Я бы назвал это заготовкой к реферату , хотя и сдал его в таком виде

С-Пб Институт Точной Механики и Оптики

Кафедра культурологии

Преподаватель : Филичева ? ?

Оценка : 4

***Введение***

Льюис Мамфорд об идеальном тоталитарном обществе : « это структура , сложенная из живых , но жёстких человеческих частей , каждой из которых отводится определённое место , роль и задание , что даёт возможность бесконечно повышать производительность труда и строить дизайн этих великих коллективных организаций » . По Мамфорду « источником питания » подобных структур служат Мифы Религии ( что скорее относится к древности ) и Мифы Идеологии ( к нашему времени ) , которые позволяют объединить различные блоки и элементы в единое целое , направив на достижение некой цели. Работая , такая структура воспроизводит великие армии и империи ; она может погибнуть только столкнувшись с более мощной машиной или по прекращении подачи « питания » .

Развивая метафору Мамфорда можно сказать , что в тоталитарной системе искусство выполняет роль своего рода перерабатывающего механизма , превращавшего сырьё сухих идеологических догм в горючее образов и мифов , предназначенных для общего потребления . При этом характер исходного сырья , будь то культ фюрера или вождя , догмат расы или класса , В целом не имеет значения .

С момента возникновения тоталитарное государство начинает организовывать искусство тем же образом , как и все остальное : приводя её в строгое соответствие с функцией отводимой государством . Перед ней ставится жёсткая цель , а всё мешающее исполнению этой цели уничтожается . Так было и в России , с приходом к власти большевиков , и в Германии , с приходом национал-социалистов

Общим для искусства в тоталитарных государствах является \*:

1. Объявление искусства ( как и области культуры в целом ) идеологическим оружием и средством борьбы за власть .

2. Монополизация всех форм и средств художественной жизни страны .

3. Создание всеохватывающего аппарата контроля и управления искусством .

4. Из всего многообразия тенденций , существующих в данный момент в искусстве , выбор одной , наиболее отвечающим целям режима ( всегда наиболее консервативную ) и объявление её официальной , единственно правильной и обязательной .

5. Начало и доведение до « победного конца » борьбы со всеми стилями и тенденциями в искусстве , отличными от официального, объявление их реакционными и враждебными классу , расе , народу , партии и т. д. .

Классическими образцами такого стиля являются : социалистический реализм 1934-1956 гг. И искусство третьего рейха 1933-1944 гг. .

*Формирование*

Уже на первом этапе формирования тоталитарной идеологии в Советском Союзе и в Германии закладываются основы будущего органа культуры : внутри авангарда была выдвинута идея служения искусства революции и государству , откуда следовало возведение его в статус партийного искусства , эффективного оружия в идеологической борьбе ; В СССР было положено начало партийно-государственной монополии на все средства художественной жизни страны путём национализации музеев , частных собраний , средств информации , системы образования и т. д. .Также в 1921 г. в СССР происходит окончательный выбор в сторону художественного направления , должного нести в массы партийную идеологию , позднее названного соцреализмом .

Но на первых порах партийное руководство и ответственный за проведение художественной политики Луначарский не могло найти единомышленников среди художников : по словам Луначарского : « В Петроградском художественном мире царило враждебное к нам учредиловское собрание . На собраниях Союза художников всякие резолюции более или менее саботажного типа ... Эта часть интеллигенции , как и всякая друга , была остро недовольна нашим курсом ... В области искусства надо было прежде всего разрушить остатки царской по самой сущности своей учреждений , вроде Академии искусства , надо было высвободить

Школу от старых «известностей» .»

В феврале 1922 г. появилась « Ассоциация художников революционной России»

( « АХРР » ) , взявшая для себя положение : « Наш гражданский долг перед человечеством - художественно-документально запечатлеть величайший момент в истории в его революционном порыве . Мы изобразим сегодняшний день : быт Красной Армии , рабочих , крестьянство , деятелей революции и героев труда . Мы дадим действительную картину событий , а не абстрактные измышления , дискредитирующие нашу революцию перед лицом мирового пролетариата .» .

Впервые художники обратились к партийным руководителям за указаниями по вопросам своего творчества . Которые не заставили себя ждать . Как и поддержка со стороны государства .

В своём большинстве покровителями « АХРР » стали военные , упоминавшиеся

в его положении на первом месте , в частности Ворошилова можно назвать главным советским меценатом , что не осталось без благодарности ахрровцев , чему свидетельствует огромное количество полотен с его изображением .

А наивысшим триумфом « АХРР » можно назвать Х выставку 1928-го года ,

которую посетило Политбюро ЦК полным составом во главе со Сталиным , и давшее самую высокую оценку её достижениям . Никогда ни до , ни после ни одна выставка не удостаивалась посещения самим Сталиным .

В « Майн Кампф » Гитлер писал : « художественный большевизм представляет собой единственно возможную форму и духовное выражение большевизма как целого ... все плакаты , пропагандистские рисунки в газетах и т. п. Несут на себе печать не только политического но и культурного загнивания » . Это изречение , относящееся ко всем радикальным течениям в современном искусстве , на которые был навешен ярлык « культурбольшевизма » стало главным стимулом Третьего Рейха в его борьбе с модернизмом .

