



100. З.Азгур
Колыбельная

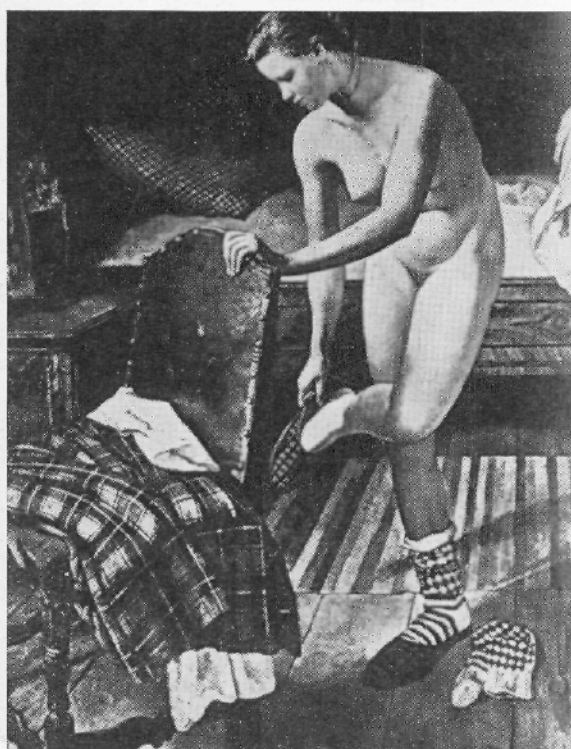
101. К.Дибич
Материнство. 1940

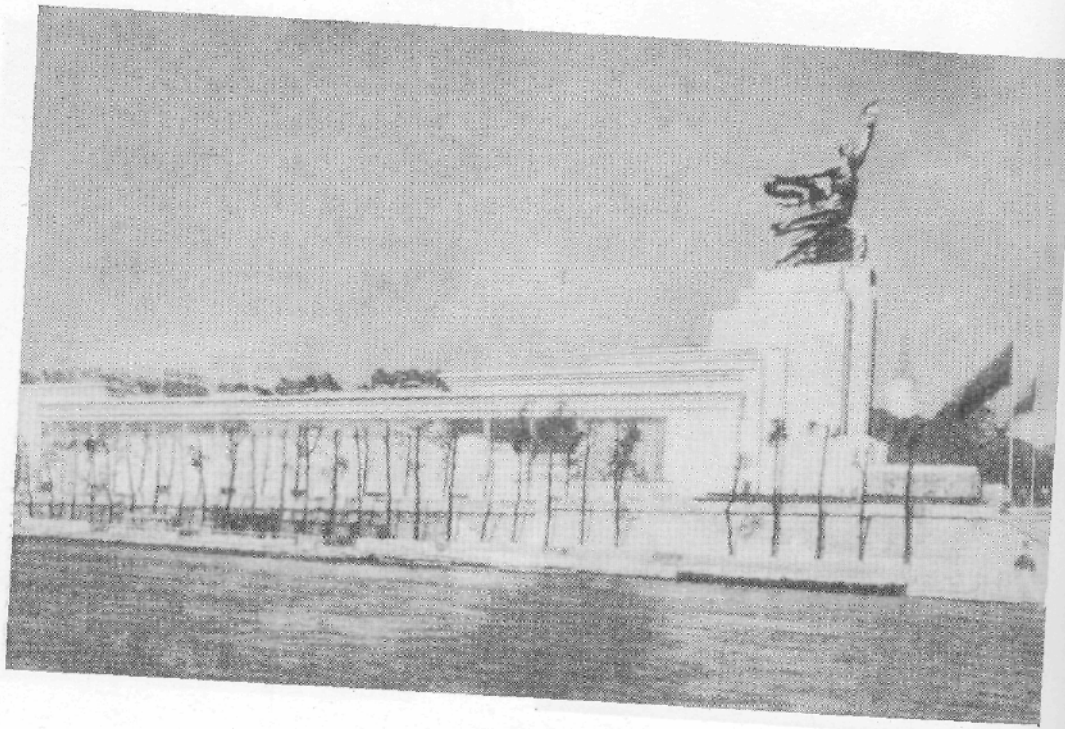




102. А.Герасимов
Портрет балерины
О.В.Лелешинской. 1939

103. С.Хильц
Крестьянская Венера
1944





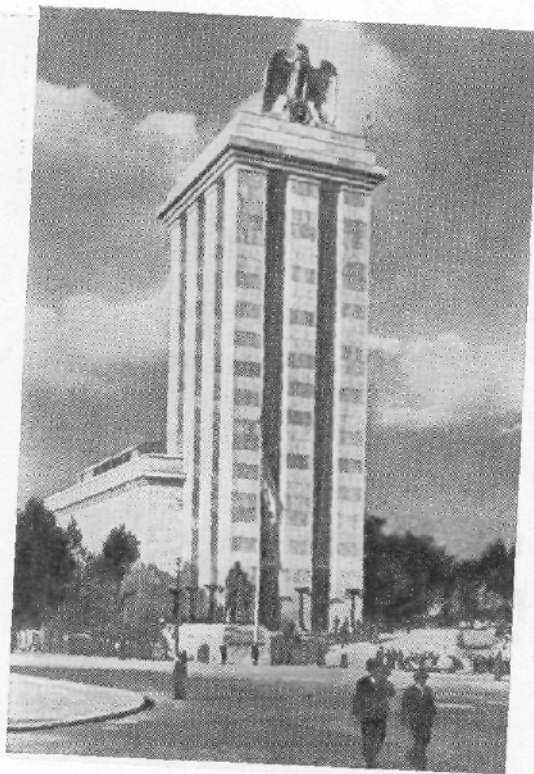
104. Б. Иофан
Павильон СССР
на Парижской выставке
1937

