

# Художественный авангард и социалистический реализм

© 1992, Понтер Х.

На первый взгляд авангард как художественное явление и социалистический реализм как государственный канон имеют мало общего и даже являются взаимоисключающими феноменами. Такое положение встречается, как ни покажется странным, в большинстве советских публикаций на эту тему, в которых принято показывать формирование социалистического реализма в 20-е годы как постоянную борьбу «здоровых» сил реализма с левыми течениями, равно как и – под обратным знаком – у западных авторов, которые видят в социалистическом реализме тривиальное продолжение искусства XIX века вне главной линии художественного развития нашего столетия. В пользу положения о взаимоисключении этих двух явлений, кроме того, говорит и тот факт, что авангардное искусство в сталинский период было объектом многочисленных кампаний против «формализма», «модернизма», «левых извращений» и т. п. и что левые художники подвергались гонениям. Несмотря на все это, дело обстоит сложнее, и тезис о сплошном антимодернизме социалистического реализма нуждается в известных коррективах.

Главная задача настоящей статьи – выяснить, в какой мере авангардное творчество оказывается функциональным или дисфункциональным по отношению к государственному канону, окончательно сложившемуся в начале 30-х годов. В центре внимания находятся не отдельные биографические, психологические и исторические данные, но смена систем, точнее говоря, процесс селекции, иными словами, отбрасывания или использования определенных элементов авангардного творчества. Заметим также, что, рассматривая русский художественный авангард под углом зрения его роли в формировании социалистического реализма, будем учитывать взаимодействие левой и реалистической линий как в живописи, так и в литературе, потому что некоторые черты возникающего канона более ярко выступают на материале изобразительного искусства, другие – на материале литературы.

Для авангардного искусства первых послереволюционных лет характерна, с одной стороны, разработка глобальных концепций и деклараций, с другой – внедрение левых идей во вновь созданные государственные институты. Организационным центром левых был сначала Отдел изобразительных искусств Наркомпроса, который издавал газету «Искусство коммуны», потом Институт художественной культуры (ИНХУК). Сильное влияние производственников и конструктивистов ощущалось в московском ВХУТЕМАСе, супрематистов – в петроградском СВОМАСе и ГИНХУКе. В 1919 году на страницах газеты «Искусство коммуны» не случайно развернулась дискуссия об отношении левого искусства к новой власти. По утверждению В. Шкловского, искусство всегда было вольно от жизни и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города. Для него связывание футуристического творчества с III Интернационалом приравнивается к сдаче всех позиций. Его оппонент Н. Пунин, наоборот, в доказательство внутреннего родства футуризма с коммунизмом называет такие общие черты, как механизацию жизни, коллективизм, детерминизм, планомерную организацию культуры и принцип творчества. По словам Н. Пунина, интернационал – такая же футуристическая форма, как любая другая творчески созданная новая форма. Отождествление авангардизма с революцией скрывает в себе большое количество самых существенных для дальнейшего пути авангарда вопросов. Достаточно указать на проблематику левого искусства с его установкой на деканонизацию, отказом от иерархии и переоценкой всех ценностей, чтобы увидеть, как это искусство может переориентироваться на общественно-утверждающие пролетарские начала.

В связи с этим в некоторых статьях «Искусства коммуны» проводится мысль о футуризме как государственном искусстве. Несколько позднее О. Брик выступит с требованием неуклонного осуществления диктатуры пролетариата во всех областях культурного строительства, а Н. Пунин подчеркнет, что футуристам государственная власть не нужна, если она не сопряжена с диктатурой левого искусства.

На страницах этой газеты даже предлагалось ввести футуристические принципы в искусство, развивавшееся в провинции, путем диктатуры по образцу древнерусского искусства, где «провинциальные мастера в своих росписях безусловно подчинялись единому канону». Не удивительно, что с позиции диктатуры прогресса в искусстве деятельность правых художников осуждалась как пережиток капитализма, буржуазная реакция, контрреволюция, саботаж и т. п.

Конечно, стирание границ между искусством и политикой нельзя объяснить только внешними причинами. Оно имеет свои корни и в самой концепции авангардизма. Определенная историческая ситуация способствовала развитию этих тенденций и вела, таким образом, к парадоксальному представлению о положительном официальном авангарде. Диктатура левого искусства в данных условиях стояла на очень зыбкой почве. Она прежде всего осталась требованием, причем надо добавить, что это требование вскоре было обращено против тех, кто его предьявлял.

