

# Светлана М. Червонная

---

## „Социалистический реализм” в художественной практике и теории : печальный отрицательный опыт России 1930–1980-х годов

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern  
Europe 2, 247-254

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA  
 Польша – Россия: Искусство и история  
 Том II

---

Светлана М. Червонная  
 Российский Институт культурологии, Москва;  
 Университет Николая Коперника, Торунь

„Социалистический реализм” в художественной практике  
 и теории (печальный отрицательный опыт России  
 1930–1980-х годов)

Измышление *метода социалистического реализма* стоит в одном ряду с созданием множества иных фантомов коммунистической пропаганды, активно задействованных в целях массового *воспитания-гипноза*. Распространение большой политической, социальной, нравственной лжи и утопии средствами, основанными на системе *жизненного правдоподобия* („представления жизни в формах самой жизни”, согласно формуле Михаила Лифшица<sup>1</sup>, возглавлявшего академическую школу советской, марксистской эстетической науки), было наиболее эффективным способом манипуляции массовым сознанием, убеждения людей в истинности и правдивости лживых версий, фальшивых интерпретаций истории и современности. Правдоподобие образной системы создавало предпосылки для подмены ценностей и облегчало информационный произвол: самый чудовищный вымысел обретал призрачное обличье правды, и безумие преобразования противоположностей, блестяще раскрытое в сатирических антиутопиях Джорджа Оруэлла, становилось реальностью советского общественного сознания. Не огра-

ничиваясь правдоподобным описанием (изображением, реконструкцией, измышлением) *факта*, „социалистический реализм” открывал широкие возможности для полета фантазии (при условии, что этот полет контролировался диспетчерами коммунистической пропаганды и служил ее целям), для сентиментальной идеализации действительности (особенно поощрялись идиллические пасторали на темы колхозного труда), для „суровой романтики”, для формирования культа героев (имена которых подвергались тщательной селекции в высших идеологических инстанциях, изымались при подозрении в неблагонадежности, восстанавливались при конъюнктурной реабилитации, в исключительных случаях стихийно выносились на гребень всенародной любви).

Участие (не всегда осознанное и вербально манифестированное, но нередко весьма активное и последовательное) в претворении в художественных образах императивов коммунистической пропаганды со стороны целого ряда художников высокого мастерства и яркого таланта определяет историческую значимость (во многих аспектах – социальную и психологическую опасность) феномена „социалистического

---

<sup>1</sup> Лифшиц (1973).

реализма”, чрезвычайно осложняет задачу его современного аксиологического анализа. Это явление было по-своему закономерным, и от него нельзя отмахнуться как от исторического недоразумения, вычеркнув одним махом из истории искусства России XX века все, что безусловно находилось в русле этого искусственно сконструированного и навязанного отечественной культуре „метода” и при этом обладало определенным ценностным – формальным и содержательным – потенциалом. Можно представить это на конкретных примерах творчества таких мастеров, как Вера Мухина, Павел Корин, Аркадий Пластов, Гелий Коржев, Олег Филатчев.

Феномен „социалистического реализма” не отделим от мирового опыта тоталитарных режимов и диктатур, основанного на попытках инструментализировать искусство в политических целях, и сравнение с тем, что происходило в период его формирования и расцвета в фашистской Италии и нацистской Германии, весьма поучительно и интересно.

Видимо, существовала определенная закономерность в том, что искусство типа „социалистического реализма” („национал-социалистического реализма” или „интернационал-социалистического реализма”) оказывалось востребованным и культивируемым в тоталитарных системах реакционными правящими режимами и диктатурами. Эту закономерность не следует преувеличивать, она не выглядит как абсолютная неизбежность. И фашистская Испания, и коммунистическая Куба избежали этой эпидемии – своего рода идеологической чумы в художественной культуре, и вряд ли следует считать такие примеры редким исключением из правила: скорее это свидетельство того, что правило было не „железное”. Если обратиться к опыту европейских стран, оказавшихся во второй половине XX века в восточном, коммунистическом, Варшавском блоке, то и здесь диктатура „социалистического реализма” имела разные измерения: к примеру, в ГДР, в Болгарии, в Румынии ее позиции были весьма сильными, в то время как Польшу она почти не затронула, промелькнув в истории национальной культуры кратким незначительным эпизодом. Видимо, ни у Берута, ни у Гомулки, яростно сражавшегося с мировым еврейством, ни у генерала Ярузельского, озабоченного подавлением движения Солидарности, просто руки

