В.А. ГОНЧАРОВА
Аспирант 1 курса кафедры ДиХОМ ЛГТУ
e-mail: gon4arova2015@yandex.ru

И.И. ОРЛОВ
Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «Дизайна и художественной обработки материалов» Липецкого государственного технического университета
e-mail: igorlov64@mail.ru

К.В. ПЕТРОВ
Народный художник Российской Федерации, академик РАХ, доцент кафедры академической живописи, Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова
e-mail: kpetrov2009@yandex.ru

V.A. GONTCHAROVA
Applicant of department «Design and art processing of materials» Lipetsk state technical university
e-mail: gon4arova2015@yandex.ru

I.I. ORLOV
Doctor of art criticism, professor of department «Design and art processing of materials» Lipetsk state technical university
e-mail: igorlov64@mail.ru

K.V. PETROV
People's Artist of the Russian Federation, Academician of the Russian Academy of Arts, Associate Professor of the Department of Academic Painting of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: kpetrov2009@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_4_2_129_143

ПРОБЛЕМА ГЕНЕЗИСА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА КАК КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯВЛЕНИЯ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

THE PROBLEM OF THE GENESIS OF SOCIALIST REALISM AS A CULTURAL AND ARTISTIC PHENOMENON OF SOVIET ART

В данной статье авторами рассматривается проблема генезиса социалистического реализма как культурно-художественного явления советского и мирового искусства. Общепринято считать, что рождение соцреализма как художественно-эстетического метода имеет точную дату, а именно: 23 мая 1932 года. Действительно, именно в 1930–1940-е гг. в СССР происходит кристаллизация выразительных средств и сюжетов, выработка того самого «единого метода», ради которого трудились творческие объединения РАПП, ЛЕФ, группа «Перевал», довольно уникальные для своего бурного времени «Серапионовы братья» и прочие революционные художники. То есть, то, что впоследствии было «подавлено» И.В. Сталиным.

In this article, the authors consider the problem of the genesis of socialist realism as a cultural and artistic phenomenon of Soviet and world art. It is generally accepted that the birth of socialist realism as an artistic and aesthetic method has an exact date, namely: May 23, 1932. Indeed, it was in the 1930-1940s. in the USSR there is a crystallization of expressive means and plots, the development of the very «single method» for which RAPP, LEF, the Pass group worked, which are quite unique for their turbulent time dandy «Serapion Brothers» and other revolutionary artists. That is, what subsequently, as is generally believed, was suppressed by I.V. Stalin and forcibly brought to a common denominator.

Ключевые слова: социалистический реализм, Серебряный век, идеология, генезис, историческая случайность, революционный авангард, идейно-художественные программы, художественное пространство, эстетика революции, советское искусство.
Keywords: socialist realism, the Silver Age, ideology, genesis, historical randomness, revolutionary avant-garde, ideological and artistic programs, art space, aesthetics of the revolution, Soviet art.

Введение

В данной статье авторами рассматривается проблема генезиса социалистического реализма как культурно-художественного явления советского и мирового искусства. Общепринято считать, что рождение соцреализма как художественно-эстетического метода имеет точную дату, а именно: 23 мая 1932 года. Действительно, именно в 1930–1940-е гг. в СССР происходит кристаллизация выразительных средств и сюжетов, выработка того самого «единого метода», ради которого трудились различные творческие группы революционных художников. То есть, то, что впоследствии, как принято считать, было «насильственно приведено» к общему знаменателю социалистического реализма. Однако, как и было сказано в начале, социалистический реализм, в первую очередь, представляет собой культурный процесс, поэтому отследить точные даты его появления довольно сложно. Возможно, имеет смысл поискать истоки этого феномена в более раннем периоде, например, в Серебряном веке русской литературы. Казалось бы, как могут быть органически связаны свободный открытый к европейским и чисто русским веяниям модернистский Серебряный век, представителями которого являются такие нестандартные оригинальные персонажи, как З. Гиппиус, А. Ахматова, Н. Гумилев, и формализованный, заключенный в «четкие» партийные понятия соцреализм, в рамках которого работали В. Вишневский, Д. Фурманов, К. Симонов и Н. Твардовский. Но ведь при всем этом дореволюционные русские поэты С. Есенин, А. Блок и В. Маяковский увидели в революции возможность для нового этапа в развитии своего творчества, которое черпало свои истоки еще в конце XIX века. Вопросы, которые составляли смысловое поле Серебряного века (представление нового мира, формирование нового человеческого типа, формирование нового менталитета), которые активно разрабатывались сначала многочисленными творческими модернистскими «-измами», а затем уже и пролетарскими писателями и художниками, получили свой окончательный ответ в советском типе человека, например героике «сурового стиля» («Гвозди б делать из этих людей: крепче б не было в мире гвоздей» , рожденного как раз в социалистическом государстве.

