П.П. КОЗОРЕЗЕНКО
Кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой ИР РГХПУ им. С.Г. Строганова, заслуженный художник РФ
e-mail: kozorezenko@mail.ru

И.И. ОРЛОВ
Доктор искусствоведения, профессор Липецкого государственного технического университета, почетный член Российской Академии Художеств, почетный доктор «Doctor of Science, Honoris Causa» IANH (Великобритания — Лондон), Липецкий государственный технический университет
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru

P.P. KOZOREZENKO
The candidate of art criticism, the associate professor, the head of the department of IR RGHPU of S.G. Stroganov
e-mail: kozorezenko@mail.ru

I. I. ORLOV
Doctor of Art Studies, Professor of Lipetsk State Technical University, member of Russian Academy of Arts, Doctor of Science, Honoris Causa from International and European Academy of Natural History (United Kingdom — London). Lipetsk State Technical University
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_19_27

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СЛОЖЕНИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИКОНОГРАФИИ «СУРОВОГО» СТИЛЯ

SOME ASPECTS OF THE ADDITION OF SOCIALIST REALISM IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF ICONOGRAPHY OF THE «SEVERE STYLE»

Осмысление сложных культурно-художественных явлений, протекающих в развитии советского изобразительного искусства

от хрущевской «оттепели» до постсоветского «декаданса», прошло долгий путь за последние 30 лет, от банальной констатации единичного явления в общем контексте советского искусства шестидесятых годов, путем фиксации его художественной ценности через конкретные произведения в семидесятые и кончая жаркойполемикой в конце восьмидесятых — девяностых годах. Настойчивый интерес к советскому изобразительному искусству 50–70-х годов XX столетия в наше время является естественным следствием смены культурных парадигм и демонстрирует растерянность перед пестротой и многоликостью современного изобразительного искусства, поэтому предметом серьезного искусствоведческого исследования должны стать, прежде всего, идейно-художественные программы «сурового стиля», задающие вектор движения от публицистической экспрессии в его раннем периоде к религиозно-философскому художественному осмыслению проблем бытия в последующие десятилетия.

Judgment of the difficult cultural and art phenomena proceeding in development of the Soviet fine arts from Khruschev's «thaw» to Post Soviet «decadence» went a long way for the last 30 years. More precisely — researchers stated extreme views, from banal ascertaining of the single phenomenon in the general context of the Soviet art of the sixtieth years, by fixing of its art value through concrete works in the seventieth and, finishing hot polemic in the late eighties - the ninetieth years. A large number of the publications which appeared in 1980–90-x years in which the phenomenon of «severe style» is investigated, confirm more serious analysis of this phenomenon of the Soviet art in comparison with the previous decade of interesting searches of men of the seventies, for the period of «severe» which covered creativity. Persistent interest in the Soviet fine arts 60–70-x for of the XX century is presently a natural consequence of change of cultural paradigms and shows confusion before diversity and diversity of the modern fine arts. Therefore, first of all, the ideological and art programs of «severe style» setting a vector of the movement from a publicistic expression in its early period to religious philosophically art judgment of problems of life in the next decades have to become a subject of a serious art criticism research.

Ключевые слова: советское искусство, соцреализм, суровый стиль, шестидесятники, иконография.
Keywords: soviet art, socialist realism, severe style, men of the sixties, iconography, romanticism.

Согласно авторитетному изданию «The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists» (под редакцией Яна Чилверса — I. Chilvers), под термином «социалистический реализм» следует понимать «…художественный стиль, изобретенный в советской России и других коммунистических странах. В теории стремился к верному, объективному отображению реальности, на практике сводится к откровенному восхвалению государства соответственно указам власти» [1, с. 551]. Далее по тексту автор, в полном соответствии с довольно примитивной и политически ангажированной англо-саксонской традиции, отмечает, что «соцреализм возник как побочный эффект диктатуры Сталина (глава Советского Союза после смерти Ленина в 1924 и до собственной смерти в 1953)» [1, с. 551]. Другими словами, автор на полном серьезе считает, что «страшный» И.В. Сталин мог единолично или с несколькими своими сторонниками волевым решением «создать» целый художественный стиль в мировой культуре. Звучит довольно неубедительно. Следуя логике подобного рассуждения автора, стоит, на полном серьезе, утверждать, что Перикл Афинский создал греческую классику, Вильгельм Оранский вызвал на свет знаменитых голландских живописцев, а Людовик XV своими ордонансами создал стиль «рококо». Впрочем, для некоторых западных исследователей русского и советского искусства это считалось, да и до сих пор считается вполне нормальным. Например, Алан Берд автор «Истории русской живописи», изданной в 1987 году, вполне серьезно пишет: «Он (Сталин) считал, что проникновение культуры авангарда, в том числе живописи, в СССР осквернит чистоту жизни» [1, с. 551]. Исходя из такого тенденциозного высказывания Берда, можно подумать, что русский и советский авангард начала века возник в Соединенных Штатах Америки, а не в России. Далее А. Берда заносит вообще в какие-то мыслительные дебри, поскольку на полном серьезе он пишет, что «…Министр Андрей Жданов взял на себя ответственность за удержание творческой мысли в железном кулаке» [1, с. 551].Политические штампы времен «холодной войны» повторяет Я. Чилверс в своем «Путеводителе по искусству» («The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists»): «На Западе термин “социалистический реализм” был синонимом подавления, гнета. Работы, выполненные в этом

