 236
 Циммерман Гуго — 255
- Чао Чанг — 121, 123, 279, 280
 Чебаков Н.Н. — 196
 Чемберлен Хьюстон Стюарт — 151
 Черненко К.У. — 215
 Чернышевский Н.Г. — 111, 153—155, 159, 160, 177, 281
 Черняховский И.Д. — 206
 Черчилль Уинстон — 160
 Чех Вилл — 61
 Чингисхан — 8
 Чичерин Г.В. — 137
 Чужак Н. — 275
- Шагал М.З. — 11, 16, 17, 23, 27—30, 103, 129, 274, 275
 Шадр И.Д. — 230, 64
 Шатских А.С. — 274
 Швейцер Г. — 103
 Шевченко Т.Г. — 111
 Шегаль Г.М. — 213
 Шекспир Уильям — 157
 Шемм Ганс — 89
 Шёнберг Арнольд — 68
 Шибе Р. — 270
 Шиллер Иоганн Фридрих — 153
 Шиповский Л.Н. — 32
 Ширах Балдур фон — 149, 160, 174, 182, 197
 Шишкин И.И. — 155, 156
 Шкловский В.Б. — 283
 Шлегель Август — 153, 154, 177
 Шлегель Фридрих — 153, 154, 177
 Шлеммер Оскар — 77, 104
 Шмидт Э. — 24
 Шмидт-Роттлуф Карл — 78
 Шмитц-Виденбрюк Ганс — 230, 60
 Шмуцлер Леопольд — 68
 Шнурре Ю. — 6, 133, 134
 Шопенгауэр Артур — 147
 Шостакович Д.Д. — 137
 Шоу Бернард — 63, 64
 Шпеер Альберт — 130, 133, 134, 136, 148, 160, 209, 220, 230, 236, 241, 243, 244, 246—252, 260, 265, 266, 269, 276, 277, 280—282, 285—287, 105, 109, 122
 Шпитцвер Карл — 149, 154
 Штейнмец Л. — 5
 Штеренберг Д.П. — 25, 43, 65, 74, 107
 Штрассер Отто — 218
 Штук Франц — 264
 Шубин Ф.И. — 138
 Шульце-Наумбург Пауль — 58, 70, 77, 78, 146, 207, 239
 Шурпин Ф.С. — 125, 184, 8
- Щедрин С.Ф. — 140, 155
 Щедрин Ф.Ф. — 138
 Щербаков Б.В. — 184, 221
 Шукин С.И. — 110
 Шуко В.А. — 212, 111, 113
 Шусев А.В. — 211, 241, 247, 249, 285, 117
- Эбер Элк — 193
 Эйзенштейн С.М. — 34, 66, 196
 Эйнбек Вальтер — 214
 Эйнштейн Альберт — 63, 68, 142
 Эйххорст Франц — 226
 Экстер А.А. — 30
 Экхарт Дитрих — 158, 160
 Элберт Элк — 220
 Эль Греко Доменико — 147, 148
 Энгельс Фридрих — 139, 144, 179, 218
 Энсор Джеймс — 103
 Эренбург И.Г. — 26, 66, 67
 Эрлер Эрнх — 254, 9
 Эрлер Ф. — 213
 Эфрос А.М. — 142
- Юнгер Эрнст — 59, 61, 62
 Юон К.Ф. — 215, 220, 45
- Яблонская Т.Н. — 230, 254, 69
 Якир И.Э. — 215
 Яковлев Б.Н. — 235, 254, 82, 91
 Яковлев В.Н. — 255
 Янингс Эмиль — 98
 Яр-Кравченко А.Н. — 184, 214
 Ярославский Е.М. — 74, 167
 Ясенский Бруно — 217
- Ackroyd, Peter — 274
 Agresti C. — 279
 Apollonio O. — 274
 Archer J. — 280, 283
- Baynes N.H. — 277, 283
 Bowl, John — 275
 Bozzola A. — 274, 276
 Bronner H. — 277, 278
 Brunni C. — 277
 Brzezinski Z.K. — 274, 275, 283
 Buchheim H. — 283
- Cecil R. — 281, 285, 287
- Devillers P. — 280
 Domarus, Max — 279, 280
 Drudi, Gambillo — 277
- Egbert D. — 276, 277
- Fest, Joachim — 277, 283—285, 287
 Fitzpatrick S. — 275
 Flint K. — 276, 279
 Fraenkel H. — 283
- Grosshans H. — 279, 281, 286
 Gusman D. — 281