Методология исследования

Примененный в работе метод можно в целом охарактеризовать как целостный комплексный метод искусствоведческого исследования натурных объектов и изучения широкого круга источников. В него вошли

сравнительно-исторический, художественно-стилистический, иконографический и типологические методы, а также метод комплексного логического анализа. Это предполагает использование целостного комплексного подхода при совокупности общенаучных (сравнительных, типологических, аксиологических, диахронических, синхронических) и специальных искусствоведческих методов исследования (культурно-исторических, формально-стилистических, иконографических, иконологических). Кроме того, в основу работы положен сравнительно-исторический метод, исследующий особенные черты данного исторического периода. Применение сравнительно-исторического метода позволяет провести сопоставительную характеристику общих тенденций развития советского искусства этого периода и более ранних этапов сложения соцреализма.

Задачи исследования

Исследователь этой темы рискует поддаться влиянию одной из двух сильных идеологий: советской ангажированности и перестроечной антисоветской крайности. Таким образом, без изучения культурной сферы картина нового социалистического общества будет неполной и даже в чем-то ущербной, а ответ на вопрос о том, что же в социалистическом строе преобладало — прогрессивное или регрессивное, так и останется нерешенным. Иными словами, актуальность работы заключается в попытке преодоления двух этапов восприятия советской культурной системы: некритичного и сверхкритичного.

Было бы ошибочным считать, что в данном культурном, а потому сложнейшем и многофакторном, вопросе достаточно избрать золотую середину. С точки зрения диалектики между двумя крайностями почти всегда лежит не истина - а проблема. Благоприятным обстоятельством для возобновленной актуальности является тот факт, что с момента появления самого понятия «социалистический реализм» прошло уже девяносто лет. А это все-таки достаточный исторический промежуток времени для попытки объективного взгляда на само явление основного творческого метода Советского Союза, на его результаты, а главное - на его генезис.

Ход рассуждения

Особенная важность изучения идейной базы соцреализма заключается в доказательстве гипотезы о неразрывности русской культуры в результате большевистской революции, несмотря на усилия обеих сторон

