

© 2009 г. Е.Ю. Вахрушева

## К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ И СТАНОВЛЕНИЯ ИДЕЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

*Культура во время постройки социализма представляла некий исторический момент планомерно-искусствоведческого, сознательного возникновения уникальной системы культуры. В послевоенные годы рынок искусства перестал существовать, перестал быть неотирающимся товаром, и перестал отвечать на потребительский «вкус», все направления художественной деятельности находились под властью единого Союза советских творческих людей. Этот Союз держал в поле зрения издательскую и выставочную деятельность и все направления художественной деятельности культуры.*

*Ключевые слова: культура, система культуры, социализм, сталинизм, Союз советских творческих людей.*

Познание и усовершенствование бытовой реальности появлялось параллельно с формированием и становлением новых творческих способностей и потребностей человека. Благодаря этому возникали уникальные творения по законам красоты, и для человека эпохи античности и средневековья разделение искусства и жизни не представляется возможным. Д.С. Лихачев отметил, что изначально художественное охватывало «не только искусство, но и весь быт, одежду, ремесленные изделия, идеологию, политическую мысль в художественно ценных легендах и исторических мифах» [1, с.165]. Другими словами, в жизни античного и средневекового общества преобладала единая художественная однотипность. Древняя культура всячески затмевала рвение к новой культуре, находящейся вокруг всесторонней и многогранной личности. Утверждение личности происходит за счет индивидуального видения мира, от которого линейная перспектива становится системным средством организации «пространства» картины в живописи. Эти средства открывали перспективы воспроизведения форм воспринимаемого мира искусством, которые развивали рационалистический тип мышления и познания мира.

В XIX – XX вв. проецируя на окружающий мир сущность личностного противоречия, человек пытается создавать некие, не оставляющие равнодушным, явления и вещи, на которые обращено его чувственное внимание. Данная сфера находится постоянно в движении, отдаляясь от субъекта, приравниваясь с неизвестным объектом. Человек как актер, вживаясь в различные роли, перевоплощается в различных окружающих его обстоятельствах. И тогда вещи становятся не только опорой очевидного поведения, но и совокупностью предметов быта, утверждающих ложный обман чувств. Данная связь вещей с миром воображения стала некой гранью в современной жизни общества. Это говорит о том, что есть широко известный прием культуры второй половины XX в. и начала XXI в., применяемый для возникновения эффекта отчуждения. Авангардная культура 20-х гг. XX в. несла в будущий развивающийся мир во многих аспектах характер научной фантастики с прогрессивными успехами науки и техники, например, с преодолением сил тяготения и продвижения в пространстве. Мечтательно-созерцательная вера, «жизненное» движение искусства в русском футуризме парадоксальным образом достигла безграничной силы. Эта вера совмещалась с идеей свободного искусства, что дает возможность претендовать ему на самостоятельность в усовершенствовании исторического и природного мира в некий супрематический космос, имеющим превосходство над всем созданным человеком и природой.

Несмотря на все усилия, прилагаемые извне разрушить традиции и приемы старого искусства, реалистичный мир все же не считал возможным исчезать, и избавиться от него в итоге стало невозможным. Этот факт не возможно было скрыть ни за урбанистическими декорациями, супрематическими масками и костюмами. Реальный окружающий мир, не имеющий пока ничего общего с будущим, является ценным для своей культуры, поскольку в будущем она может быть «перестроена». В этом случае культура развивается поэтапно, сначала в существующей реальности, затем в будущем. В последующем будущая культура «подвергается» модернизации и его дальнейшее, гармонически развивающееся общество беспрекословному подчинению власти страны, концентрируясь на усовершенствовании окружающей среды. Избавляясь от социального совершенства, она преобразовывается в объект, на который влияет пространственно – временная идеология эпохи. Б. Гройс в работе «Русский авангард по обе стороны «черного квадрата», говорил о том,

что художник авангарда не ожидает от будущего ничего положительного, будущее для него ассоциируется «с абсолютным прошлым предшествующим скомпрометировавшей себя культурной традицией» [2, с.68].