не доходили до искусства, а сильная инерция творческой автономии художественной культуры противостояла любым попыткам цензурного вмешательства и оказания давления на искусство. Прогрессивные инициативы интеллигенции оказывались здесь настолько смелыми и последовательными, что не только на периодических индивидуальных и групповых выставках не было уныния и однообразия „социалистического реализма” даже в самые беспросветные периоды политической стагнации и реакции, но было возможно создание музеев современного (авангардного, модернистского) искусства. Галерея современного искусства была открыта, в частности, в Лодзи в 1960 году.

Тем не менее не на периферии (а Польша или Куба были все-таки периферией социалистического лагеря так же, как франкистская Испания была периферией фашистского мира), а в центре, в метрополии, скажем, по оси Москва – Берлин – Рим – Вена, установление тоталитарных режимов неукоснительно сопровождалось таким поворотом художественной политики, который открывал дорогу пропагандистскому искусству, *понятному народу*.

Уже в самой ранней Программе Национал-социалистической рабочей партии Германии, составленной в Мюнхене в феврале 1920 года, были сформулированы те важнейшие положения, которые определили главный вектор не только внешней агрессивной политики (пункт 1. „Мы требуем объединения всех немцев на основе права народов на самоопределение в Великой Германии”; пункт 3. „Мы требуем земли и почвы (*Land und Boden*) для обеспечения пропитания нашего народа и расселения избыточного населения”), не только основные принципы внутреннего государственного террора, ксенофобии и расизма, воинствующего антисемитизма (пункт 4. „Гражданином государства может быть только *Volksgenosse* [...] немец по крови (*wer deutschen Blutes ist*) [...] Ни один еврей (*Jude*) не может быть поэтом *Volksgenosse*”), но и те этические и эстетические нормы, которые имели непосредственное отношение к идеалам, утверждаемым в искусстве, к фашистской пропаганде, в системе которой мыслилось искусство. „Мы требуем, – говорилось в завершающей части пункта 23, – законодательной борьбы против таких направлений в литературе и в искусстве, которые оказывают

разлагающее влияние на наш народ.” При этом огромное значение придавалось государственной заботе о физическом и духовном „здоровье нации” (*Volksgesundheit*). Провозглашая свободу всех религиозных вероисповеданий, если только они „не представляют опасности для государства и не противоречат нравственности и моральным чувствам германской расы”, программа утверждала в качестве своего духовного кредо „борьбу с еврейско-материалистическим духом внутри нас и вне нас” и принцип „общее важнее личного” (*Gemeinnutz vor Eigennutz*).<sup>2</sup>

31 мая 1938 года в Германии был принят Закон о конфискации произведений (изделий) выродившегося (вырожденческого) искусства (*Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst*), подписанный лично рейхсканцлером Адольфом Гитлером и рейхсминистром народного просвещения и пропаганды доктором Геббельсом. По этому закону все произведения так называемого „выродившегося искусства”, находящиеся в собственности музеев или в частных собраниях, доступных для публичного обозрения, должны быть сосредоточены в особом месте, которое укажет фюрер в качестве места экспозиции выродившегося искусства, и переданы безвозмездно в собственность государства.

С выставок и из музеев были изъяты произведения таких художников, как Эрнст Барлах, Георг Цилле, Кете Кольвиц, Макс Либерман, Макс Слефогт, Ловис Коринт, Эмиль Нольде. Жесткой „чистке” были подвергнуты коллекции всех художественных музеев. Параллельно составлялись „черные списки” литературы, подлежащей изъятию из библиотек, книжных магазинов, издательских складов и уничтожению. В этих списках оказались Э. М. Ремарк, Т. и Г. Манн, Б. Келлерман, Л. Фейхтвангер и другие писатели. Как пишет историк искусства А. Тихомиров, „весной 1934 года по всей стране прошли грандиозные *аутодафе*, где улюлюкающая толпа при свете факелов, после речей ораторов, под звуки оркестров сжигала на огромных кострах книги великих просветителей, изъятые из библиотек и частных квартир”.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Все цитаты из 25-ти пунктов Программы 1920 года даны в авторском переводе с немецкого оригинала по изданию: Rosenberg (1941: 15–17).