— красных и белых — доказать обратное, что было продиктовано политической необходимостью противопоставления имперской и советской России. Но законы развития искусства и культуры почти никогда не укладываются в «прокрустово ложе» культурно-политической или социально-экономической периодизации, поэтому в нашем случае имеет смысл рассуждать о «длительном периоде Серебряного века». Начало этого века большинство современных исследователей относит к 1894 году, однако в вопросе о том, какое именно произведение следует считать «манифестом» новой художественно-культурной парадигмы, специалисты расходятся во мнениях. Считать ли таким знаковым сочинением брошюру Д.С. Мережковского «О причинах упадка русской литературы», публикацию В.Я. Брюсовым первого символистского сборника «Chefs d'oeuvre» или символический «парижский» цикл живописных работ В. Кандинского [8]? Вообще, строго говоря, генезис русской и советской изобразительной культуры от древнерусской иконы до революционного авангарда и социалистического реализма демонстрировал напряженно драматическое религиозно-нравственное и социально-историческое развитие нашего народа мечущегося от идеалов «народа-богоносца» до идеалов народа «строителя коммунизма». На различных этапах развития отечественной художественной культуры всегда доминировал особенный герой, со своей верой и собственной религиозностью, своим мировоззрением и обостренной жаждой справедливости, особым жизненным ритмом, созидающим национально-вселенское духовное и культурное пространство. Например, искусство передвижников или жанровая живопись, раскрывая проповеднический и даже исповеднический взгляд на окружающий мир, отражали всемирную всечеловеческую отзывчивость русской души, с ее тягой к справедливости, милосердию и высшей правде. На рубеже конца XIX и начала XX веков для русского (советского) искусства характерен яростный духовный прорыв к неизвестным мирам и жажда овладения «четвертым измерением», которая отмечена в работах В.В. Кандинского, П.Н. Филонова, Ф.К. Юона, К.С. Малевича, К.С. Петрова-Водкина, Р.Р. Фалька и других авторов, которые, без сомнения, пытались вернуть религиозные принципы советскому искусству, обращая его в некий новый культ [11, с. 266].

Примером такого визуального проявления неявной идейно-художественной парадигмы подспудной религиозности среди советских живописцев даже самого крайне левых направлений может служить сравнительный анализ творчества выдающегося художника Казимира Малевича. Революционер-авангардист Казимир Малевич, кстати, в пол-

ном соответствии с сектантским дуалистическим подходом (дуализме черного или белого) к любому многообразию любых проблем, выделяет всего лишь две точки зрения на живопись. С одной стороны, живопись — это искусство сходства, мастерства, оформления красочного; с другой — живопись как самоценное действо, ограниченное сферой внутренних специфически присущих ей средств и возможностей. Такой вот явно гностический дуализм. Никаких других взглядов на многовековую историю сложения мировой живописной культуры он не приводит. Однако это вовсе не значит, что в «учении» К. Малевича нет религиозной составляющей. Даже формально исключив в самой постановке вопроса вообще какую-либо религиозно-эстетическую или общественно-содержательную сторону данной проблемы [12, с. 21], он, тем не менее, фактически, по сути, раскрывает перед нами антропософскую концепцию «человекобожия» модного в то время эзотерика Рудольфа Штайнера. Описывая будущую идеальную общность «новых» советских людей, Казимир Малевич явно стремится «пророчествовать» в духе древних гностиков или «новых» антропософов: «Религия должна быть заменена общей формой новой высшей религии. Предлагаю создать храмы, на подмостках которых будут служить творцы живого духа и каждый раз являть новые формы выявления знаков. Храм не учения — ни в ту, ни в другую сторону — неба и пекла, добра и зла, а величия процесса чудес явлений от соприкосновения форм обстановки с духом творца. Храм — явления новых идей, но не храм педагогики. Христос, магомет, педагоги. Храм выше идеи поучительной. Храм творящий — но не учащий. Храм — место рождения новых знаков для жизни. Храм — увеличения мира новыми богатствами перевоплощенной жизни. Не учить иду в храм, а творить» [13, с. 94]. Даже в более поздних наиболее ярких и многоцветных полотнах, пейзажных и портретных композиционных построениях К. Малевич остается, по сути, все тем же «зловещим демиургом» безобразного, кричащего и скрежещущего зубами античеловеческого адского мира: «…из бездонных недр тьмы восстает блеск искры новой культуры» [14, с. 101]. Перед нами все тот же отрицающий идею сотворения мира антихристианский «черный квадрат», символизирующий анти-литургическую «черную мессу» булгаковского Воланда в послереволюционной Москве. Это именно тот сатанинский революционно-прогрессивный «муравейник», с его безбожием, атеизмом и рациональным «людоедством», о котором пророчествовал в романе «Бесы» великий русский писатель Ф.М. Достоевский.