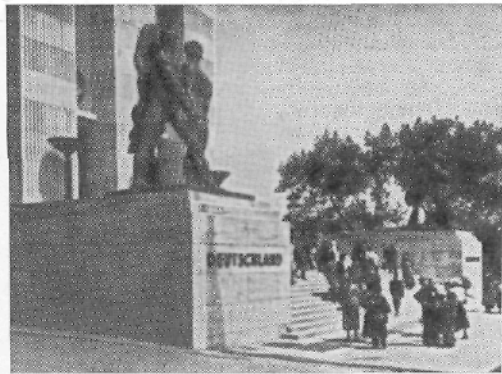
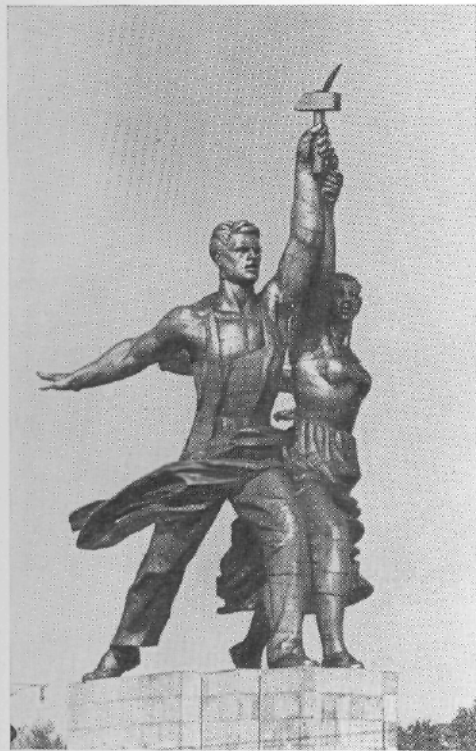
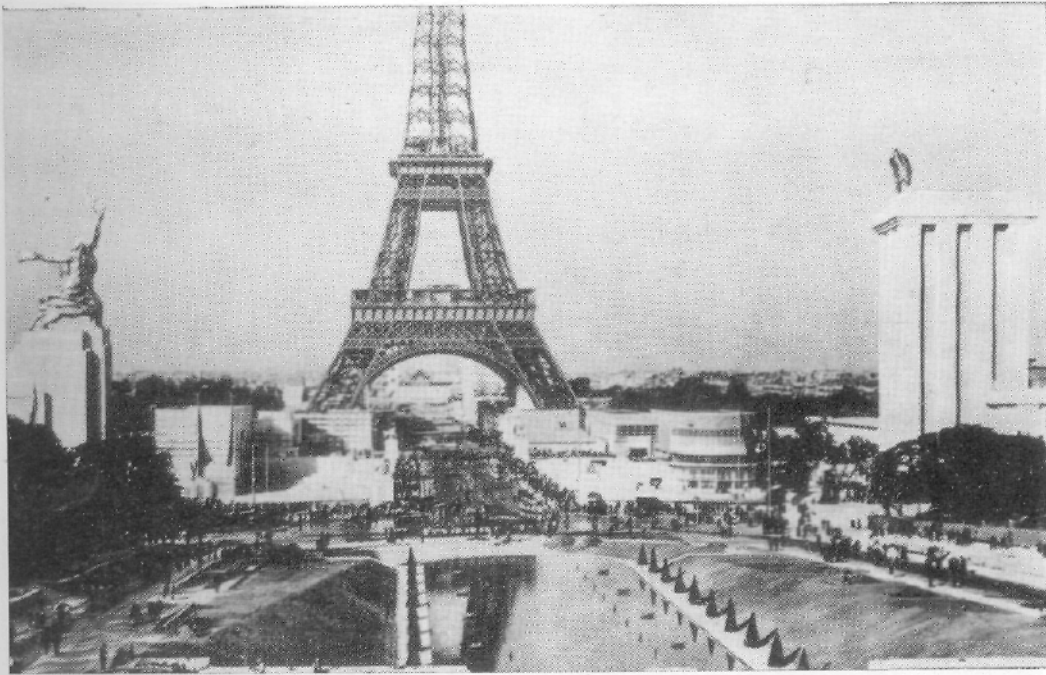
105. А. Шпеер
Павильон Германии
на Парижской выставке
1937

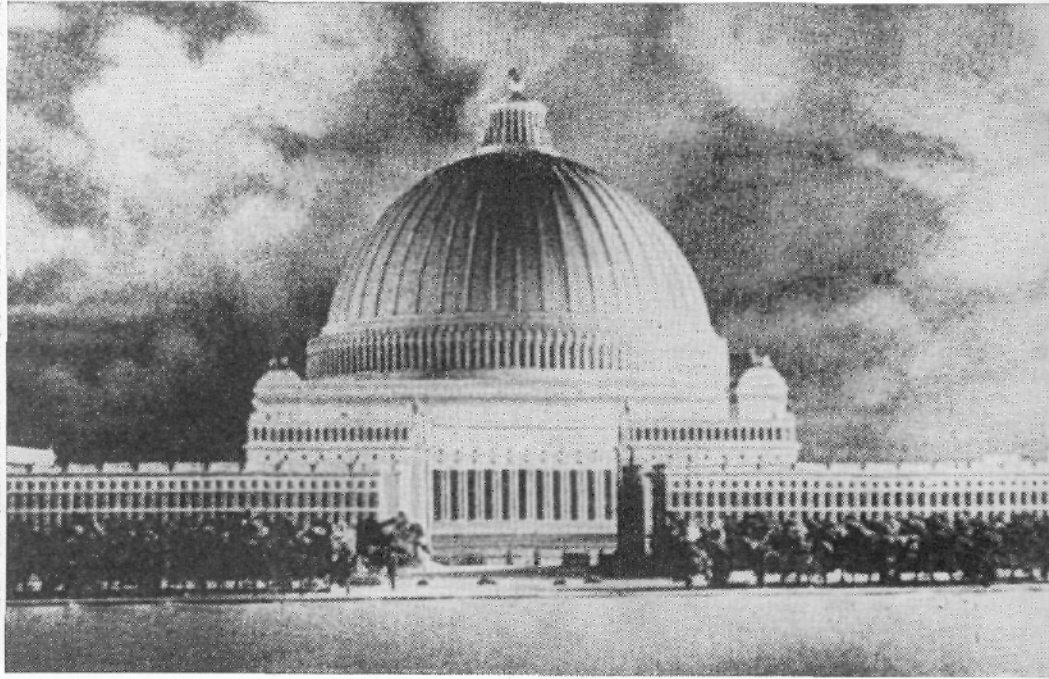
106. Павильоны
СССР и Германии
на Международной
выставке в Париже. 1937

107. В. Мухина
Рабочий и колхозница
1937

108. Вход в павильон
Германии. Скульптурная
группа И. Тораха
«Товарищество». 1937