<sup>3</sup> Колпинский, Веймарн (1965: 197).

О том, какие выпуклые параллели эта фашистская яростная борьба с „заклятыми врагами” имела в культурной политике социалистических стран, хорошо известно из истории искусства этих стран, в частности из истории советского искусства, не раз подвергавшегося *зачисткам* и потрясениям, нередко также имевшим довольно отчетливый антисемитский колорит (в конце 1930-х, в конце 1940-х и даже в начале 1960-х годов). И если в России антисемитизм и ксенофобия не заявляли о себе столь цинично и дело все же редко доходило до костров из книг (впрочем, не так уж и редко, если вспомнить обо всех уничтоженных в советских музеях и книгохранилищах произведениях „врагов народа” или об энтузиазме нынешних „идущих вместе”, вполне освоивших нехитрое искусство поджигать, рвать и „мочить в сортире” попавшие под их подозрение книги), то во всем этом явно просматривается общая негативная тенденция.

Характерно, что почти все тоталитарные системы начинались, формировались и побеждали в союзе с силами революционной анархии, которая по самой своей природе была родственна противоположным „социалистическому реализму”, авангардистским течениям, стремившимся к ниспровержению академической рутины и к так или иначе субъективно понимаемой свободе творчества.<sup>4</sup> Муссолини в юности был горячим поклонником Маринетти, и итальянский фашизм черпал свои сумасбродные идеи в бурном и безбрежном море футуризма. Однако, придя к власти, итальянский дуче не оставил футуристическим фантазиям никакого простора в национальной культуре, моделируемой по псевдоклассическим трафаретам древнего Рима. В молодой советской России художественная политика большевистской власти начиналась с ленинского декрета об уничтожении императорской Академии художеств и с сооружения кубистических памятников *монументальной пропаганды*, от которых, по свидетельствам современников, в ужасе шарахались лошади. *Левый марш* Маяковского победно гремел над той колыбелью Страны Советов, которая раскачивалась над бездной в вихрях разрушительной стихии. Идея культурного нигилизма, сведенная к элементарной формуле „Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля, разрушим музеи, растопчем

<sup>4</sup> Коваленко (1998).

искусства цветы”, овладевала малограмотными массами, и дерзкий лозунг, короткий, как военная команда, адресованная всему мобилизованному „изофронту”, „Небо флагами оклеивай!” открывал возможности для ниспровержения всех небесных и земных идеалов, для замены образа знаком-флажком и означал все что угодно, но только не реализм в каком бы то ни было, традиционном или новаторском его толковании. Однако очень скоро этой левой анархии пришел конец, и тот же Маяковский из поэтического хулигана – „горлопана революции” – превратился, по выражению Сталина, в „величайшего поэта нашей эпохи”, который аккуратно „себя под Лениным чистил”, „чтобы плыть в революцию дальше”.

Чрезвычайно интересно выяснить, почему же это так происходило и повторялось с такой удручающей последовательностью, почему авангард не пришелся ко двору диктаторов, оказался несовместимым с тоталитарными режимами, выбиравшими в конце концов ту систему „представления жизни в формах самой жизни”, тот пропагандистский инструментарий, который действительно можно было назвать „социалистическим” („национал-социалистическим” и каким угодно еще, идейно заряженным, ангажированным) „реализмом”.

Полагаю, прежде всего потому, что таким режимам нужен был общественный порядок, *Ordnung*, стабильность, не нарушаемая никакими внутренними потрясениями, а следовательно нужно было искусство контролируемое (подающееся контролю), дисциплинированное, опирающееся на давние традиции, на академические правила, „понятное народу”. *Левое* искусство – это продукт свободы творчества, полной раскованности и независимости художника, непредсказуемости проявления его индивидуальности, эвристических открытий. Именно такой свободой, как огня, боится любая диктатура, предпочитая манипулировать художником, ориентировать его на систему утвержденных нормативов и правил, учить его, как *надо* и как категорически *нельзя* писать музыку, слагать стихи, изображать человека и весь окружающий мир, строить дома, дворцы, города.