Следующий этап развития русского авангарда, приблизительно совпадающий с периодом нэпа, уже дает более конкретное представление о функциональном отношении к социалистическому реализму. Это были годы приспособления левых художников к новым условиям и внутренней дифференциации авангарда, которая выражается, между прочим, и в образовании творческих группировок. Во всех сферах наблюдается растущее тяготение к прагматизации, вызванное желанием художников быть полезными для нового общества, заслужить право быть причисленными в пролетарскому искусству. Беспредметность и заумная поэзия уходят на задний план и в дальнейшем признаются в лучшем случае как лабораторное творчество. Радикальна? прагматизация находит свое выражение в «производственничестве», восходящем к «Искусству коммуны», и в литературе факта «Нового Лефа». Общей основой этих концепций является идея жизнестроения, выдвинутая в первую очередь Н. Чужаком. Прыжок в крайне утилитарные формы творчества, с одной стороны, следует из авангардной мысли о размывании границ между искусством и неискусством. В то же время узкая прагматизация противоречит самим устоям авангардизма, потому что подрывает примат эстетической функции и переносит творчество в другие прагматические ряды. Поэтому вокруг этих вопросов завязывались острые споры внутри левого лагеря. Достаточно упомянуть раскол в ИНХУКе в связи с дискуссией о производственном искусстве.

Одним из результатов процесса дифференциации левых сил в искусстве было образование художественной группы ОСТ (Общество станковистов) в 1924 году. Члены ОСТА, примыкавшие ранее к разным левым направлениям, высказывались против ухода от станковой живописи и – одновременно – боролись с героическим реализмом группы АХРР (Ассоциация художников революционной России), возникшей еще в 1922 году. Отношение художественных позиций ОСТА и АХРРа очень показательны в смысле нашей постановки вопроса, и творческий путь некоторых членов группы ОСТ (таких, как Дейнека, Пименов, Вильяме) может служить образцом развития авангардного искусства в сторону социалистического реализма.

Уже с самого начала ахрровцы поставили перед собой задачу «художественно- документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве» и выявить свои художественные переживания «в монументальных формах стиля героического реализма»<sup>1</sup>. Этим самым лозунгом АХРР уже в 1922 году подчеркивала решающее значение героического начала и предвосхищала горьковский термин революционной романтики, который был канонизирован в литературе, только значительно позже.

Но несмотря на то, что формула ахрровского творчества «реализм плюс героизм» с точки зрения позднего развития была вполне приемлемой, художники АХРР на пути к ее практическому

осуществлению столкнулись со многими препятствиями и затруднениями. Хотя их выставки пользовались растущим успехом у широкой публики и поддерживались военными, профсоюзными и партийными кругами, творчество группы в течение 20-х годов не раз подвергалось острой критике. Такие влиятельные критики, как Луначарский, Тугендхольд, Рогинская, Федоров-Давыдов, Курелла и другие, в принципе одобряя борьбу АХРР за предметность и сюжетность в живописи, упрекали ее членов в пассивном отражении действительности в духе передвижников, то есть в неподвижном изображении мира (жанровые сцены, отдельный, подчас анекдотический эпизод и т. д.), в фотографическом натурализме и т. п. А то, чего недостает у АХРР, те же критики находят именно в картинах некоторых членов группы ОСТ: современную тематику (урбанизм, техницизм, спорт), динамику и ритмичность композиции, кинетическую и острающую перспективу, экспрессивность (не раз указывается на немецкий экспрессионизм) и конструктивность, тенденцию к лаконичному графическому стилю и т. д.

В критике тех лет неоднократно высказывается идея желательного синтеза положительных черт, отличающих творчество художников АХРР и ОСТа. Вот, например, что говорил Луначарский на открытии седьмой выставки АХРР в 1925 году: «Формальная конструкция отсутствует, наш художник-реалист как будто пытается моментально зафотографировать – демонстрацию какую-нибудь, борьбу и т. д. Как в жизни – на полотне формы разбросаны. В сценах борьбы или труда не видно никакой объединенной конструктивной мысли...

Формализм кубистов и др. дает кое-что. Правда, это течение остановилось на полпути. Оно преодолело действительность, но расщепляло, уродовало ее, бесцельно ее деформировало. Между тем большинство нашей публики, которая будет наполнять залы АХРР, конечно, не поймет подобного расщепления действительности...