стиле, казались трагическими в моральном плане и комическими с точки зрения эстетики» [1, с. 551]. Самое интересное, что ниже по тексту своей статьи Я. Чилверс сам противоречит своим же утверждению о соцреализме, отмечая: «…Впрочем, сейчас общество признало достоинства некоторых художников-соцреалистов, например Андрея Пластова (1893–1972), мастерски писавшего сцены сельской жизни» [1, с. 551]. К сожалению, стоит констатировать тот факт, что в течение длительного периода после распада СССР в 1991 году подобные «научные» исследования переводились, специально пропагандировались и тиражировались в огромном количестве по все территории бывшего Союза. Это неизбежно приводило к снижению степени научной компетентности авторов и понижению квалификационного уровню научных работ в области искусствоведения, поэтому мы сочли своим долгом специально задержаться на проблеме современной, более объективной интерпретации феномена «социалистического реализма» в отечественном культурном пространстве.

Безусловно, мнения А. Берда и Я. Чилверса можно попытаться оправдать склонностью к парадоксам и явными симпатиями к апологетам постструктуралистского дискурса. Однако, на наш взгляд, здесь содержится одна весьма важная и довольно верная для выстраивания целостной картины русской цивилизационной и культурной трагедии XX столетия логика, при помощи которой выстраивается непрерывная преемственность и русского авангарда, и соцреализма, и неофициального советского искусства «нонконформизма», и даже сегодняшнего российского (постсоветского) контемпорари-арта. Причем, преемственность эта не ограничивается методологией и методологическими подходами, а является, прежде всего, онтологической (сущностной) и поэтому существует на ментально-духовном уровне. Поскольку и авангард, и соцреализм, и «нонконформизм» и современный контемпорари-арт бурно взросли на почве революционно-богоборческой идеологии и философии нигилизма, активно и агрессивно отвергающей всю тысячелетнюю традиционную русскую христианскую культуру и искусство как враждебные и чуждые идеологии советского коммунизма и постсоветского неолиберализма. Кстати, аналогичным образом рассматривает данную проблему взаимоотношений советского авангарда и соцреализма и современный исследователь А.Л. Яхнин.Искусство, окончательно вставшее на службу государственному аппарату советской власти, имело две в себе основные отличительные черты, которые автоматически трансформировали его и позиционировали уже не как искусство в клас-

сическом смысле, а неким знаковым хранителем, летописцем и иконографией «священного» предания секты большевиков-коммунистов [2, с. 262].

Первая отличительная черта нового искусства заключалась в полном приоритете метода и методологии над формой, содержанием и смыслом искусства и творчества. Этот приоритетный метод, содержавший в себе более агрессивные и разрушительные черты в раннем советском авангарде, был затем несколько «смягчен» и стал менее агрессивен в соцреализме. Позднее этот же метод вновь вернулся к разрушительной авангардистской традиции уже в неофициальном «нонконформистском» искусстве позднего СССР. Далее, после распада советского социума, проявляется в постсоветском искусстве контемпорари-арт. Основу этого разрушительного метода составляет революционный метод антиискусства (аннигиляция), который призван уничтожить не только любое проявление христианской культуры, но и вообще вытравить любую естественную религиозность, присущую человеку, обществу или нации, соорудив на освободившемся месте мрачный культ тоталитарной секты, причем этот всеобщий культ в своей основе может иметь весьма различные объекты поклонения в различные исторические периоды, начиная от культа пролетариата (гегемона истории) и заканчивая люциферианскими (сатанинскими) началами современного искусства. Языческая направленность и сектантская сущность этого культа вполне очевидны внимательному исследователю [2, с. 263].