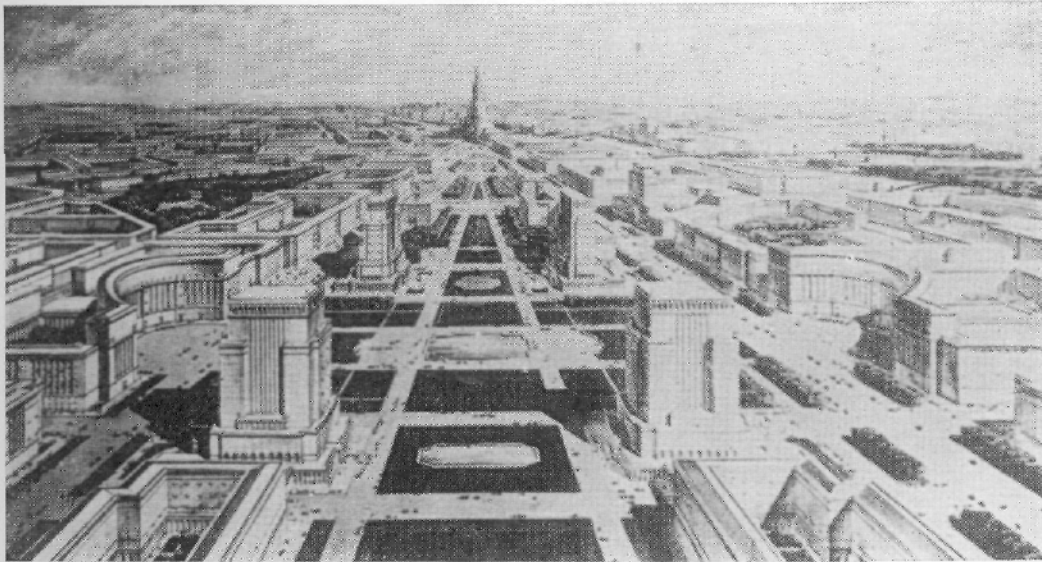
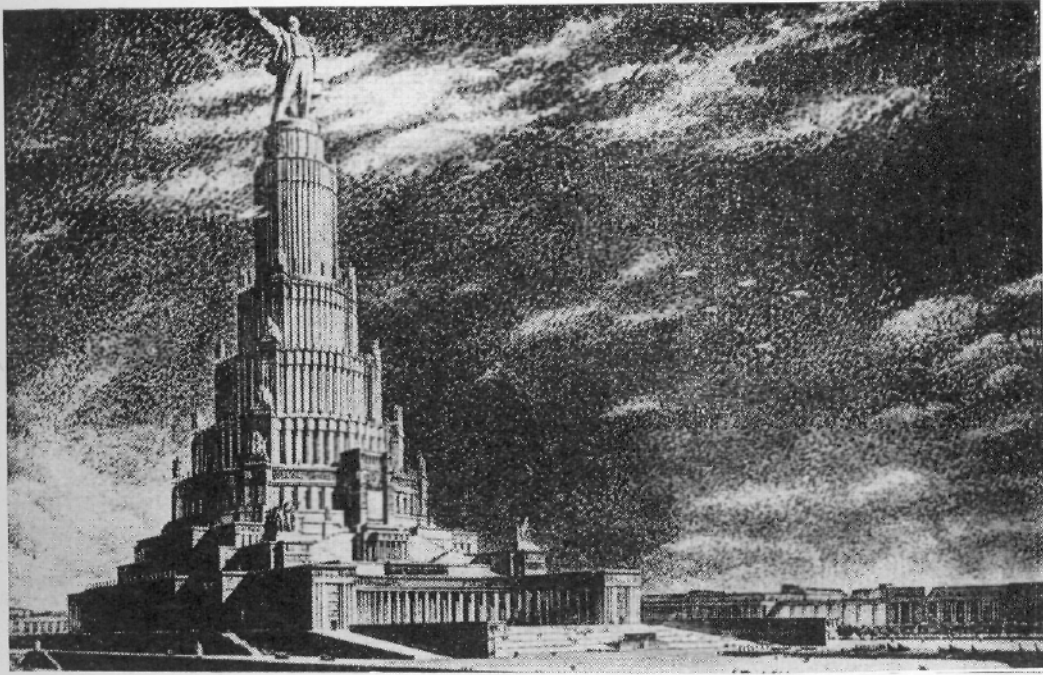
109. А.Шпеер
Народный дом. 1941
Проект

110. Проект нового
центра Берлина. Макет

111. Б.Иофан,
В.Гельфрейх, В.Шуко
Утвержденный проект
Дворца Советов. 1934

112. Проект нового
центра Москвы. 1935

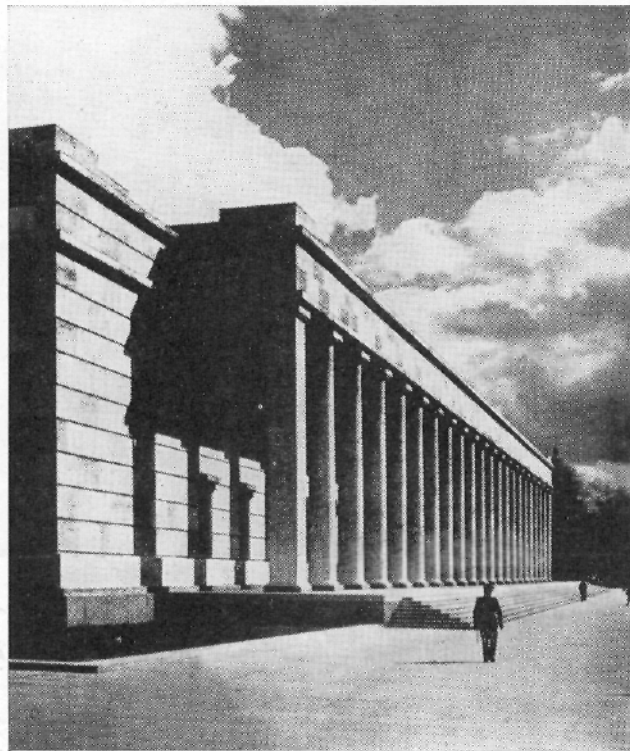


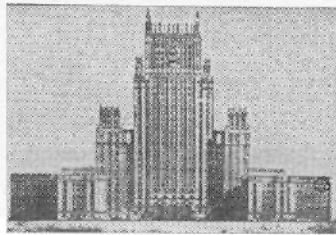
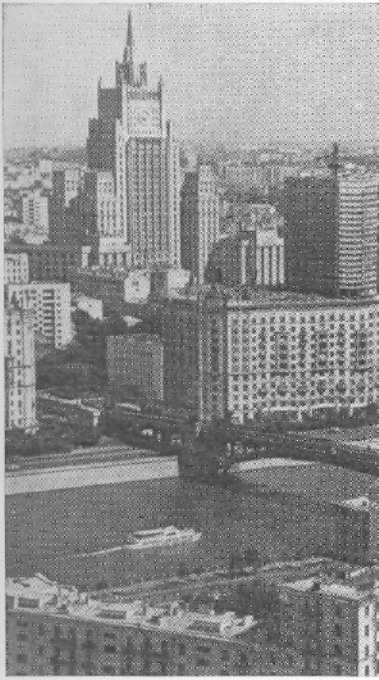