Если бы мы путем комбинаций всего того, что мы имели в нашем недавнем прошлом, через общественный реализм передвижников, через яркость красок, любовь к материи, к реальности, которую иностранцы отмечают как нашу особенность, пришли к картине, представляющей из себя нечто целостное, кристаллизованное, где основная идея, основное чувство, основная мысль доминируют над всем, – мы могли бы всех зажечь и убедить» (с. 127).

Подводя итоги, Луначарский в другом месте высказывается за «стилизированный, усиленный, необычайно впечатляющий, художественно-идейный, преображающий, волнующий реализм» (с. 362). Критики разного уклона соглашались в том, что советское искусство повысится до уровня настоящего героического реализма только тогда, когда ахрровский натурализм и бытовизм вберет в себя коррективы «стилизованного», «впечатляющего», «преображающего», одним словом, левого искусства.

Какие задачи должно выполнить такое «синтетическое» искусство, четко формулирует А. Курелла в своей критике АХРР: «Было бы очень важно создать картины истинно революционного содержания и репродукциями с них окончательно вытеснить портреты святителей из комнаты рабочего и из крестьянской избы. Такие картины исполняют назначение искусства: они формируют и организуют идеологию масс путем особого, доступного только искусству эмоционального воздействия. К таким картинам можно и не подходить со строгой художественной (с точки зрения формы) меркой... Мы всегда ожидали и требовали от искусства не только «запечатления современности», отображения, подобного отображению зеркала. Мы требуем, чтобы художник сознательно способствовал процессу создания идеологии масс, чтобы он руководил им, а не только описывал и регистрировал» (с. 371 – 372). По Курелле, опять получается формула синтеза: реализм, понятный массам (в терминологии 30-х годов «народный») плюс действенное начало авангардного искусства.

По-особому складывались отношения между левыми и правыми течениями в литературе. Позиция, которая соответствовала бы ориентации АХРР, выкристаллизовывается тут только с некоторым опозданием, во второй половине 20-х годов. Новый пролетарский реализм утверждается лишь после преодоления пролеткультовских и напостовских воззрений и благодаря переориентации на психологический реализм, усвоенный из концепции Воронского и других критиков из «Перевала». Сюда

надо отнести и теорию непосредственных впечатлений, показ живого человека или учебу у Толстого<sup>2</sup>. Психологизм у рапповцев связывается с идеологической установкой на диалектико-материалистический метод. В отличие от героического реализма АХРР рапповцы более сдержанно относятся к романтизирующему началу в литературе. В то время как «Цемент» Гладкова (1925) еще не считается полноценным осуществлением рапповской программы из-за распада натуралистических и романтических компонентов, «Разгром» Фадеева (1927) уже в целом выдвигается в качестве образцового произведения рапповского толка. Как уже говорилось, реализация формулы «реализм плюс романтика» осуществляется в литературе с некоторым опозданием по сравнению с живописью и канонизируется только в начале 30-х годов в связи с утверждением авторитетного горьковского лозунга «революционной романтики».

Картина левой литературы 20-х годов довольно пестра.

В «Лефе» сосуществовали футуристические стихи с прозой Бабеля, Веселого, с разными вариантами литературы факта. Растущий перевес утилитарных стремлений в «Новом Лефе», утверждение биографии вещи как антитезиса психологическому реализму и лозунга «газета вместо эпоса», направленного против красного Толстого, – все это привело к тому, что «станковая» авангардная литература все более теряла свои позиции в ЛЕФе и перешла к авторам-попутчикам. Литературного подобия ОСТА не было.

В конце 20-х годов перед левым искусством, которое уже переживало глубокий кризис, по мере того как группы АХРР (название группы с 1928 года) и РАПП стали более влиятельными, на всех фронтах опять открывались широкие возможности. Период первой пятилетки – это годы невиданного подъема «пролеткультовско-формалистических» (в официальной терминологии) тенденций. Плакатное искусство, монументальная настенная картина, фотомонтаж и т. д. находят широкое распространение вплоть до самой АХРР. В области литературы происходит возрождение левовской фактографии в рабоче-крестьянской корреспонденции и производственном очерке, в репортажном жанре и в производственном романе.