Так или иначе, но окончательное логическое оформление долгого поиска «новых смыслов» и путей творческого развития состоялось, как ни странно, на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году единогласным утверждением единого художественно-эстетического метода, который позволял бы разрешать ключевые вопросы культуры и искусства того времени. Термин «социалистический реализм» официально был закреплен в качестве основного творческого метода на Первом Всесоюзном съезде Союза писателей 26 октября 1932 года — «…рубеже в развитии всей литературы, всего искусства нового мира» . при том, что весьма схожее понятие «пролетарского социализма», родственное «социалистическому реализму», было использовано А.В. Луначарским еще в 1906 году. Теоретические посылки, ставшие базовой основной для этого понятия, некоторые специалисты относят даже к диссертации «Эстетические отношения искусства и действительности» народника Н.Г. Чернышевского. После резолюции ЦК РКП(б) 1925 года «О политике партии в области художественной литературы» началось активное формирование категориального аппарата понятий и основных принципов советского художественного метода. А.М. Горький, принимавший активное участие в организации съезда писателей, отмечал важность создания единого пролетарского метода в своем памфлете — ответе американским корреспондентам, который практически стал манифестом социалистического реализма: «С кем вы, “мастера культуры”?». В классических сочинениях главных теоретиков большевистской партии К. Маркса и Ф. Энгельса содержалось мало конкретных указаний для построения художественно-эстетической политики первого социалистического государства, поэтому, как и в случае с исторической наукой, советским партийным руководителям пришлось потратить немало времени и сил на выработку новой политики в соответствующих областях искусства и культуры, для того чтобы они «несли в массы» сильнейшее идеологическое наполнение. В активной работе над разработкой единых методологических принципов соцреализма принимали участие не только и не столько художники и писатели — люди, непосредственно занятые в сфере художественной и литературной политики, такие как А.М. Горький, А.В. Луначарский или А.А. Фадеев, но, прежде всего, государственные идеологи Л.Д. Троцкий, Н.И. Бухарин, И.В. Сталин и позднее А.А. Жданов.

Пролетарское искусство и литература, которые в концентрированном виде представлены группами РАПП и ЛЕФ, были только лишь одними из разнородных элементов во множестве объединений зарождающейся

советской культуры. Однако искусство в том виде, в котором ЛЕФ или РАПП реализовывали его с 1920-х годов, вызывало многочисленную критику не только со стороны художников или писателей, лояльных к социалистической идее, но и у высшего советского руководства, в частности, у Л.Д. Троцкого и Н.И. Бухарина. Восприятие послеоктябрьской революционно-авангардистской живописи и литературы как чего-то специально «оторванного» от предшествующего русского опыта, а не как одной из продолжающейся линии развития исканий предыдущего Серебряного века свидетельствует о слабом владении и понимании общей марксистско-ленинской теории вообще и художественно-эстетической в частности. Как весьма остроумно отмечал А. Воронский: «…свихнулись на вопросе о классовом в искусстве, бултыхнувшись в <…> релятивизм…» . Несмотря на многочисленные попытки добиться официального одобрения своей деятельности со стороны власти, ЛЕФ и РАПП так и не преуспели в этом. Ссылаясь во всех своих «новаторских» решениях на линию партии, они извращали ее, доводя порой до абсурда, пиком которого стал ультра-левацкий лозунг 1931 года: «Союзник или враг». В своей критической деятельности РАПП-овцы, например, руководствовались тезисом поэта и теоретика Г. Лелевича (Калмансон Лабори Гелелевич) о якобы «неспособности никого» из русских советских поэтов сотворить полезную для пролетариата литературу, кроме него самого . Эти крайности часто приводили к отторжению от РАППа и ЛЕФа многих представителей творческой художественной интеллигенции, искренне принявших революцию. Например, к «вредной» литературе РАПП-овцы относили даже творчество таких писателей, как М. Горький и В. Маяковский, а ЛЕФ-овцы — живопись так называемых представителей «станковистов», «Бубнового валета», Б. Кустодиева или В. Кандинского. Такая псевдореволюционная художественно-политическая демагогия явно шла вразрез с общей государственной политикой партии ВКП(б), старавшейся активно привлекать старые творческие культурно-художественные и технические кадры к активной созидательной работе в новом формате, как бы «перевоспитывая» их таким образом.