113. В.Шуко,
В.Гельфрейх
Библиотека
им. В.И.Ленина
в Москве. 1928—1939

114. П.Троост
Дом немецкого искусства
в Мюнхене

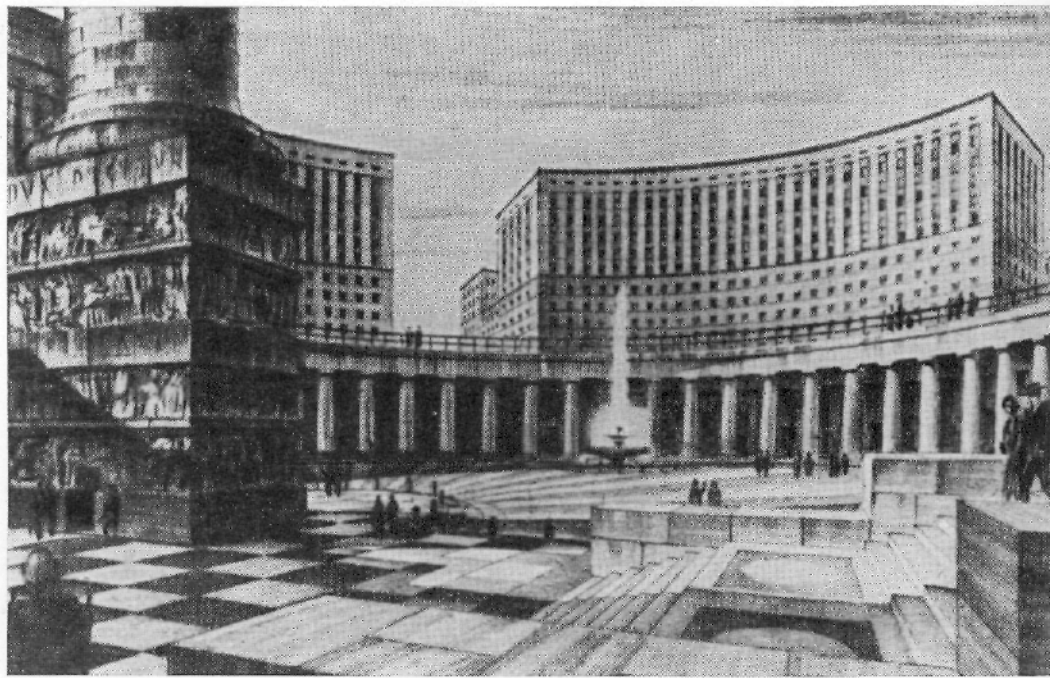




115, 116. В.Гельфрейх,
М.Минкус
Здание МИДа
на Смоленской площади
в Москве и проект
без шпиля

117. А.Шусев
Гостиница «Москва»
1935—1938



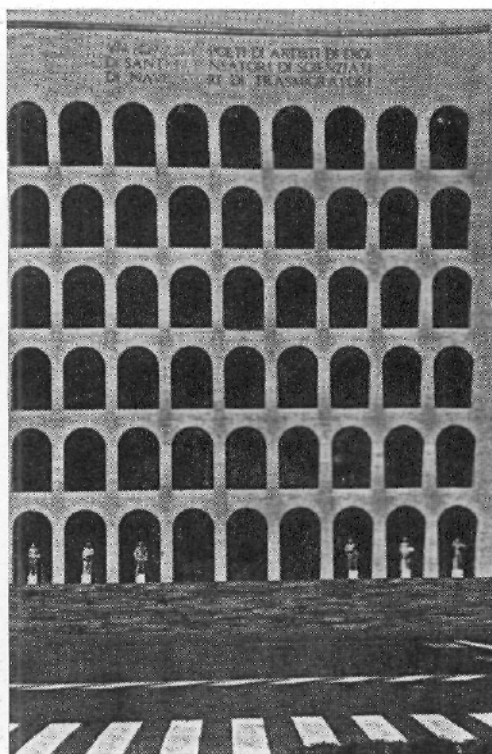


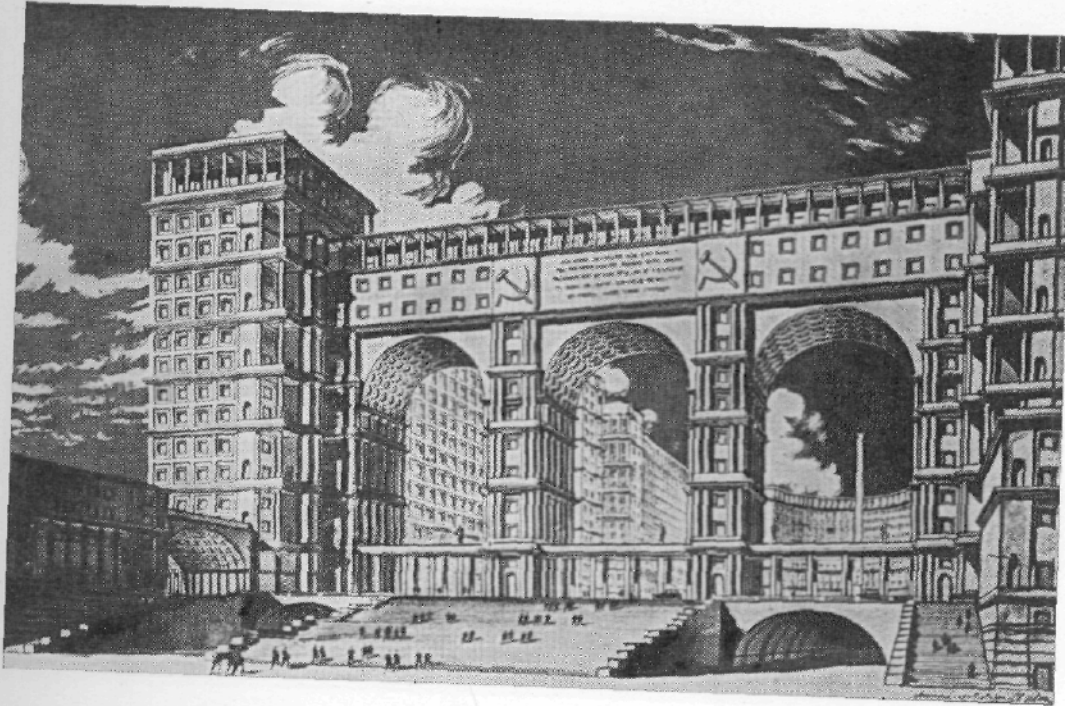
118. Дж. ди Финетти
Проект реконструкции
центра Милана. 1934