Вторая причина, тесно связанная с самой природой псевдореалистического (как, впрочем, и истинно реалистического) искусства и объясняющая, почему на эту модель пал вы-

бор диктаторов XX века, заключается в том милитаристском характере общества, формируемого в тоталитарных системах, всегда готового к новым войнам, захватам, жестоким кровопролитиям, изначально нацеленного на *войну и победу над врагом*, который нуждался в культе героев, будь то герои революции, государственных переворотов, маршей (подобных организованному Муссолини „походу на Рим”), освободительных (или псевдоосвободительных), отечественных (или псевдоотечественных, а по сути захватнических и агрессивных) войн, то есть – в самых их различных ипостасях и одеяниях – „герои нашего времени” и герои „нашего славного исторического прошлого”, герои войны и герои созидательного труда (нечто вроде *Рабочего и Колхозницы* Веры Мухиной, ставших идеальным воплощением такой героической модели), светочи, возвышающиеся над толпой, вознесенные на идеал доблести, образцы для подражания, говоря словами Маяковского, предъявленный абстрактному „юноше, задумывающемуся, с кого делать жизнь свою”. Создание такого героического ряда требовало опоры на традиции, сопоставления с классикой, уподобления современного героя великим предкам, идеальные прообразы которых следовало искать в античной Элладе, в древнем Риме, в европейском Средневековье, в скандинавском фольклоре, в сказаниях о Нибелунгах, в старых русских былинах, исторических летописях, в каком-нибудь локальном или региональном эпосе типа армянского *Давида Сосунского*, киргизского *Манаса*, калмыцкого *Джангара* и многого тому подобного, – выбор зависел от местных и исторических обстоятельств, от вкуса диктаторов, а порою и от случайной конъюнктуры (в силу которой, например, Александр Невский, вероятно, не лучший из русских князей, но памятный тем, что обнажил свой меч против *тевтонских* захватчиков, удостоился совсем не заслуженного им места и прославления и в советском кинематографе, и в исторической живописи Павла Корина; кажется, вторым кандидатом на идеального исторического героя русской истории был намечен Иван Грозный, но здесь не все получилось так гладко, с одной стороны, в силу творческой несостоятельности тех художников, которые пытались, как, например, Павел Соколов-Скала, чуть ли не обожествить это чудовище, а с другой стороны, в силу талан-

та таких мастеров, как Сергей Эйзенштейн, не позволившего им совершить кощунственный акт такой идеализации). Так или иначе культ героев и вождей требовал некоторого жизненного правдоподобия и сходства с тем классическим рядом (прекрасных атлетов, доблестных воинов, мудрых царей, отважных защитников родины), который был создан в искусстве прошлого, имевшем определенные реалистические и гуманистические контуры. Никакая живописная абстракция, никакой *черный квадрат*, никакой пластически не расчлененный каменный или деревянный *истукан* не могли выполнить задачи воспитания масс на образцах высокого героизма, патриотизма, военной и трудовой доблести и прочих идеологических постулатов, служащих отнюдь не расслаблению, а мобилизации общества, необходимой в тех политических и социальных целях, которые ставили тоталитарные режимы и диктаторы, стремившиеся к мировому господству, к *очищению* человеческой расы, к построению коммунизма во всей вселенной или в отдельно взятой стране и к прочим химерам. К тому же и сами вожди-диктаторы и принадлежавшие к их свите персонажи высшей государственной иерархии, чьи портретные галереи занимали значительное место в искусстве тоталитарных сообществ, желали представать перед восхищенным народом во вполне человеческом и, разумеется, идеализированном обличье, что требовало от портретистов и определенного академического навыка, и мастерства психологических характеристик, и стилизации, представляемой как „опора на традиции” античности, древнеримского искусства, ренессанса, классицизма и иных великих эпох и стилей, среди которых, разумеется, не было места гротеску, иронии, чистой абстракции и иным модернистским направлениям, ниспровергающим классические каноны.

Наконец, третья причина, в силу которой востребованным оказался так называемый „социалистический реализм” (ничего общего не имевший ни с истинным социализмом, ни с истинным реализмом, но отлично паразитирующий на данных идеологемах), заключалась в том, что система тоталитарных режимов XX столетия изначально предполагала развитие искусства не элитарного (для духовных потребностей узкой элиты), а массового, апеллирующего к *народу*, к *трудящимся*, рассчитанного на их пони-

мание, на утешение, на „воспитание” этих масс, на осуществление в гигантских масштабах эксперимента массового гипноза и тотальной фальсификации всей истории и современности. Чем чудовищнее была ложь, тем более правдоподобной она должна была выглядеть. Рядовой зритель должен был узнавать самого себя, приметы своей повседневной жизни, реального природного и предметного окружения, логическую и психологическую мотивацию собственных поступков в картинах, фильмах, литературных произведениях, театральных спектаклях, несущих людям вместо правды великую и опасную ложь.