Не меньшим влиянием в творческой и идеологической сфере пользовался ЛЕФ. Если в плане художественной практики и опытов художественной формы Луначарский в ранний период признавал за ЛЕФом определенные достижения, то в эстетической теории их взгляды разнились весьма значительно. Ситуация еще больше осложнялась тем, что в теоретическом отделе большим влиянием пользовались «опоязовцы», к которым

в дооктябрьский период примыкали О. Брик и «супрематисты» во главе с К. Малевичем. С 1920-х годов группа «опоязовцев» была как бы включена в ЛЕФ на правах направления, некогда родственного футуризму (Б. Шкловский, Ю. Тынянов, Эйхенбаум и др.). Среди многочисленных творческих групп и группировок бурных 1920-х годов ЛЕФ отличался свои ярко выраженным утилитаризмом, рассматривая искусство вообще, как некое «жизнепостроение», то сеть полную зависимость живописи и литературы от официального документа или революционной повседневности. Причем, в программных установках ЛЕФ-овцев намеренно оставлялись «маленькие лазейки» для громких спекуляции на «революционном новаторстве», а по сути — на левацком квази-революционном (сектантском) мифотворчестве. «…Поэт — мастер слова, речетворец, обслуживающий свой класс, свою социальную группу — о чем писать, подсказывает ему потребитель» , — так пафосно О. Брик формулировал некую «новую» теорию социального заказа, которая по сути своей больше напоминает бульварную журналистику.

Однако, если обратить внимание на тот факт, что большинство русских революционных писателей и художников начала XX века начинали свою карьеру в редакциях дореволюционных газет и журналов и в дальнейшем, после революции 1917 года, продолжали плотно сотрудничать с советской периодикой, то особо удивляться не приходится. Эта «новая теория» говорит лишь о том, что писатель и художник в своем творчестве выражает интересы того класса, к которому он сам принадлежит, поэтому в осознании, способности самостоятельного формулирования и воплощения в своем творчестве «классового подхода» и лежит главное различие между революционными и дореволюционными художниками и писателями. Многие из них, впрочем, этого социального заказа даже и не осознавали. Такое внимание к изменяющейся действительности вместе с пониманием долга художника и писателя перед победившим «пролетарским классом» и было привлекательной чертой ЛЕФа в глазах партийных идеологов, что в дальнейшем даже найдет свое отражение в советской литературе. Сам процесс творчества ЛЕФ понимал, как некое «делание» — свою программную статью В.В. Маяковский так и назвал: «Как делать стихи» — не сочинять, не складывать, а именно по ремесленному «делать»; приравнивая себя, таким образом, к ремесленнику или к производственнику поэт и художник вправе брать на себя «социалистические обязательства», планировать свою деятельность. Эту левацкую мысль Маяковский выразил в стихотворении «Домой», написанном в 1925 году, в котором

идея о том, что писатель может добровольно «подчиняться» конкретным поручениям советской власти, была вполне актуальной для только еще формирующейся советской государственности.