Производственный роман периода первой пятилетки имеет особое значение как место «переключения» прозы на нормы возникающего социалистического реализма. Такие произведения, как «Десять лошадиных сил» (1929) и «День второй» (1933) Эренбурга, – «Волга впадает в Каспийское море» (1930) Пильняка, «Время, вперед!» (1932) Катаева, «Соть» (1930) Леонова или «Гидроцентральный» (1932) М. Шагинян, должны были свидетельствовать об идейной перестройке их авторов. Для этих романов характерно приближение к фабульному остову пролетарского производственного романа типа гладковского «Цемент». Противопоставление персонажей основано на конфликте «энтузиастов» и «вредителей», причем позиция срединной группы персонажей в начале повествования неопределенна, но по мере развития конфликта становится более ясной и приближается к позиции, занимаемой одной из сторон. Производственный роман, создаваемый писателями-попутчиками, однако, еще отличается от соцреалистического тем, что осложнен диссоциацией фабулы и сюжетно-стилистических приемов. Мы находим в них орнаментализм, приемы монтажа, обращение к факту, иронию, сложные стилистические конструкции и т. д. Эти художественные средства, однако, в новом контексте снижаются в своем значении и подчиняются фабульной логике. В общем, можно говорить о компромиссном характере эстетики этих романов. В дальнейшем творчестве тех авторов, которые потом переходят на позиции социалистического реализма или просто имитируют его нормы, авангардистские приемы постепенно отбрасываются.

Литературное и изобразительное творчество левых в период первой пятилетки свидетельствует, с одной стороны, о способности авангарда подчинить художественные приемы новым задачам и еще раз подчеркивает действенное начало авангарда. С другой стороны, надо учесть, какой ценой был достигнут этот подъем левого искусства. На всей художественной работе этого времени уже лежит печать идеологической однозначности, казенного оптимизма, упрощенности и приспособления к массовому вкусу. Явная инструментализация противоречит самой сути авангардного творчества, стремлению к эстетической переоценке, к затрудненной форме, к остранению. Все это ведет к сужению

эстетического потенциала и к потере функционального диапазона левого творчества. Во многих отношениях временное преобладание левого искусства в период первой пятилетки приравнивается к пирровой победе.

В конце 20-х – начале 30-х годов целый ряд левых художников уже так близко подошел к социалистическому реализму, что остался только один шаг до слияния с ним.

Но интересно, в чем именно состоял этот шаг и в каких условиях он был сделан. Общекультурная атмосфера, в которой совершается канонизация новых норм, определяется, коротко говоря, сменой лозунга «техника решает все» лозунгом «кадры решают все». В сравнительно короткий период происходит переход от эгалитарной к иерархической культуре, от движения к неподвижности, от коллективного к индивидуальному, от механической конструкции к органическому, «новому гуманизму», от целесообразности к художественности.

Эти новые культурные ориентиры очень быстро внедряются и в художественное творчество, где они способствуют вытеснению авангардных принципов. Вследствие сильного развития психологических и реалистических тенденций механический коллективизм подвергается острой критике. В центре внимания теперь находится цельный образ индивидуального героя, который должен заразить читателя своим энтузиазмом. От художника требуется отход от плакатности и публицистичности в пользу монументальных обобщений. Возрождение органической сюжетности вытесняет конструктивные приемы авангарда (вспомним дискуссию о творчестве Джойса и Дос-Пассоса, развернувшуюся на страницах печати). Принцип условности уступает место эстетическому иллюзионизму. В области стиля утверждается тенденция к сглаживанию языковой поверхности текста.

Во всех сферах культуры мы наблюдаем возникновение классического идеала человека, во имя которого отвергаются приемы деформации и остранения, свойственные левому искусству. Зато формулируется постулат культурной преемственности и классического наследия, обращения ко всему «великому» и «богатому» в человеческой культуре.

Показательным примером изменения художественных норм в первой половине 30-х годов может служить изображение человеческого тела в произведениях некоторых остовцев, например у Дейнеки или Пименова. В предшествующие годы не раз упрекали этих художников в искажении облика советского спортсмена или рабочего. В фигурах сталелитейщиков на картине Пименова «Даешь тяжелую индустрию» (1928) ахрровская критика видела дегенеративных рахитиков. Подобную оценку заслужили и картины Дейнеки «На стройке новых цехов» (1926) и «Текстильщицы» (1927). Хотя справедливости ради заметим, что такие высказывания критиков во второй половине 20-х годов еще не носили обязательного, нормативного характера. Нарастающее давление новых норм становится очень заметным в работах Дейнеки, которые писались им около 1932 года. Напомним только «Игру в мяч» (1932) или «Утреннюю зарядку» (1932). Здесь чувствуется «нормализация» в изображении человеческого тела, которая затем усиливается в работах середины 30-х годов («Гимнастика на крыше», 1935; «Акт», 1936).