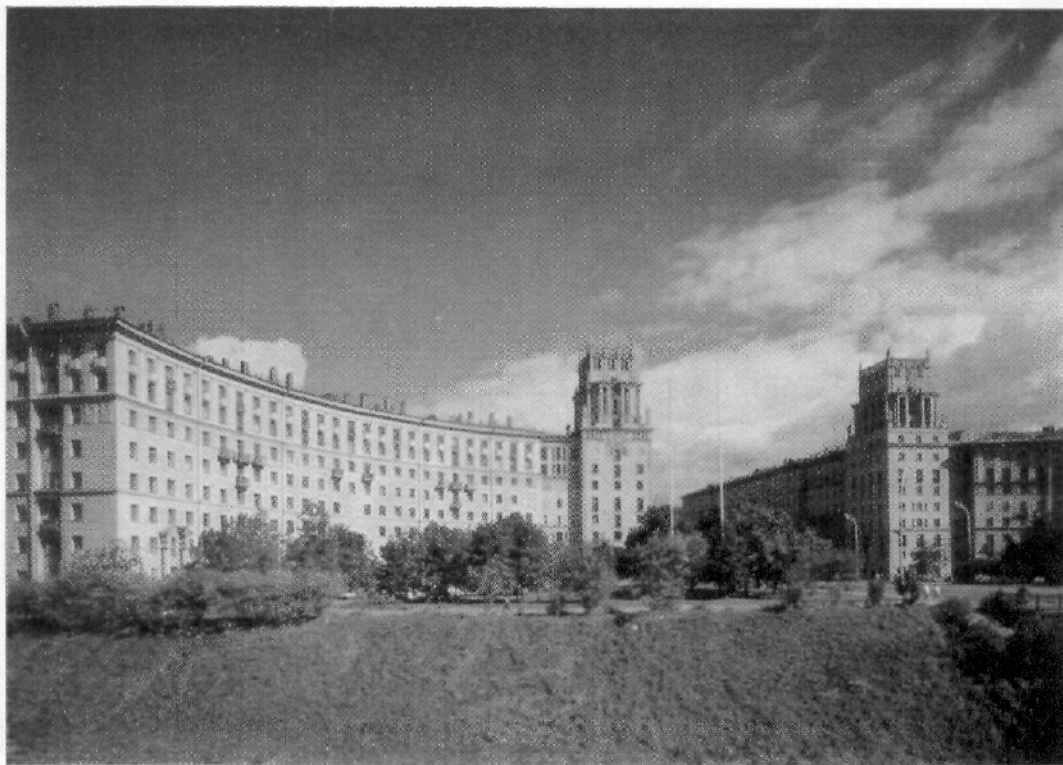
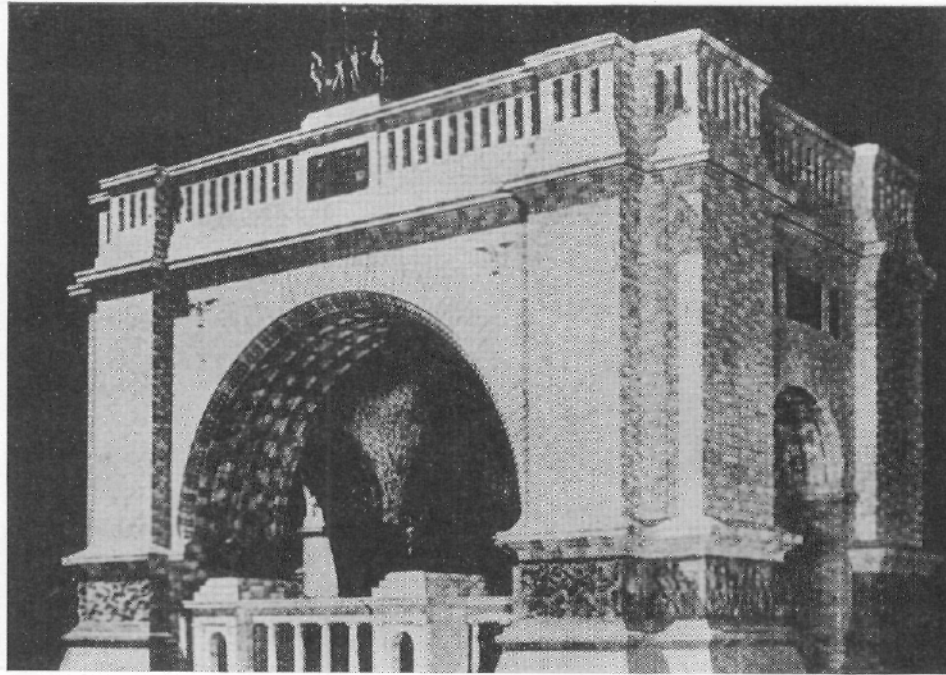
119. Д.Геррини,
Э. Ла Падула,
М.Романо
Дворец итальянской
цивилизации в Риме
1938

120. И.Фомин,
П.Абросимов,
М.Минкус
Проект дома
Наркомтяжпрома
для Москвы. 1934

121. Речной вокзал
в Москве. Фрагмент









122. А.Шпеер
Триумфальная арка. 1941
Проект по идее А.Гитлера

123. И.Левинсон
Калужская застава
в Москве

124. Главный вход
на Выставку достижений
народного хозяйства
СССР. 1953
Москва

125. Дворец культуры
национальностей
в Пекине. 1950-е гг.



С. 228-229
С. 230-231

С. 232-233
С. 234-235

С. 236-237
С. 238-239

С. 240-241
С. 242-243

С. 244-245
С. 246-247

С. 248-249
С. 250-251

С. 252-253
С. 254-255

С. 256-257
С. 258-259

С. 260-261
С. 262-263

С. 264-265
С. 266-267

С. 268-269
С. 270-271

С. 272-273
С. 274-275

С. 276-277
С. 278-279

С. 280-281
С. 282-283

С. 284-285
С. 286-287

С. 288-289
С. 290-291

С. 292-293
С. 294-295

С. 296-297
С. 298-299

С. 300-301
С. 302-303

С. 304-305
С. 306-307



131. А.Вампер
Гений Победы. 1940

132. Е.Вучетич
Воин-освободитель. 1948
Эскиз скульптуры
для памятника воинам
Советской Армии
в Берлине



4.

Италия на пути

к тоталитарному реализму

Муссолини не является революционером, подобным Гитлеру или Сталину. Он так тесно связан со своим итальянским народом, что утрачивает необходимые качества революционера и мятежника мирового масштаба.
И.Геббельс

Сверхактивного итальянского дуче сравнивают с дирижером, который стремится сыграть на всех инструментах оркестра, и с мощной электростанцией, работающей для обогрева одной-

единственной лампочки. Последнее можно сказать и об итальянском тоталитаризме в целом, если сравнивать его с высоковольтным накалом сталинизма или гитлеризма.