Здесь, впрочем, не все было столь однозначным. Во-первых, было бы ошибочно утверждать, что массовый зритель в XX столетии в тех странах, где совершилась трагедия тоталитарных переворотов, в отличие от людей, которым выпало счастье оставаться гражданами стран свободного, демократического мира, „не дорос” до понимания и восприятия модернистского искусства и власть была вынуждена как бы спускаться с высот художественного авангардизма для того, чтобы разговаривать с массами на понятном им языке. Диалектика индивидуального и коллективного восприятия (понимания) новых направлений в искусстве (*l'art moderne*) была гораздо более сложной, не зависела непосредственно от политического климата в той или иной стране, а общая национальная художественная культура, основанная на освоенных массовым сознанием эстетических нормах (как консервативных, так и новаторских), совсем не обязательно оказывалась низкой и примитивной в странах тоталитарной системы и, напротив, высокой и многогранной в демократических государствах. Здесь все было гораздо сложнее в своих внутренних градациях. Во-вторых, даже если допустить, что среднестатистический советский зритель (советский рабочий, колхозник, интеллигент в первом неуверенном поколении) способен откликаться только на такие „художественные ценности”, которые содержит в себе, скажем, живопись Лактионова, Глазунова или Шилова, – и такое допущение будет отнюдь не произвольным, а убедительно подкрепленным и социологическими исследованиями, и непосредственными наблюдениями любого заинтересованного данной проблематикой автора, хорошо осведомленного, к примеру, о том, что среди сокровищ Дрезденской галереи, впервые показанных – по-

сле долгого утаивания этих „трофеев” – советским зрителям на большой выставке 1956 года в Москве в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, наибольшей популярностью (опережая в этом *Сикстинскую мадонну* Рафаэля) пользовалась *Шоколадница* Леотара, – все равно перспектива возможного (и сравнительно легкого) „перевоспитания”, приобщения этого зрителя к подлинному, *высокому* искусству (к ценностям истинного *grande art*) останется вполне очевидной и столь же убедительно подкрепленной очередями, которые выстраивались в той же Москве, скажем, на первые выставки Пикассо или Шагалла, не говоря уже о массовом ажиотаже, возникавшем в дни проводимого в Москве Международного кинофестиваля вокруг ретропоказа фильмов Феллини, Висконти, Крамера, Бертолуччи или Вайды. Да и в театр на Таганке Юрия Любимого или в Ленком Марка Захарова советский зритель 1970-х годов „ломился” отнюдь не по причине своего примитивного вкуса или эстетической неполноценности.

Наконец, в-третьих (если подойти к этой проблеме совсем с другой стороны), надо признать, что искусство авангарда порою лишь внешне казалось прямой противоположностью тому искусству, которое пытались культивировать и насаждать главари фашистских режимов. Контрастное различие в системах художественной культуры особенно бросалось в глаза в сфере пластических, изобразительных искусств. Там, в авангарде, царил хаос свободных индивидуальных поисков и плюралистических визуальных концепций, здесь – строгая дисциплина почти унифицированных стандартов изображения, подчиненных единым нормам неоклассицистической эстетики, академической школы. Там допускались все возможные деформации видимой природы, метаморфозы ее материальной субстанции, оборачивающиеся полной неузнаваемостью изображаемого объекта, его разложением на составные части, подмена образа знаком, абстракция, игра воображения; здесь господствовала точность правдоподобия, иногда доходящая до иллюзорности, поощрялось „реалистическое” изображение фрагментов внешнего мира, которые казались „совсем настоящими” („как в жизни”), но еще больше поощрялась возвышенная идеализация изображаемой действительности, ибо подлинная реальность, включая социальную, порою горькую и суровую

*правду жизни*, никак не устраивала заказчиков: им нужно было искусство, *облагораживающее* мир, „поднимающее массы на борьбу”, подменяющее действительность героическим мифом.