В чем состоят главные черты перехода остовца-авангардиста на позиции социалистического реализма? Прежде всего бросается в глаза классическое «сглаживание» человеческого тела. Экспрессивная деформация в образах мускулистых, аскетических спортсменов и рабочих, выражающая предельное физическое напряжение в состязании или в работе, уступает место гармонической красоте. Чаще всего тело изображается теперь в светлых тонах на темном фоне. Торжественность и праздник царят в картине. Стремление к классическому идеалу выражается и в сосредоточении на вечной красоте голого тела (ср. «Мать», 1932; «Купающиеся девушки», 1933).

Кроме того, художник все более ориентирован на индивидуализацию и психологизацию человеческого образа.

Выражение лица и осанка изображаемых фигур часто раскрывают лирические переживания героя, его преисполненность счастьем и весельем. Изменяется и композиция картин. Вместо коллективной

динамики и ритмичности находим показ индивидуализированной личности. Господствующее место картины занимает лицо отдельного персонажа, иллюстрируя, таким образом, известное «внимание к человеку».

В картинах Дейнеки и Пименова остовского периода человеческая фигура почти всегда была скомпонована с густой сетью машин, заводов, технических конструкций и т. д. Уже тогдашней критике очень не нравилось, что конструкция доминирует над человеческой фигурой. Тем более в живописи 30-х годов человек должен выступать как хозяин. К середине 30-х годов Дейнека и Пименов часто изображают человека на фоне природы или слащавого силуэта новой Москвы.

В качестве примера приспособления к соцреалистическому канону в области драматургии можно привести творчество Вс. Вишневского конца 20-х – начала 30-х годов. Близость Вишневского к театру Мейерхольда и Маяковского, как и вообще к эпической традиции, несомненна. В диспутах первой половины 30-х годов Вишневский высказывается за использование опыта Джойса и Дос-Пассоса, за языковое экспериментаторство. Тем не менее сравнение двух пьес Вишневского «Первая Конная» (1930) и «Оптимистическая трагедия» (1933, 1934) ясно показывает изменение его творческой позиции. «Первая Конная» – эпическая пьеса, основанная на фактическом материале. Эпизоды, свободно нанизанные по принципу мозаичности без четкой сюжетной линии, образуют, по словам драматурга, сложный архитектурный узор. Они связываются между собой словами ведущего, который повествовательным и подчас патетическим тоном комментирует события первой мировой и гражданской войн. Пьесу отличает пафос коллективизма и отказ от индивидуального героя. Линия главного конфликта между Сыроевым – который в начале солдат, а в эпилоге командир Конармии – и белым офицером очерчена только пунктиром. В поисках новых форм Вишневский использует экран и вообще стремится к перенесению кинематографических приемов в театр. Да и стиль пьесы можно охарактеризовать как шероховатое, спотыкающееся многоязычие. Здесь и акцентированное использование наречий и жаргонных выражений, и смесь разных языков и т. п.

В «Оптимистической трагедии», написанной только два года спустя, в сравнении с «Первой Конной» уже заметны знакомые черты социалистического реализма. Выясняется это уже из центрального конфликта пьесы, который состоит в превращении анархической шайки матросов в полк Балтийского флота под воздействием женщины-комиссара, посланной партией. Но новые требования выражены не только в выборе темы воспитания и преодоления стихийности. В «Оптимистической трагедии» Вишневский возвращается к сюжетной последовательности, к индивидуализации действующих лиц, к положительному герою. Набрасывая план трагедии, Вишневский записывает: «Все тянет прочь от монтажа и тому подобного – к целой, крупной вещи». И в стилистическом плане пьеса в сравнении с «Первой Конной» заметно сглажена. Однако критика этим не удовлетворяется, и в результате Вишневский «поправляет» трагедию и создает второй вариант, внося немало изменений (в том числе он исключил хор и интермедии по актуальным спорам о реализме и романтизме, чем еще больше подчеркнул «органичность» сюжетной линии).