В муссолиниевском оркестре после заката футуризма искусство перестало играть роль первой скрипки. Хотя Муссолини до конца сохранял верность идеям футуристов — их ненависти к буржуазной культуре, их культу молодости, силы, оптимизма, любви к опасности и пренебрежению прошлым и настоящим ради будущего, однако эти идеи он предпочитал видеть воплощенными на страницах творимой им истории, а не на холстах своих бывших соратников по движению. Идеология вообще служила для Муссолини лишь средством достижения политических целей, и он обычно называл ее «роскошью, предназначенной только для интеллектуалов»⁷⁸. Он с легкостью перелицовывал идеологическую карту в соответствии с требованиями момента и с пренебрежением отзывался о Гитлере, для которого идеологическая сфера всегда имела первостепенное значение, как об «идеологе, который больше говорит, чем правит»⁷⁹. То он обещал осуществить в Италии величайшую художественную революцию, как только успеет разрешить насущные политические проблемы; то сожалел о чрезмерной артистичности итальянцев, идущей в ущерб их политической зрелости; то он апеллировал к величайшему культурному наследию Микеланджело, Рафаэля, Леонардо; то говорил, что «предпочитал бы иметь меньше статуй и картин в итальянских музеях и больше боевых знамен, захваченных у врага»⁸⁰, а во время войны требовал защищать страну «пядь за

114

пядью» «безо всяких фальшивых сантиментов по поводу ее художественного наследия»⁸¹; то он призывал «вливать в искусство то широкое народное дыхание, которого ему недостает»⁸²; то вдруг — в 1934 году — заступался за современную архитектуру, с которой в это время шла жестокая борьба в Германии и СССР, утверждая, что «это абсурд — отрицать в наше время рациональную и функциональную архитектуру», и про построенный по этим принципам «фашистский город» Са-бавдио говорил, что «это как раз то самое, на что должен быть похож город на двенадцатом году фашизма»⁸³. Из всего этого потока тоталитарных клише и помпезных парадоксов трудно вывести аналог железному детерминизму принципов фюрера или социалистического реализма.

Однако судьбы искусства в тоталитарных обществах не управляются только волей разного рода дуче, фюреров и вождей, они подчиняются общим закономерностям, действующим в таких обществах. Как в политике, так и в культуре, Муссолини шел общим путем, и многое из того, что случилось на этом пути, было предвосхищено им. Другое дело, что дуче не обладал прямолинейной последовательностью своих державных коллег и не прошел по нему до конца. Тоталитарная концепция искусства как «мощного оружия в борьбе...» и «воспитания масс в духе...» набирала силу в Италии не только (и, быть может, не столько) под влиянием ее сближения с 1938 года с гитлеровской Германией, сколько в результате постоянного интереса дуче ко всему тому, что происходило в СССР. Муссолини с самого начала приветствовал большевистскую революцию, в 1939 году он был горячим сторонником вхождения Сталина в Тройственный союз, он чувствовал свое внутреннее родство с советским диктатором, «и некоторые его последователи размышляли над тем, не сближаются ли оба эти движения (фашизм и сталинский коммунизм.— *И.Г.*) настолько, что становятся уже почти неразличимыми; сам он смотрел на такое сближение по крайней мере как на возможное»⁸⁴. Наконец, зловещим символом этой близости выглядит присутствие в последние дни режима Муссолини в качестве его правой руки и «серого кардинала» республики Сало Никола Бомбаччи — когда-то соратника Ленина и одного из лидеров Итальянской коммунистической партии; не без влияния этой мрачной фигуры Муссолини пытался под защитой немецких штыков осуществить здесь социалистический идеал молодости и называл кошмарный режим Сало «единственным существующим в мире истинно социалистическим правительством — с возможным исключением Советской России»⁸⁵. Такого же рода социалистические амбиции уводили его все дальше от художественных концепций модернизма и стимулировали интуицию фашистского дуче склоняться «к чему-то родственному социалистическому реализму в России»⁸⁶.

1932 год, ознаменованный в СССР ликвидацией художественных группировок, в Италии проходил под знаком всенародного чествования десятилетия фашистской революции. При

тоталитарных режимах такого рода торжества всегда являются удобной трибуной для проведения руководящих идей, которые направляют государственную политику в новое русло или стимулируют ее движение по старому, и Муссолини изменил бы себе, если бы не воспользовался таким случаем. В октябре этого года, выступая перед Национальной конфедерацией объединенных фашистских синдикатов свобод-

115

ных искусств и профессий по случаю десятилетия «Марша на Рим», он обрисовал новые контуры объединения культуры и жизни в тоталитарном государстве: «Было время, когда считалось, что фашизм и культура, фашизм и теория находятся в состоянии антагонизма. Такой антагонизм становится фактом, если культура понимается как сухая эрудиция, механический набор знаний, лишенных тепла и жизни; если интеллект обретает обличив некоего мешка с фактами, из которого нельзя извлечь ничего. Фашизм не принимает участия в такой культуре и презирает ее, точно так же он не питает никаких симпатий к башне из слоновой кости разного рода абстрактных и нейтралистских интеллектуальных умствований, за которыми слишком часто скрывается неизлечимое духовное бесплодие. Культура и университетские дипломы не дают права тем, кто обладает ими, отделять себя от жизни нашего дня и нашей эпохи; напротив, они призывают нас всех жить полной жизнью, быть людьми нашего времени, избегать стерильного эгоцентрического обособления, ибо мы не можем стоять в стороне от потрясающего и напряженного опыта того величественного периода родовых схваток и усилий, в котором мы живем. В этом нашем общем фашистском государстве все интеллектуальные силы, работающие в области сознания и духа, должны быть приумножены и глубоко внедрены в нашу национальную жизнь. Только тогда Рим снова поведет за собой мир»⁸⁷.

Глобальные идеи Муссолини подхватывались идеологами фашизма, они интерпретировались и внедрялись в жизнь на разных уровнях и в разных областях культуры. В сфере изобразительных искусств форумом для проведения идей стала выставка «Искусство фашистской революции», посвященная ее десятилетию и открытая в Риме в 1932 году.