Главную линию борьбы представителей ЛЕФа определяло агрессивное «сопротивление» всему тому, что они называли «психоложеством», — тому, чем именно и прославилась великое русское искусство и литература всего XIX века: обостренному, почти религиозному, с вниманием к внутренним духовно-нравственным процессам, происходящим в душе человека, к его глубинной психологии и духовно-нравственным переживаниям. Для левых ультра-революционеров от искусства гораздо важнее было творческое отображение активной деятельности нового советского человека, то есть его точное «машинное» функционирование. Как и весь революционный авангард того периода времени, ЛЕФ-овцы подходили к понятию созидаемого «нового человека» очень механистически (по-сектантски), желая видеть в нем скорее биомашину (нумерария), а не свободное духовно-нравственное биологическое существо. Естественному художественному вымыслу они противопоставляли идею «литературы и живописи факта» — художественно-техническое проектирование (социальный дизайн), которая оправдывалась первобытным «вакхическим» буйством революционной действительности. При таком буйстве и смешении всего и вся, считали лекваки от искусства, вообще нет смысла что-либо дополнительно придумывать в угоду «красивости» сюжета. Исходя из этого, живописи, скульптурной пластике, роману, пьесе или лирическому стихотворению представители ЛЕФа противопоставлял социально-художественный проект, очерк, фельетон или заметку, то есть «гнали материал» непосредственно окружающей их жизни. Этот ЛЕФ-овский метод «гнать материал» замечательно высмеяли советские писатели Ильф и Петров в «Гаврилиаде» поэта-авангардиста Ляпис-Трубецкого и в абстрактной живописи «Сеятеля» Остапа Бендера. Обратная сторона такого «революционного» метода заключалась в сознательной или неосознанной подмене реальной жизни плохо понятыми идеологическими штампами в искусственном, часто придуманном, но внешне «революционном» художественном произведении [9].

Впрочем, ради объективности следует привести и взгляд с другой стороны, посмотреть, как рождение системы соцреализма происходило в интерпретации очевидцев того времени. Например, взгляд на проблему, взятый из письма Варвары Степановой Родченко на Беломорканал от 29 апреля 1933 года: «В МОССХе идет такой бум, нет сил ни понять, ни

разобраться… Закрыли выставку Шевченко, как вредную, а выставку Барта за то, что он не художник и пишет с фото. “Правые” ругают Вольтера за то, что он говорит: “Живописи нужно учиться у кино и фото”. “Левые” говорят, что он кроет формализм и его аннулирует. Я очень жалею, что хворала и не могла пойти на эти заседания, чтобы понять, в чем линия поведения МОССХа. “Вредными” объявлены Шевченко, Древин, Удальцова, Никритин и Прусаков… По старой привычке ищут “левых”, а их нет, и в эти “левые” сейчас попадают неожиданные имена… Особый вопрос с Давидом [Штренебергом], его жутко едят, и как ты думаешь, за что? За его прошлое, за комиссарство в отделе ИЗО и за ВХУТЕМАС. Наркомпрос предлагает МОССХу организовать “общественный суд” над бывшей “левой” профессурой ВХУТЕМАСа с обвинением ее в порче молодежи — и как результат — в отсутствии молодых новых художественных кадров. В МОССХе ахровцы проводят свою упадническую линию… У меня абсолютное недоверие к этим людям. И ты и я фактически оторваны от этой, так называемой художественной жизни МОССХа, мы не получаем оттуда никакой поддержки, не участвуем во всей этой странной борьбе, и все “блага” идут мимо нас, а разве от этого ты хуже работаешь, разве ты чувствуешь себя оторванным от нашей строящейся жизни. Все наоборот, ты твердо стоишь, точно знаешь, что нужно делать. Ты необходим, нужен. Твоя поездка на канал, — как она тебя подняла, — необычайное этому подтверждение. Эта поездка поставила на ноги и тебя и меня… У меня сегодня возбужденное состояние, я только не сумею все это передать… Я в тебя верю, и никогда в тебе не сомневалась, и знаю, что ты много сделаешь в своей поездке на канал… Ужасно хочется работать, много, здорово и хочется видеть твои работы. Ты. дорогой и любимый, ты один только меня очищаешь от всей богемской истерики…» [10].