Как видим, конец периода первой пятилетки обозначает решающую переменную в трагической судьбе русского авангарда. Канонизация социалистического реализма вытесняет авангардное искусство из официальной культурной жизни. Из наследия 20-х годов берется только то «ценное», что соответствует требованиям канона, в то время как все остальное отбрасывается. Образцом усвоения «подрезанной» авангардной традиции может служить посмертная канонизация Маяковского в 1935 году, самого лучшего, самого талантливого поэта советской эпохи, того самого Маяковского, в творчестве которого так остро столкнулся пафос авангарда с пафосом социального заказа. С середины 30-х годов левым художникам только остается скрытая борьба за спасение отдельных авангардных позиций, возможность имитировать норму при минимальном отклонении от нее.

Успех формулы романтического, или героического, реализма, подготовленной развитием АХРР и РАПП, объясняется прежде всего функциональными установками искусства и литературы в сталинский период. Государственный канон с социально-педагогической, воспитательной целью является эклектическим в том смысле, что он в принципе может ассимилировать все элементы, функционально подходящие.

Первостепенное значение в такой системе приобретает вопрос общей понятности, доступности, народности. Функциональными с точки зрения народности оказываются формальные средства реализма, античности и Возрождения, фольклора и даже религиозного искусства. Все эти средства социалистический реализм мог использовать в зависимости от наличия соответствующих традиций.

Большинство художественных средств, однако, которые ведут свое начало из авангарда, должны были считаться прямо дисфункциональными: деформация и остранение оцениваются как вырождение и нарушение здорового вкуса. Затрудненная форма противоречит «простоте», а приемы монтажа – принципу «органичности». Антипсихологизм и конструктивность мешают эмоциональной идентификации, условность – иллюзионизму. Считалось, наконец, что плакатность и публицистичность не соответствуют великому искусству. С этой точки зрения авангардное искусство рассматривалось как элитарное, чуждое народу и даже антинародное явление.

Но как можно ввиду явной нецелесообразности авангардных элементов говорить об участии левого искусства в формировании соцреалистического канона? Какой смысл имеет выше упомянутая идея синтеза, высказанная критиками 20-х годов, если в конечном счете доля левого искусства практически сводится к нулю? Отвечая на эти вопросы, надо внести очень важное уточнение: негодность формальных средств авангардного искусства для социалистического канона не исключает, что авангард внес значительный вклад в формирование системы функционализации и инструментализации искусства вообще. Поэтому нельзя абсолютизировать тот факт, что авангардные приемы исчезли из формального репертуара реализма. Только поверхностный взгляд может навести на мысль, что мы имеем дело с чисто реставрационным явлением, полным возвратом к реализму старого типа. Пусть и сам соцреализм претендует на прямое наследство классики через голову декадентского модернизма, – на самом деле он законное дитя XX века.

Вернемся еще раз к идее синтеза, о которой выше шла речь. Когда критики 20-х годов требовали синтеза реализма и романтизма для дальнейшего развития советского искусства, понятие романтики для них имело две стороны. Во-первых, оно включает динамические и конструктивные приемы левого искусства как противоядие против обескрыленного реализма. Это формальная сторона романтизма, которую часто не замечают. Во-вторых, это понятие подразумевает принцип идеализации и активного эмоционального воздействия на воспринимающего. В конечном счете этот синтез осуществился односторонне: от романтики остался только идеализирующий, активизирующий элемент, в то время как формальные компоненты выпадают из конечного синтеза. В дальнейшем мы обратим внимание на образование некоторых формул, описывающих определенные синтезы, характерные для социалистического реализма.

Краеугольным камнем его эстетики является отражение действительности, которая восходит к миметической традиции XIX века. Но социалистический реализм не удовлетворяется аналитическим, дистанцированным отражением, которое упрекали в натурализме, объективизме и т. д. Отражение с точки зрения эстетики социалистического реализма должно быть активным, заражающим. А как раз в этом была сильная сторона авангардной эстетики воздействия. Эйзенштейн, например, видит в зрителе «основной материал», который оформляется утилитарным театром «в желаемой направленности», причем театральные аттракционы, как «составные части театрального аппарата», называются «орудием обработки» («Леф», 1923, N 3, с. 71). Художественное произведение сравнивается Эйзенштейном с трактором, перепахивающим психику зрителя в заданной классовой установке. Для левых вообще «литература не зеркало, отражающее историческую борьбу, а оружие этой борьбы» («Леф», 1924, N 4, с. 3). Подобных цитат можно привести очень много.