Ответственный за ее организацию глава министерства народной культуры Дино Альфьери характеризовал ее как первую «грандиозную демонстрацию величайших достижений фашизма в области культуры» и как «показ биения некой высшей воли, одухотворяющей, творящей воли вождя, к которой сходятся все таинственные силы расы», генеральный инспектор изящных искусств Порлибени потребовал от ее участников «правдивости и реальности изображения», президент Фашистского синдиката изобразительных искусств С.Оппи призывал их к созданию монументальных полотен, «подобных книгам, открытым для масс», министр образования Джузеппе Боттаи настаивал, что «искусство должно перестать быть привилегией только буржуазии», а известный критик Р.Папини писал о «коллективизме» нового искусства, противостоящего «буржуазному индивидуализму», которое есть «не только цель, но и средство для распространения идей и фактов»⁸⁸, как бы повторяя официальные аргументы эстетических дискуссий в России досоциалистической эпохи, когда такие дискуссии были еще возможны. Эти высокопоставленные чиновники режима, как и их коллеги в СССР и Германии, твердо стояли на позициях искусства агитационного, воспевающего свершения эпохи, и брошюры под названиями типа «Фашистское искусство — искусство для масс»⁸⁹ широко публиковались пропагандистским аппаратом Муссолини. Из подобных лозунговых призывов выводится вектор художественной политики итальянского фашизма на ее новом этапе в начале 30-х годов.

Однако сами по себе лозунги и призывы еще не создают искусства нового типа, и едва ли фашистских руководителей удовле-

116

творила идеологическая продукция, которая на выставке «Искусство фашистской революции» должна была представить высочайшие достижения режима. Не только на десятом, но и на двенадцатом году фашизма итальянская пресса, сравнивая советский и итальянский павильоны на Венецианской биеннале, с прискорбием признавала: «Какие гигантские дела в области мелиорации, реставрации и строительства... были совершены в Италии в течение последних лет, — почему же столько трудов, столько отваги, столько политической и технической мудрости не нашли никакого отражения в итальянской живописи?..

Провозглашать до звона в ушах фашистское искусство, а потом ничего или почти ничего не сделать, чтобы отобразить созидательную силу фашизма, которой завидует весь мир, — такое положение глубоко печально и поразительно. Я не могу не указать на это, особенно по сравнению с тем духовным единством, которое вдохновляет советских художников. Необходимо напомнить, что мы находимся на двенадцатом году фашизма»⁹⁰. Однако, чтобы осуществить все эти лозунги, надо было накопленное идеологическое горючее направить по каналам отстроенной мегамашины тоталитарной культуры. Именно такой машины и не доставало муссолиниевской Италии.

Идея организации культуры как целого логически вытекала из самой доктрины фашизма и, в частности, из классического определения Муссолини тоталитарного государства как некой этической и духовной общности правительства и народа. Народ, не слитый с государством в одно целое, это, по Муссолини, не народ, а толпа, и на вопрос, как добиться такой слитности, интерпретаторы дуче давали прямой ответ: «Ответ фашизма таков: путем организации людей в группы в соответствии с их полезной деятельностью, группы, которые благодаря своим лидерам — капитанам десятков, сотен и тысяч — поднимутся наподобие пирамиды, базу которой составят массы, а вершину государство. Никаких групп вне государства, никаких групп против государства, все группы внутри государства... Организация людей, практикующих в области свободных искусств и профессий, в зарегистрированные профессиональные союзы... есть наиболее специфическое и выдающееся достижение фашистского режима»⁹¹. Общие тоталитарные интенции находили свое наиболее четкое воплощение в словесных формулировках Муссолини и его соратников, однако, что вообще характерно для итальянского фашизма, слово здесь не всегда становилось делом и воплощалось в конкретных формах социальной жизни.

В 1926 году в Италии учреждается Фашистская академия, а через год — Национальный синдикат фашистского изобразительного искусства с центром в Риме и с 18 отделениями в провинциях. Его президентом назначается художник-реалист Сиприано Оппи. Как при учреждении всех аналогичных институтов, целью его провозглашалась, с одной стороны, государственная поддержка художников, освобождающая их от власти «денежного мешка», от частного патронажа, «унижающего достоинство нации», а с другой — стимулирование их связи с жизнью и превращение искусства в «фактор улучшения и подъема жизни народа»⁹². Для их поощрения Синдикат устраивал до 50 выставок в год в разных городах страны. Наряду с ними для фашистского искусства открываются новые форумы: римская Квадриеннале (с 1931), миланская Триеннале и др., где преимущественное право выставляться получают художники фашистской ориентации. В сторону

117

более жесткого отбора экспонатов реорганизуется с начала 30-х годов и Венецианская биеннале. Вступление в Синдикат давало художникам определенные преимущества в получении государственных заказов; Синдикат пользовался также правом решающего голоса в назначении художников на ответственные посты в разные звенья управления культурой. Механизмы работы этого творческого союза популярно описал в английском «Студио» генеральный секретарь Венецианской биеннале Антонио Мариани: «Цель этого института ясна. Он предназначен создать у художника чувство ответственности, осознания своего места в жизни и в своей стране... Если дух и гражданские чувства художника поднимутся на достаточную высоту, то это отразится и на их работах, которые станут более здоровыми и оптимистичными. Синдикат устраивает для своих членов ежегодные выставки в главном городе каждой провинции. Художники, которые показали здесь свои способности, могут быть приглашены для участия в Национальной выставке, устраиваемой каждые два года в Риме и других крупных городах. Лучшие из ее участников приглашаются на Международную выставку Венецианской биеннале... Наконец, для мастеров, заслуживших высшее признание, фашизм создал Итальянскую академию, которая обеспечивает избранным материальное положение и выплачивает жалование. Таким образом, карьера художника, сначала как студента, потом как члена Синдиката, и наконец, если он достиг настоящей славы, как академика, всегда протекает в русле государства»⁹³.

Позже в эту идеальную модель тоталитарной мегамашины в Италии были встроены еще два существенных блока: государственные премии и периодические выставки. Учреждением в

1937 году «для поощрения лучших работ фашистского искусства» так называемых «премий Кремона» Муссолини предвосхитил практику Сталинских премий в СССР и Государственных в Германии, а в организации тематических выставок он пошел еще дальше. Опытный журналист, он сам выбирал темы для таких экспозиций и сочинял для них 'броские лозунги-заголовки — «Битва за зерно», «Фашистская молодежь Италии», «Они слушают речь дуче по радио» и т. д.

Только с этого момента фашистская машина культуры начинает функционировать в соответствии с общетоталитарными закономерностями. Художники получают заказы, воплощают заданные темы в строго реалистическую форму и выдают продукцию, которая «была столь же близка к социалистическому реализму сталинской России, как русское искусство периода большевистской революции было, по мнению Маринетти, близко к итальянскому футуризму»⁹⁴. Организация «Доро Лавого» («После работы»), занятая пропагандой фашистской культуры среди рабочих, несет это искусство в массы теми же способами, как нацистская «Сила через радость» и советская Дирекция художественных выставок и панорам. Наиболее преданные режиму художники удостоиваются высших государственных премий и титулов.