Кстати, здесь уместно процитировать интерпретатора и теоретика современного искусства Б. Гройса, который в своей статье «Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда» по этому поводу пишет: «Провозгласив формулу: “Бог мертв”, авангард тем самым отвергал изображение мира как произведение божественного промысла» [18, с. 53]. Отсюда, по мнению Бориса Гройса, и проистекает активное и весьма агрессивное стремление революционного авангарда занять место Бога и создавать (творить) некую новую внебожественную реальность. Довольно подробно описывая постепенное рождение соцреализма из самих недр авангарда, Б. Гройс парадоксально, но весьма справедливо отмечает: «Претензии художников авангардистов на вакантное место творца опоздали — место уже было занято… Сталин стал единственным художником… Малевичем своего времени. Авангард же был ликвидирован как соперник в соответствии с жесткими законами борьбы (которой, кстати, не чуждались многие авангардисты, с удовольствием занимавшиеся административными интригами)» [3, с. 53]. Аналогичным образом трактует

искусство соцреализма и современная англо-саксонская школа искусствознания. Например, все тот же зарубежный исследователь Я. Чилверс в своем путеводителе «The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists» пишет: «После смерти Сталина ограничения стали менее строгими, но система продолжала подавлять творческое, личностное начало. Было невероятно трудно осуществлять любые эксперименты. На Западе термин «социалистический реализм» был синонимом подавления, гнета. Работы, выполненные в этом стиле, казались трагическими в моральном плане и комическими с точки зрения эстетики» [1, с. 551]. Довольно категоричное заявление для серьезного исследователя, которое несет в себе, скорее, идеологический штамп, чем серьезный научный анализ. Тем более, что сам автор ниже высказывает иную — абсолютно противоположную оценку творчеству художника, явно относящемуся к соцреализму: «Впрочем, сейчас общество признало достоинства некоторых художников соцреалистов, например, Аркадия Пластова (1893–1972), мастерски писавшего сцены сельской жизни» [1, с. 551]. Именно таким образом, поставив метод и методологию во главу угла, советское искусство и трансформировалось в довольно жесткий и весьма эффективный инструмент пропаганды зрелого советского государства, а это, в свою очередь, во многом и было заслугой именно русского революционного авангарда.

Второй отличительной чертой советского искусства была партийность, которая со временем окончательно превратила культурное пространство СССР в иерархически выстроенное и в четко структурированное тоталитарное псевдо-теократическое государство (секту). Главное было даже не в том, что в этой системе уничтожались свобода творчества, о чем часто пишут многочисленные зарубежные и отечественные исследователи, поскольку такой свободы не существовало уже с самого начала большевистского государства, и даже воспоминания о ней были стерты из памяти новой революционной культурой еще в 1920-е годы [6]. Главное было в том, что конструктивизм, провозгласивший не только функциональность как единственный критерий и смысл искусства и тем полностью уничтоживший личность как субъект культуры, фактически подготовил приход соцреализма как безличной и безадресной субстанции, поскольку апелляция к «массам» всегда имеет характер послания в пустоту. Уже в 1930-е годы в типологии живописи соцреализма сформировались четыре основных направления: бытовые сцены и зарисовки, портреты советских людей, индустриальные и городские пейзажи и сцены из колхозной жизни. Во время

и особенно после Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. появляется новое направление — патриотические сюжеты из русской истории и картины минувшей Отечественной войны. При этом, несмотря на то что общее содержание советской партийной идеологии менялось и корректировалось с течением времени и в зависимости от внешних обстоятельств (партийность Ленина, партийность Троцкого, партийность Сталина, партийность Хрущева, Брежнева и проч.), сектантское черно-белое сознание всегда являлось основой и самовоспроизводящимся фактором советского культурного кода. В этом же контексте современную «партийность» постсоветского российского контемпорари-арта можно смело охарактеризовать как возвращение к партийности «перманентной революции» Троцкого [2, с. 264].

Таким образом, можно предположить, что соцреализм выполнил основную часть программы, разработанной еще конструктивизмом, по внедрению в массовое индустриальное общественное производство, а позднее и в массовое общественное социальное строительство лабораторных опытов и экспериментов русского (советского) авангарда. Массовая советская культура соцреализма, в полном соответствии с социокультурными механизмами, использовала результаты исследований в области разрушения традиционной модели искусства (прежде всего христианского), а советская пропагандистская машина запустила процесс массового тиражирования художественной продукции соцреализма [2, с. 264]. Художники-авангардисты при внешнем плюрализме формальных течений и формалистских споров сами же и установили жесточайшую диктатуру нового творческого метода, который предусматривал безоговорочное принятие новой большевистской власти в сочетание с агрессивным пафосом разрушения всего культурно-художественного наследия исторической России. Причем, и в культуре, и в искусстве революционного советского авангарда почти сразу же, как и в троцкистской Красной Армии, возникает неизменная фигура комиссара, который обладает исключительным правом оценивать степень соответствия или не соответствия того или иного художника требованиям и установкам линии партии [5]. Перед нами предстает практика некоего сектантского сообщества с его технологиями многоуровневого контроля сознания и ступенчатого посвящения в эзотерические смыслы, закрытые от рядовых членов партии (секты). Кстати, именно с легкой руки Л.Д. Троцкого в культурное пространство был вброшен термин-ярлык «попутчик», который стал определять «непролетарских» художников, писателей и прочих деятелей культуры. Художник, получивший такое клей-