В связи с этим напрашивается пресловутое сталинское высказывание о писателях как «инженерах человеческих душ», относящееся к 1932 году, которое не случайно напоминает дух левого мышления. В его основе лежит терминология культуры труда и НОТ, разрабатывавшаяся Гастевым и получившая широкое распространение в кругах левой художественной интеллигенции после 1922 года. Здесь уже налицо представление о человеке-машине, художнике-инженере, обрабатывающем человеческий материал. С. Третьяков, например, в статье «Откуда и куда?» – замечательной уже по самому

названию – понимает искусство как процесс производства и потребления эмоционально организующих вещей, даже пишет о том, что «рядом с человеком науки работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором» («Леф», 1923, N 1, с. 202), предвосхищая этим сталинское определение.

Большое значение для возникновения соцреалистического канона имело определение отношения искусства и жизни, закрепленное в авангарде. Жизнестроение, то есть стремление к слиянию искусства и жизни, в практическом осуществлении принимает главным образом две формы: радикальную форму производственного искусства и подчинение литературы и искусства политическим директивам и общественным задачам. Максимальная программа левых, как известно, была неприемлема для социалистического реализма как «левое ликвидаторство». В отличие от этого готовность левых поставить искусство безоговорочно на службу пролетарской власти оказалась очень полезной и нужной как противовес правым, которые долго придерживались традиционной дистанции между искусством и действительностью. Многие авангардисты, начиная с самой революции, рвались к изобретению все новых и новых общественно полезных приемов. В кругу левовцев не случайно возникла идея социального заказа, в которой можно видеть средство придать футуризму законность существования с точки зрения пролетарского искусства. В стихотворении Маяковского «Домой!» (1925) находим следующие строки:

Я хочу,  
чтоб к штыку  
приравняли перо.  
С чугуном чтоб  
и с выделкой стали  
о работе стихов,  
от Политбюро,  
чтобы делал  
доклады Сталин.

И по Третьякову, «вся целевая установка нашего государствования диктует и работнику искусства предельную целеустремленность и социальную функциональность работы» («Новый Леф», 1928, N 12, с. 1).

Не слияние искусства с жизнью и не реализм, стоящий «над жизнью», но искусство, идущее «перед жизнью», – такова, коротко говоря, позиция социалистического реализма. Поэтому очень полезной оказалась футуристическая установка, лежащая в основе авангардного творчества. Многие левые художники видели в своих произведениях «модели на завтра» («Леф», 1923, N 2, с. 146), проекты будущей жизни.

И в этом вопросе канон предусматривает подходящее синтетическое решение. Из левой ориентации на будущее, однако, вычеркивали утопический момент – в сталинское время утопия становится отрицательным понятием, – само слово уже несло негативный смысл. Таким образом, «футуризм» авангарда может служить действенным коррективом к традиционному пессимизму. В результате мы получаем функциональную формулу: искусство должно показать завтрашний день в сегодняшнем. Другими словами, требуется не реализм, не утопия, а какая-то более или менее правдоподобная смесь существующего и желаемого.

Социалистический реализм возникает в результате положительного процесса отбора художественных средств и традиций под углом зрения их годности для государственного канона, в каталог критериев которого входят такие требования, как понятность (народность, героизм), романтика, монументальность, реализм, классика и др. Период «проверки» средств в 20-е годы кончается тем, что вопрос решается не в пользу эстетики остранения, принципы и приемы которой осуждаются как вредные, ненародные во имя этих критериев. Тем не менее некоторые общие установки авангардного мышления признаются полезными и даже нужными в борьбе с правыми течениями и вследствие этого интегрируются – в извращенном виде – в эклектический канон. Судьбу русского авангарда можно назвать трагической, поскольку он стал жертвой той инструментализации искусства, развитие которой он сам форсировал.

### *г. Билефельд (ФРГ)*

1. «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания», М., 1962, с. 120. Далее сноски на это издание приводятся в тексте.

2. См.: С. Шешуков, Неистовые ревнители. Из истории борьбы 20-х годов, изд. 2-е, М., 1984.