Сейчас имена этих фашистских лауреатов в буквальном смысле вычеркнуты со страниц истории современного искусства. Даже на гигантской миланской выставке 1982 года «30-е годы: искусство и культура в Италии» образцы их творчества в виде плохоньких фотографий, наклеенных на два картонных щита, были выставлены вне главной экспозиции без имен их авторов и указаний местонахождения

118

этих произведений. Но в конце 30-х годов именно эти художники заняли место на самой верхушке фашистской художественной иерархии и именно на их творчество фашизм пытался ориентировать всю массу итальянских мастеров.

Министр культуры Италии, любимец Гитлера и близкий друг Геббельса Дино Альфьери лишь подводил итог общему настроению, когда в 1939 году почти дословно процитировал известное изречение Ленина о том, что «искусство должно быть понятно самым широким народным массам», лежащее в фундаменте советской (как и всякой тоталитарной) эстетики: «Во времена столь значительных социальных свершений искусство должно быть искусством народа и для народа; такое искусство должно вдохновлять народ и должно быть понятно народу, устремленному к великой цели»⁹⁵.

Казалось бы, выдвинутые в 1928 году Антониэ Мариани призывы достичь уровня советского искусства в направлении его организации осуществились в описанном им же в 1936 году положении художника в фашистском государстве. Однако при всем сходстве этого изображения с организационными структурами сталинского Советского Союза и гитлеровской Германии, в нем отсутствовало чрезвычайно важное звено. При вступлении в Синдикат фашистского изобразительного искусства от художников, как и от всех государственных чиновников, требовалась клятва в верности режиму, но не его эстетической догме, что, по сути, не накладывало на них серьезных творческих обязательств. И, что самое главное, в отличие от Союза советских художников в Палаты культуры, членство в Синдикате не было необходимым условием для профессиональной деятельности художников: художники могли здесь свободно приобретать необходимые для творчества материалы и инструменты, выставлять свои работы в частных галереях, предлагать их на коммерческий рынок и публиковать в прессе. Партийная цензура не стала здесь той проникающей во все клеточки общественного и индивидуального сознания субстанцией, что превратило ее, по сути, в самоцензуру при Сталине и Гитлере: на административном уровне она распространялась главным образом на ежедневную прессу, а в остальной печатной продукции занималась лишь вымарыванием прямых нападок на дуче и охраной морали.

В обычной тоталитарной системе подчинения искусства методом кнута и пряника итальянский тоталитаризм отдавал предпочтение последнему. Он осуществлял свою культурную политику путем поощрения ее сторонников, а не уничтожения противников. Правда, ВанГог объявлялся здесь сумасшедшим, Пикассо шарлатаном, немецкий экспрессионизм и французский фовизм трактовались >как носители враждебного истинно итальянскому национальному мироощущению «северозападного духа», тем не менее, здесь

никогда не велась в общегосударственном масштабе охота за ведьмами модернизма и было мало того, - что можно назвать культурным террором. Требуя на словах жизненной правдивости и реалистической формы, фашизм на деле мирился с тем, что на протяжении всех 30-х годов в Италии продолжал существовать даже абстракционизм в широком масштабе «диапазоне—от конструктивизма татлиновского типа до его органических форм. Многие из того, что было создано в эти годы в творчестве таких мастеров, как Л.Веронези, Ф.Мелотти, Ф.Гриньяни и др., получило развитие в итальянском искусстве уже после войны, в частности, в искусстве

119

оп-арта. Причина этого заключалась не только в сравнительно вегетарианском характере итальянского фашизма.

В 20-х годах Муссолини ставил себе в заслугу сохранение в стране своего режима прежних организационных форм и объяснял хаос в СССР уничтожением таковых в результате революции; во время второй мировой войны он был склонен приписать русские победы тому, что Сталин сохранил у себя, ото сути, «одну единую газету и единую радиопрограмму»⁹⁶.

Муссолини не смог (или не захотел) провести полную национализацию всех музеев, частных собраний, выставочных помещений, системы художественного образования и средств массовой информации. Поэтому вводимые им новые идеологические учреждения— фашистская академия (1926), Национальный синдикат фашистского изобразительного искусства, Министерство народной культуры, правительственный Отдел современного искусства (1941)—так и не смогли превратиться в органические части единого аппарата контроля и управления искусством: без основного блока, подчиняющего себе культурную жизнь страны во всех ее формах и на всех уровнях, то есть без государственной монополии на нее, тоталитарная машина культуры не может работать эффективно.

Идеология, организация и террор, спаянные в одно целое, питающие друг друга, были сутью и основой тоталитарных режимов в сталинском Советском Союзе и гитлеровской Германии. В Италии мощная энергетическая станция идеологической пропаганды работала, по сути, без достаточных приводных ремней организации и террора, намертво привязывающих ее к различным механизмам культурной жизни страны. Создание этой тоталитарной триады было здесь лишь тенденцией, которая выявилась с самого начала, обрела почти полную силу голоса к концу 30-х годов и потерпела крах вместе с крушением муссолиниевского режима.

5. Приложение:

китайский вариант

Новая культура и реакционная культура столкнулись сейчас в битве не на жизнь, а на смерть: нет строительства без разрушения, нет освобождения без ограничений и нет движения без отдыха. Что же касается новой культуры, то она есть отражение новой политики и новой экономики и состоит на службе последних.

Мао Цзэдун

В отличие от итальянского, китайский вариант можно было бы принять за идеальную модель тоталитарной культуры по чистоте сформулированных принципов и по последовательности их проведения в жизнь. Пожалуй, нигде демаркационная линия между старым и новым, прогрессивным и консервативным, революционным и контрреволюционным с такой жестокой определенностью не разделяла сферу культуры, как в Китае. Уже в 1940 году в своей работе «Новая демократическая культура» Мао Цзэдун писал: «Новые политические, новые экономические и новые культурные силы в Китае в целом являются революционными силами, и они противостоят старой политике, старой экономике и старой культуре. Старый порядок состоял из двух частей: одна — это собственно китайские почти феодальные политика, экономика и культура, другая — империалистические политика, экономика и культура, с ведущей ролью последних в этом альянсе. Все это есть зло и должно быть полностью уничтожено. Реакционная культура служит империализму и классу феодалов и должна быть сметена с лица земли. Пока она не уничтожена, никакой новой культуры построить нельзя»⁹⁷.

Здесь же Мао определил новую культуру как «мощное революционное оружие народа»⁹⁸.

Неискушенная в диалектических тонкостях китайская ментальность склонна принимать высказывания своих обожествляемых лидеров дословно, и принципы Мао, где бы и когда бы