Авангард обладал разрушительной силой, особенно ярко это проявилось в искусстве оформления. Если к середине 20-х гг. XX в. приоритет отдавался силе разрушения, то к концу века будущее виделось управляемым и рациональным. И авангардистское движение стало «хватать будущее за жабры и тащить его за хвост» (В. Маяковский). При этом одни воплощали мечты в научные или философские теории, экспериментировали в области социальной инженерии, другие прогрессировали к появлению новейших композиционных идей и решений. Например, доминирующим в оформительском искусстве в 20-е г. был фотомонтаж, который сопоставлял несопоставимые в пространстве явления в быту. Целая плеяда мастеров работали над правдоподобной, обладающей конкретными масштабами соотношений, активной средой, в которой предмет терял смысл, более не подчинялся человеку и для будущего являлся товаром, вывезенным в будущее идеологическое противление художественной жизни. Накалявшаяся борьба идеологий заключалась в неприязни «буржуазных» художников к «пролетарским», в работах которых развивался лишь сюжет революционного времени. Развернувшейся борьбе между авангардом и традиционностью послужил станковизм. При полном равнодушии к любой идеологии в его беспредметном творчестве выражалось недовольство на необычайность абстрактного метода. Традиционность поставила художественное творчество в рамки идеологии и политики второй половины 20-х гг. В этот же период, в ходе философской дискуссии были подвергнуты критике представления об общечеловеческой природе и общечеловеческой морали. Со временем «деяния» прошлого переходят в предысторический факт, а культура мира – все классовые интересы «пролетариата», впоследствии подлежащие слову мира. На исходе предыстории теряет смысл историческое бытие, прерывая диалог с прошлым. Постепенно стирается уважение и интерес к старине, сворачивается, будучи основательной и глубокой пропаганда, о ней уже практически не вспоминают, а казалось еще совсем недавно «новый человек» олицетворял собой человека будущего.

Вторая половина 20-х гг. XX в. подтверждает несоответствие представления о человеке будущего и «нового человека». И ярким образом этого яв-

ляется область искусства и творчества, где открыто изгоняется индивидуальность. Одновременно прообраз «нового человека», берущего на себя ответственность судьбы этого мира, становится человеком с исключительным размахом деятельности. Величественность художественных систем, сближали друг с другом непохожих в творческом отношении людей: писателей, поэтов, художников, архитекторов и др., что и было проявлением титанизма. Если вначале 20-х гг. государство активно старалось выравнивать нестабильную обстановку, удовлетворяя недовольство сторон, беря во внимание при этом потребность общества в искусстве и одновременно потребности самого искусства, то к 30-м гг. существенно меняется понимание общественного развития и проблем искусства. Вверх берет монополистическое видение истинного, приближение единообразия искусства, подчинение многочисленного только одному единственно верному направлению, связывая его с послереволюционной идеологией, с задачами пропаганды ее идей, которые сфальсифицировали внешним иллюстрированием тех революционных событий. Другими словами, грядет время открытого и вместе с тем узкого, единственного «прогрессивного» развития искусства. Социалистическая реальность искусства состоит не только в том, что показывает внутренние происходящие события в связях и мотивациях, но и изображает миру происходящие события с вытекающими последствиями. Установка себя на пьедестале вместо Бога, перемена и новое освоение мифа о художнике, предающем форму быту, шаг за шагом преодолевая сопротивление материи, все это тщательно скрываемая совокупность мифов авангарда, которые получили огласку в сталинские времена. Искусство тоже не отставало, также воплощало мечту, которая имела несбыточное основание. Однако общественная активность и параллельно пребывающая с ней трагичность, были достаточно реальны.

Для примера рассмотрим иллюзионизм, который на рубеже 20-30-х гг. XX в. преуспевал в творчестве романтиков. Смысл создаваемых образов заключался в возрождении общественного настроения, т. е. размышление и мечты о счастье. Художники-романтики в своих работах создавали образ страны необыкновенной красоты, лишь в деталях показывающей действительно существующую реальность. Искусство советских романтиков было приближено к мифотворению по законам мечты или противопоставление реальности. Довоенные 30-40-е гг. в молодом социалистическом государстве

были временем несвободного и небеспрепятственного выражения «вкусов» общественности, которое отдавало предпочтение американским фильмам (комедиям), музыке (джазу), романам о красивой жизни. Развитие шло не в пользу социалистического реализма, функция которого заключалась в воспитании масс, и как следствие отталкивал их отсутствием развлечений и окончательным разрывом с реальностью. Социалистический реализм своим существованием обязан не массам, а просвещенным, прошедшим через опыт авангарда высшим слоям общественности, впоследствии пришедших к внутренней природной логике развития авангардного метода, не имеющей к существующим видам «вкуса» и потребностям общества никакого отношения. Выбранное направление к социалистическому реализму является частью объединенного развития европейского авангарда того времени. Оно присутствует в искусстве фашистской Италии и нацистской Германии, во французском искусстве, основанном на подражании античным образцам, в американской живописи, «строящейся» на сохранившихся традициях. С середины 30-х гг. в Советском Союзе рынок искусства перестал существовать, перестал быть некоторым товаром, и перестал отвечать на потребительский «вкус», все направления художественной деятельности находились под властью единого Союза советских творческих людей. Этот Союз держал в поле зрения издательскую и выставочную деятельность и все направления художественной деятельности культуры.