Именно поэтому только ради объективности стоит говорить о том, что авангард остался в мировой истории искусства как необходимая и важная эволюционная ступень в развитии советского и мирового искусства. Можно бесконечно говорить о спорности ряда положений этой советской художественно-эстетической идеологии, но отрицать ее огромного значения для дальнейшего развития мирового культурного контекста никак нельзя. Само же понятие «социалистический реализм» впервые появляется в статье И.М. Гронского 23 мая 1932 года, в связи с Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Позднее в Уставе Союза советских писателей

оно получило свою окончательную официальную формулировку, которая во многом почти дословно повторяла тезисы и положения, высказанные секретарем ЦК ВКП(б) А.А. Ждановым на Первом Всесоюзном съезде. Несмотря на то, что сам метод социалистического реализма на долгие-долгие годы стал официальным, исторически закрепленным культурно-художественным явлением (что до сих пор вызывает жаркие споры и даже сарказм в его отношении), невозможно отрицать и тот факт, что соцреализм унаследовал богатейшие традиции двух предыдущих крупнейших явлений великой русской культуры. А именно — творческий духовный порыв «передвижников» и безумный творческий полет русского авангарда. Социалистический реализм стал обладателем идейно-художественных программ и социально-тематических сюжетов обоих, продолжая активно развивать их творческое наследие [9].

Следуя здравому и прагматичному ленинскому принципу: «…Без наследия капиталистической культуры нам социализма не построить. Не из чего строить коммунизм, кроме как из того, что нам оставил капитализм» , идеологи соцреализма опирались в своих формулировках на богатое наследие критического реализма ушедшего XIX века. Реализма, который возник как естественная реакция на растущую несправедливость (неправду) развивающегося капитализма, на хищную агрессию империализма, но, к сожалению, только этой критикой он и ограничивался, в то время как возникший в самом социальном на то время государстве социалистический реализм не только оставлял художественно-эстетическую методику обличения капитализма, но, кроме того, привносил нечто совершенно новое — оптимистичный взгляд в будущее . Исследователи А.И. Куляпин и С.А. Скубач, проводя культурно-историческую аналогию с античной «гесиодовой», традицией прямо отождествляют первые три декады молодого советского искусства с железным веком русской культуры . Этой современной «гесиодовской» мифологии железной эпохе русского авангарда, естественно, предшествовали серебряный и золотой периоды XIX столетия. Эпический же и кровавый период Гражданской войны 1917–1924 годов вполне по-гомеровски можно окрестить героической «троянской» эпохой.

Заключение

Подводя итоги исследования можно констатировать тот факт, что тот «культурный раскол», о котором писали некоторые художественные критики «хрущевской оттепели» 1960-х годов в так называемой те-

ории «двух культур» — на самом деле диалектически весьма органично вытекает из новаторских практик революционного авангарда (с его «отречением» от старого мира). Разрабатываемый «единый метод» социалистического реализма, выпестованный из противоречий старого и нового подходов к искусству, был «призван» вновь как бы воссоединить (объединить) разделившееся в ходе революционной классовой борьбы целостное русское культурное пространство. Причем, объединить на искусственно выстроенном «едином», читай партийном, основании соцреализма. В дальнейшем именно этот метод дал России и всему миру гениальные произведения М. Шолохова, А. Пластова, Д. Шостоковича и других мастеров, объединенных единой историко-культурной советской (русской) парадигмой «Высшей Правды» [9]. Плюсы и минусы «детской болезни левизны» молодого советского искусства 1920-х годов вполне можно объяснить совокупностью как объективных, так и субъективных историко-социальных причин. «Напостовцы», «супрематисты», конструктивисты и РАПП-овцы, очевидно, каждый по-своему, страдали послереволюционной «детской болезнью левизны», поэтому авторами утверждается тезис о необходимости выстраивания целостной картины русской цивилизационной и культурно-художественной трагедии начала XX столетия. Картины, которая логично объясняет непрерывную преемственность и русского авангарда, и соцреализма, и неофициального советского искусства «нонконформизма», и даже сегодняшнего российского (постсоветского) контемпорари-арт, которые активно и агрессивно отвергали всю тысячелетнюю традиционную русскую и европейскую христианскую культуру и искусство (как враждебную и чуждую идеологии советского коммунизма и постсоветского неолиберализма).