Однако, вся эта контрастная противоположность и очевидная несовместимость, усиленная декларативными манифестами, во многом имела лишь относительный характер. Если модернизм стремился демонстративно отмежеваться от классического наследия, от реалистической школы, от традиций прошлого, то официальное искусство в странах фашистской и советской диктатуры никаким возвращением к реализму не было, а художественная политика тоталитарных режимов не только не обеспечивала сохранности великих ценностей и традиций прошлого, но самым печальным и горьким образом претворяла в жизнь безумные фантазии бунтарей-авангардистов, взрывая храмы, разрушая музеи и сжигая на кострах фашистской инквизиции книги и картины гениальных художников. Противоположности и крайности двух разных эстетических систем – революционного авангарда, „пролеткульта” („пролетарской культуры”), с одной стороны, и официального искусства, призванного укреплять и стабилизировать реакционные и агрессивно-милитаристские режимы, с другой стороны, – сходились в некоторых точках, и главной из этих точек их сближения и пересечения была даже не мифология, не стихия вымыслов, фантазий, химер воображения, размывающая *правду жизни*, а та категоричность, с которой обе эти системы пытались навязать человечеству свою, единственную правоту, та императивная форма духовной мобилизации, не терпящего возражений приказа, в какую было облечено их обращение к своей зрительской аудитории, к своей народной *массе*. Эту форму можно было бы выразить словами: „Все как один!..”. Но если „все как один, то уже и неважно, по какую сторону баррикады, ибо этот категорический императив в искусстве не оставлял места главному, без чего не могла функционировать живая культура: свободе выбора, независимого творческого процесса.

Видимо, ощущая этот дефицит свободы, идеологи обеих систем постоянно декларировали безграничную свободу духа, вольность творчества, якобы открывающуюся в перспективе начатого ими культурного строительства, буквально заклинали интеллигенцию обещаниями полной

свободы, утверждениями об уже наступившем царстве свободы. Критикуя „гнилые институты буржуазной демократии”, Йозеф Геббельс говорил, что фашистский режим является „самым демократическим в мире” и утверждал: „...Наше правление соответствует принципам и законам облагороженной демократии (*einer veredelten Demokratie*)”.<sup>5</sup>

Тоталитарная система, во всяком случае в СССР, в советской художественной политике, уже расставшись с *левым* искусством, с которым ей было явно не по пути, еще очень долго и упорно использовала и поощряла определенные приемы (если угодно, *метод*) антиреалистического искусства (разложения видимого мира и зримого образа на элементарные части, на „винтики” художественной машинерии, подмены изображения флажком-знаком, отмахивающим направление; превращения человеческой фигуры в некий примитивный „болванчик”), особенно в таких видах и жанрах, как детская книжная иллюстрация или агитационный плакат. Подобные приемы (*метод*) художественного примитивизма (дух фабрично-заводского коллективизма и дух языческого болота) великолепно соответствовали задачам „воспитания нового человека”, в груди которого – в идеале – вместо сердца должен был находиться социалистический „пламенный мотор”, что блестяще исследовал в своей диссертации и монографии Евгений Штейнер,<sup>6</sup> вскрывший драматическую обреченность авангарда, взявшего на себя миссию строительства „нового мира” и „нового человека”, убийственную несовместимость этой миссии с комплексом „разрушения до основания”, диалектику трагических метаморфоз, происходивших с искусством и с художниками революционной эпохи, в прямом и переносном смысле пожравшей своих детей.

И все же из всех возможных моделей как наиболее эффективную советская система (как и иные тоталитарные режимы) выбирала в конце концов именно ту, которую можно было назвать „социалистическим реализмом”, то есть противоположным авангардистскому художественному мышлению (разложению мира на части и свободному сотворению нового мира) искусством

внешнего правдоподобия, опирающимся на классические традиции, имитирующим гуманистическое начало в своем содержании и форме, несущим идеологическую нагрузку, ангажированным в духе коммунистической (фашистской, национал-социалистической и любой иной) пропаганды. Это было искусство, которое, как определил его суть профессор Берлинского Свободного университета Вальтер Хофер, последовательно насаждало комплекс „антидемократических, антилиберальных и антигуманистических идей”.<sup>7</sup>