Так, воплощался художественный утопизм авангарда независимо от вкусов и интересов зрителя. И в то же время, если всякая художественная деятельность происходила за пределами Союза, то она тут же запрещалась, как не вписывающаяся в систему социалистического внешнеэкономического понимания культуры. Искусство сталинизма, особенно в последние годы, представлял собой конвейер, который окончательно подорвал индивидуальность субъекта, его творческого и динамичного развития. Характерным исполнением в творчестве были фигурные композиции и крупные архитектурные ландшафты. Центральное место в сталинской культуре отводилось архитектуре. Искусство сталинской эпохи, пройдя барьеры авангарда и стерев его противодействие между художественным и нехудожественным, исторически сложившимся и новым, перспективным и бытовым выступило с заявлением на права построения новой империи за «стенами» человеческой истории, готовой принять чистое и противостоять негативному. В по-

слереволюционные годы искусство олицетворяло новую личность, создавая новый образ сознательного человека, явившего собой судью старого мира. Сталинская мифология дополняла идеального сознательного человека. Хотя на самом деле идеальный человек внешне мало чем отличался от обычного, перед ним открылось огромное количество сверхчеловеческих энергий, что не могло не повлиять на восприятие культуры. Враг народа должен отбывать в уготовленном для него аду, а «настоящий» советский человек пребывать в раю. Общество окончательно получило установку и жило каждый день с единственной мыслью, что сознательный человек живет в самой красивой и счастливой стране.

В данный период искусство не остановилось, оно переместилось в огромные вместилища в виде городских парков «культуры и отдыха», обрело новые формы. На самом деле существующая идеология – модель мира, созданная массовым сознанием. Историческое время установило «пограничный столб» между высшим и низшим. Прошлое существует в неподвижном пространстве в виде предметов, первоmaterialный строящийся мир является однородным, одноклеточным, воспринимающим любые формы массового искусства. Например, ВСХВ – объект для анализа тоталитаристской идеологии, которая в союзе с массовым сознанием закрепила в пространстве свое онтологическое свойство – сомнение в живой природе и культуре. В социализме постепенно осуществилась идея повторного случая сотворения природного мира, но только без Создателя, с процветанием национальных культур и художественных «вкусов», формирующихся в массовом сознании. Материя архитектурной природы появляется в результате идеологии перерабатывающей, усваивающей и переваривающей культуры прошлых лет. Материя окружающей живой природы под воздействием мутации национальных и мировых художественных «вкусов» находится в состоянии неживой, податливой внешним парниковым условиям. Живописная и архитектурная среда сопровождалась систематической пустотой, в которой нужно было показать видение нового мира более чем реальным. Данная категория искусства показывала вымышленную композиционную тематику, где не отображается процесс бытия из небытия, переход от неявного к очевидному, когда творческая работа открывает другой мир. Просматривая развитие картинного пространственно-классического социалистического реализма, нужно отметить явное поступательное движение картины на оценивающего зрителя, как тре-

тью реальность, не отражавшую, не выражавшую собой ничего, но готовую вытеснить своим присутствием саму жизнь.

Послевоенная реальность, бесплодная и тяжелая, устремила свой взгляд в завоеванную у жизни пустоту. В темное бездонное пространство мира вливается на половину живая, на половину мертвая материя, движимая голой энергией. Материя воплощается в тело, а тело в многофигурную композицию как в кульминационный пейзаж мироздания. Культура во время постройки социализма представляет некий исторический момент по планомерно-искусствоведческому, сознательному возникновению уникальной системы культуры. Некоторые представители творческой интеллигенции были сторонниками воплощения марксистского лозунга «разрушить до основания и построить заново», в жизни для реализации этого лозунга было приложено максимум усилий, прибегая к разнообразным авангардистским течениям. наброски, очертания нового мира не должны воплощать современную реальность жизни. За основу взят метод реконструкции уже сложившихся традиционных форм и направлений, на новые. Стирая из памяти историческое прошлое, художественно-идеологические изменения ведут к упрощенному решению: геометрические формы в изображение людей, предметов и архитектурных композиций. Но мир желал остаться таким какой он есть, а не скрываться за декорациями, не находиться в масках и в костюмах, не выражающих его и все вокруг как индивидуальность. Зарождавшаяся политика молодой социалистической страны 20-х гг. XX вв. провела отождествляющую черту между многочисленными оппозиционными и авангардистскими течениями. В 30-е гг. взгляды на искусство были преимущественно монополярные: дающие исключительное право на одно единственное направление, неся в массы революционную идеологию и ее победные завоевания.

#### Литература

1. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X-XVII веков. Л., 1973.
2. *Гройс Б.* Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. №11.

***Северо-Кавказский научный  
центр Высшей школы ЮФУ***

***18 августа 2009 г.***