мо, в лучшем случае рисковал остаться без госзаказа (без заработка и хлеба) и умереть с голоду, в худшем — мог быть просто уничтожен физически [2, с. 267]. В данном контексте социальная и художественно-эстетическая унификация художественно-культурной деятельности, зафиксированная в Постановлении 1932 года, в целом была встречена художниками с воодушевлением, поскольку правила игры в культурном пространстве нового общества наконец-то были четко сформулированы и обозначены границами, безоговорочно принятыми советским культурным сообществом. Принятие этих правил было связано с двумя аспектами. Во-первых, прагматичное желание художников иметь понятный и стабильный источник дохода, который был бы гарантирован каждому члену творческого союза, чье творчество следует главной партийной линии. Во-вторых, трансформация авангарда в соцреализм воспринималась художниками не просто как естественный процесс, но как долгожданный основополагающий метод, которая позволяла развивать и применять в дальнейшем базовые методики, разработанные революционным авангардом. Вне этого метода, которым соцреализм определен и ограничен, социалистический реализм невозможно полноценно идентифицировать как мировое художественное явление. В соответствии с этим методом, искусство мыслилось как коллективный труд художественной интеллигенции, а его аудитория — как масса советского народа — строителя коммунизма, где главная цель — пропаганда коммунизма (большевизма) [2, с. 267].

Строго говоря, социалистический реализм очень сложно описывать только с позиции искусствоведения, лишь как художественный стиль советской эпохи, поскольку, следуя революционным традициям авангарда, соцреализм впитал в себя множество различных стилей и художественных школ, используя их в дальнейшем как цитаты. Тем более, что в революционном искусстве еще со времен авангарда наличие четко определяемых художественно-эстетических критериев определяемого стиля считалось недопустимым с точки зрения классового подхода, поскольку подчеркивало индивидуальность художественного произведения. Базовая идея соцреализма, как и предшествующего ему авангарда, заключалась в следовании принципам интернационального коллективизма, поскольку именно это было главным смыслом всякого проявления революционного искусства. Возникнув на волне революционного отрицания культурно-исторического наследия старого общества — «отречемся от старого мира...» [4, с. 143], авангард в течение двадцати лет выпол-

нял свою задачу по уничтожению всякой личности как знака присутствия Бога в человеке и в человеческой культуре (обезобразил человека и окружающий мир). Затем авангард как бы передал свою революционную эстафету социалистическому реализму, который и воспринял эту безличность (духовное ничто) как один из своих базовых смыслообразующих факторов своего дальнейшего становления и развития. Как довольно точно подметил в своем исследовании Е. Деготь, «… “выпячивание приема”, “смакование цвета” и “раздувание” чего бы то ни было дисквалифицировали произведение как не отвечающее социалистическому реализму, идеальное произведение которого должно было — такое создается впечатление — не иметь качеств, быть “никаким”. Целью соцреализма оставалось, как и в русском авангарде, непосредственное проецирование образа новой реальности прямо в сознание зрителя (малевичевская “проекция на негатив”, осуществляемая в сталинское время главным образом средствами кино) неким чудесным образом. Работы, ярче всего тематизирующие эту чудесность, и являются соцреалистическими шедеврами. Не слишком удивительно, что сделаны эти произведения в основном авторами, имевшими в прошлом авангардистский опыт» [4, с. 143]. Таким образом, сотрудничество революционной большевистской власти и деятелей авангарда и привело в уже начале 1930-х годов к окончательному оформлению новой коммунистической культуры в единую методологическую систему, в рамках которой советская культура и искусство окончательно трансформировались в мощный инструмент государственной пропаганды [5].

Список литературы:

1. Путеводитель по искусству (The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists) / под редакцией Яна Чилверса / перевод с английского. — М.: ОАО Издательство «Радуга», 2004. — 688 с.

2. *Яхнин А.Л.* Антиискусство: Записки очевидца. — М.: Книжица, 2011. — 320 с.

3. *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. — 1992. — № 1. — С. 50–51.

4. *Деготь Е.* Русское искусство XX века. — М.: Трилистник, 2002.

5. *Платонов О.А.* Терновый венец России. История Русского народа в XX веке. Том 2. — М.: Родник, 1997. — 1040 с.

6. *Алпатов М.В.* Этюды по всеобщей истории искусств. — М.: Советский художник, 1979. — 286 с.