На наш взгляд, главная отличительная черта революционного советского 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 неоавангардистской 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 анти-искусства (аннигиляции целостности),

который призван уничтожить не только любое проявление христианской художественной культуры, но и вообще вытравить любую естественную религиозность, присущую человеку или обществу, соорудив на освободившемся месте мрачный культ некой 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 (демоническими) началами современного искусства.

Другой 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 здесь было даже не в том, что в этой системе уничтожалась «свобода творчества», о чем часто пишут многочисленные зарубежные и отечественные исследователи, поскольку такой свободы практически не существовало уже с самого начала большевистского государства. Даже воспоминания о ней были стерты из памяти новой революционной культурой еще в 1920-е годы. 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. Соцреализм в дальнейшем просто исполнил 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. [9].

Именно поэтому, считают авторы, феномен социалистического реализма очень сложно описывается только лишь с позиции искусствоведения, как некий «художественный стиль советской эпохи», поскольку, следуя революционным традициям авангарда, соцреализм впитал в себя множество различных зарубежных и отечественных стилей и художественных школ, используя их в дальнейшем как своеобразные «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 [9].

Список литературы:

1. *Горький М.* О литературе: литературно-критические статьи. — Москва: Советский писатель, 1953. — 868 с.

2. *Валюженич А.В.* Осип Максимович Брик: материалы к биографии / А.В. Валюженич. — Акмола: Нива, 1993. — 390 с.

3. *Воронский А.К.* Избранный проза / А.К. Воронский. — Москва: Москва, 1987. — 656 с.

4. *Куляпин А.И., Скубач О.А.* Мифы железного века: семиотика советской культуры 1920—1950-х гг.: монография. — 2-е изд., доп. и исп. — Барнаул: Издательство Алтайского университета, 2006. — 172 с.

5. *Овчаренко А.И.* Избранные сочинения в 2 томах / А.И. Овчаренко Том 2. — Художественная литература, 1986. — С. 655.

6. *Тихонов Н.С.* Собрание сочинений в 7 томах / Н.С. Тихонов. Том 7. — Москва: Художественная литература, 1976. — 784 с.

7. *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений: в 55 томах. / В.И. Ленин; Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. Том 38. — 5-е издание. — Москва: Государственное издательство политической литературы, 1969. — 142 с.

8. *Орлов И.И.* Эзотерика и символизм, как мост в инобытие. Роль эзотерических концепций мартинистов, розенкрейцеров, масонства в сложении философско-эстетического основания символизма, как художественного способа познания мира / Коллективная монография «Париж около 900-х. «Роза+Крест» Жозефена Пеладана» / сост. и отв. ред. И. Светлов, К. Лукачева, М. Ариас-Вихиль. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2023. — 480 с.: ил. — С. 173–186.

9. *Орлов И.И., Козорезенко П.П.* Некоторые аспекты сложения социалистического реализма в контексте формирования иконографии «сурового стиля» / Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — Москва: РГХПУ. — 2023. — № 1. — Часть 1. — С. 19–27. DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_19_27.

10. *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. — Москва: Сфера, 1994. — С. 274–275.

11. *Цветаева М.Н.* Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда. — Санкт-Петербург: Издательство РГХА, 2012. — 304 с.

12. *Малевич К.* О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А. — Витебск, 1919. — С. 10–21.

13. *Малевич К.* Собрание сочинений в 5 томах. Том 5. — Москва, 2004. — С. 94.

14. *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. — Москва: Ладомир, 2007. — 743 с.