Следует при этом обратить внимание на то, что в ментальности русского народа и в русской художественной культуре с ее сильными традициями бидермейера („передвижничества”), „критического реализма”, позднего романтизма, при давней популярности просветительских установок („искусство для народа”) концепция „социалистического реализма” имела шансы для более последовательной реализации, чем в иных странах, где к тому же исторический срок господства реакционных тоталитарных режимов был более коротким. В России не было глубокой и благоприятной почвы для авангардистского художественного мышления; Россия не смогла понять и принять даже гениев своего национального авангарда, выталкивая их во внешнюю (В. Кандинский) и внутреннюю (П. Филонов) эмиграцию, и неслучайно „социалистический реализм” в этой стране не только обладал длительной монополией, простирающейся на полвека – от 1930-х до 1980-х годов, но и обнаружил живучесть и приспособляемость к новым условиям, способность перевоплотиться в современный русский „националистический реализм”.

## Библиография

- Ванслов, Колпинский 1980 = Ванслов, В[иктор] В., Колпинский, Ю[рий] Д. (ред.): *Модернизм. Анализ и критика основных направлений*, Искусство, Москва 1980.
- Коваленко 1998 = Коваленко, Г[еоргий] Ф. (ред.): *Авангард 1910-х–1920-х годов. Взаимодействие искусств*, Государственный институт искусствознания, Москва 1998.
- Колпинский, Веймарн 1965 = Колпинский, Ю[рий] Д., Веймарн, Е. Д. (ред.): *Всеобщая история искусств. Искусство 20 века*, т. 6, кн. 1, Го-

<sup>5</sup> Goebbels (1934: 13). (Авторский перевод с немецкого оригинала).

<sup>6</sup> Штейнер (2002).

<sup>7</sup> Hofer (1957: 42).

- сударственное издательство „Искусство”, Москва 1965.
- Лифшиц 1973 = Лифшиц, М[ихаил] А.: *Искусство и современный мир*, Издательство „Изобразительное искусство”, Москва 1973.
- Штейнер 2002 = Штейнер, Е[вгений] С.: *Авангард и построение нового человека (Искусство советской детской книги 1920-х годов)*, Новое литературное обозрение, Москва 2002.
- Goebbels 1934 = Goebbels, Joseph: „Wesen und Gestalt des Nationalsozialismus“, *Schriften der Deutschen Hochschule für Politik*, 8 (1934).
- Hofer 1957 = Hofer, Walther (ред.): *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933–1945*, Frankfurt am Main 1957.
- Rosenberg 1941 = Rosenberg, Alfred (ред.): *Das Parteiprogramm. Wesen, Grundsätze und Ziele der NSDAP*, München 1941.

Swietłana M. Czerwonnaja

## Socialist realism in the art and arts' theory (the sorry, negative experience of the Russia 1930–1980)

The *socialist realism method's* fabrication is a part of the creation many other phantoms of the communist propaganda, that are used with the aim of mass *education* (social hypnosis). The spreading of a great political and moral lie and utopia with the means of *life likelihood*, plausibility (“life’s representation in the forms of the life itself”) – it was the most effective mode for the manipulating with mass-consciousness, for the persuading the people in truthfulness and veracity of the erroneous postulates and false history and present time interpretations. The *socialist realism* didn’t confine itself to veracious description, reconstruction of an imaginary *fact* (non-adequate to the reality); it gave the large possibilities for the imagination’s flight (under the condition, that the communist propaganda makers took their control of this “flight” which served for this propaganda aims), for the “sever romanticism” (суровая романтика), for the sentimental idealizing of the reality (especially by idylls’ creation about the life and work in “collective farms”), for the shaping of the heroes’ cult, and the names of such heroes were subjected to the selection in the high ideological instances, withdrawn on the first suspicion of their unreliable meaning, made return by the change in the political cycle and their rehabilitation, in the rare cases rose spontaneously on the crest of the nation-wide love’s wave.

The participating (not always verbally declared, but quite often very active and consequent) in the communist propaganda imperatives’ incarnation in the art images from the side of many talented, skilful artists determines the historical meaning (in the many aspects the social and psychological danger) of the *socialist realism* phenomenon. It is connected with the world experience of the totalitarian regimes and dictatorships that strive to “instrumentalize” the art for the political aims, and the comparison of the time of its shaping and spreading in the USSR with the situation in the Nazi Germany and fascist Italy is very interesting and instructively.