- Haftmann, Werner — 6, 275—277
Hamilton A. — 274, 278
Hardy A.G. — 278
Herzstein R.E. — 278, 281, 283, 287
Hughes, Robert — 286
- Joll J. — 274, 276
- Kauffmann R.A. — 285
Keith W. — 280, 281, 285
Kostof S. — 286
- Lane, Barbara M. — 276, 277, 286
Laqueur W. — 281
Lissitzky-Küppers S. — 274—276
Locher L.P. — 276
Lodder C. — 275, 277
- Mack, Smith D. — 274, 276, 279, 283, 285
Manvell R. — 283
Maurras — 274
McGovern J. — 287
Mercante L. — 279
Millon, Henry A. — 286
Milner J. — 275
Misler N. — 275
Missoroli M. — 279
Myers B.S. — 276
- Nisbet P. — 277
Nochlin L. — 286
- Pica A. — 276
- Pike D. — 276, 277
Puma, Ferdinando — 280
- Rabinbach A. — 286
Radel J.L. — 281
Rave P. — 278
Reimann V. — 276, 282—284
Ritchie J. — 276, 281, 282
Rupp L.J. — 276
- Schapiro L. — 275
Schmitthenner P. — 286
Schnaitl C. — 277
Schrieber K.F. — 278
Schrude H. — 286
Silva U. — 276
Stern F. — 281
- Tadden O. — 279
Tannenbaum E. — 276
Teut A. — 274
Tisdall C. — 274, 276
- Urban G. — 275
- Valkenier E. — 275, 281
- Willet J. — 276, 277
Wingler W. — 286
- Yenne W. — 280, 281, 285
- Zeman Z.A.B. — 281

Содержание

Предисловие 4

Введение 6

Часть первая. Процесс 13

Глава первая. Модернизм и тоталитаризм 15

1. Художник и «революция духа» 15
2. Искусство и социальный переворот — футуризм под красным флагом на службе двух революций 20
3. Авангард и левые 27
4. Вклад авангарда 31

Глава вторая. Между модернизмом и тотальным реализмом 37

1. Когда заговорили молчащие; конец авангарда 37
2. Промежуточный стиль 45
3. Встреча в Венеции 54
4. Немецкий авангард и Kulturbolschevismus 58
5. Битва за искусство 70

Глава третья. От слова к делу 81

1. Идеология: социалистический реализм и «принципы фюрера» 83
2. Организация: мегамашина тоталитарной культуры 92
3. Террор: тоталитаризм против модернизма 102
4. Италия на пути к тотальному реализму 113
5. Приложение: китайский вариант 120

Часть вторая. Продукт 127

Пролог: Встреча в Париже. Год 1937 и далее 129

Глава первая. Настоящее, прошлое, будущее (наследие и традиции) 135

1. На новом подъеме 135
2. От будущего к прошлому 144
3. От прошлого к настоящему 150

Глава вторая. Функция и язык 162

1. Пропаганда. Массовость и народность 164
2. Миф и реальность. Искусство и действительность 172
3. Семантическая революция и новый человек 187

Глава третья. Структура 200

1. Тематическое искусство 200
2. Иерархия жанров — центр 208
Парадный портрет (иконография вождей) 208
Историческая живопись 217
Батальная живопись 223
3. Иерархия жанров — периферия 228
Бытовой жанр 228
Пейзаж, натюрморт, обнаженное тело 234

Глава четвертая. Архитектура и стиль 238

1. Идеология в камне 238
2. Реставрация или революция? 254
3. «К золотому веку соборов» 258

Эпилог: Встреча в Берлине. Заключение 268

Примечания 273

Указатель имен 287

Голомшток Игорь Наумович
Тоталитарное искусство

Редактор Н.Н.Дубовицкая
Художник В.В.Яковлев
Художественный редактор Н.Г.Дреничева
Технический редактор В.П.Ермакова
Корректоры З.В.Белолуцкая, Е.Н.Куткина,
И.А.Шорсткина

ЛР № 062531 от 20.04.93
Сдано в набор 1.07.93
Подписано в печать 10.01.94
Формат 70×100¹/₁₆. Бумага офсетная,
для иллюстраций — мелованная
Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая
Усл. п. л. 24,05+вкл. 5,2. Усл. кр.-отг. 42,9
Уч.-изд. л. 22,701+вкл. 4,224
Тираж 5000. Зак. 106. Изд. № 1-410

Издательство «Галарт»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а
Типография изд-ва «Галарт»

Голомшток И.Н.
Г 61 Тоталитарное искусство. — М.: Галарт,
1994. — 296 с., ил.
ISBN 5-269-00712-6

Книга является первой попыткой анализа тоталитарного искусства сталинского Советского Союза, гитлеровской Германии и муссолиниевской Италии, сделанного бывшим гражданином СССР, ныне живущим в Великобритании, где книга и вышла впервые в 1990 г.

Г 4901000000-006 Без объявл.
084(02)-94

ББК 85.1