Экспрессионизм , возникший в Германии В начале века и имеющий здесь за собой большую национальную традицию , был первым по времени радикальным движением немецкого модернизма . В отличие от русского авангарда , он был чужд идее перестройки общества средствами искусства , и радикализм этого течения заключался в его эмоциональном заряде , « обращенном против реальности » . Экспрессионисты стремились к обновлению не столько человека , сколько духовному . Однако кошмары войны и послевоенных неурядиц вернули художников на землю и столкнули с конкретными проблемами социальной жизни.\*

Перед концом войны Германию захлестнула волна дадаизма . Отрицание всех ценностей прошлого и настоящего , эпатаж буржуазной публики - все это определило чисто негативную социально-эстетическую программу немецкого дадаизма и сближало его русским футуризмом предреволюционного этапа .

После 1923-го года возникло объединение « Новая вещественность » пожалуй самое остросоциальное движение в современном искусстве .

Как национал-большевизм притягивал экстремистов , так и экспрессионизм поначалу притягивал радикалов культуры .

Немецкий экспрессионизм 20-х годов как и дадаизм и « Новая вещественность» ,

Был прежде всего негативной реакцией на войну и её последствия .

Менее чем через месяц после отречения Вильгельма второго в Берлине создаётся « Ноябрьская группа » , основанная « как союз между художниками - главным образом экспрессионистами - и новым , в основе своей уже социальном , немецким государством »(Цит. по : Ibid . ,p. 644) , он обратился к деятелям культуры : « Художники , архитекторы , скульпторы , вы , кому буржуазия платит большие деньги , отбросьте снобизм , тщеславие и развратность - Слушайте ! К этим деньгам прилипли пот , кровь и нервы тысяч голодных людей - Слушайте ! Мы должны стать истинными социалистами - мы должны зажечь истинную доблесть социализма - братство всех людей »(Цит. по : Myers B. S. The German Expressionists . New York 1957) . Эти идеи были положены в основу Баухауза , основанного в 1919-м году .

В 30-е годы А. Розенберг называл « культурбольшевизмом » , и экспрессионизм, и дадаизм , и « новую вещественность » , и Баухауз . В это же время глава советских художников клеймил « фашистским охвостьем » отечественных авангардистов . Для советской власти авангард стал орудием борьбы : всячески пресекая его у себя , она охотно его экспортировала в другие страны , в частности в Веймарскую республику , стремясь подорвать социальные основы её либерально-демократического строя .

С выходом на политическую арену нацизма и крушением надежд на красную революцию в Германии , идеи переделки мира средствами революционного искусства теряют свой пропагандистский смысл и художественная политика переводится на новые рельсы . В России и Германии в конце 20-х годов разгорелась борьба за искусство , которое теперь рассматривается как удобный инструмент для уловления человеческих душ .

Решительная серьёзность отношения к искусству , его отождествление с политикой - Это естественное стремление всякого тоталитаризма включить область художественного творчества в свою систему и сделать его , как и всё прочее , интегральной частью самого себя . И в этом смысле идеи нацистов и советских партийных руководителей ничем не различаются .\*

В марте 1927-го года 11-й конгресс коммунистической партии Германии в Эссене принимает решение о создание в стране групп агитпропа « Красный фронт борьбы за культуру » . Через год основывается так называемая « Рабочая партия художников-коммунистов » .

Тогда же возникают : « Ассоциация художников революционной Германии »

( « АХРГ» ) , почти идентичная « АХРР » -- живописная продукция её виднейших представителей близка к работам левого крыла « АХРР » --результатом творчества которой является в основном лобовое изображение рабочих митингов , стачек , демонстраций , сделанные в несколько упрощённой манере с некоторым намёком на экспрессионизм . Все установки ахрровцев - на партийность , народность , массовость , культурное наследие и борьбу за формализм - становятся обязательными и для немецких коммунистов ; « Международное объединение революционных художников » , центр которого в 1930-м году переместился в Москву , где его руководителями становятся Бела Уитц и Альфред Курелла , полностью починённые культурной политике Москвы .

В 1929-м году в противовес « АХРГ» Розенберг создает « Лигу борьбы за немецкую культуру » , принципы которой не слишком отличались от принципов «АХРГ» , только одни называли это искусство истинно пролетарским , а другие -арийским .

С подъёмом нацизма « лига » проникает в городские органы власти и начинает осуществлять контроль над центрами художественной жизни :

В 1930-м П. Шульце-Наумбург назначается главой Веймарской школы прикладного искусства , и начинает работу с выкидывания с музейных экспозиций работ Барлаха , Клес , Кандинского . В январе 1932-го года пронацистский муниципалитет Дессау разгоняет Баухауз . В немецкой прессе усиливаются нападки на « буржуазное , формалистическое , дегенеративное » искусство , отождествляемое с «культурбольшевизмом» .

Своей кульминации битва за искусство достигла в Германии с выходом на арену « Лиги » с одной стороны и «АХРГ» и «МОХР» , поддерживаемых как германской , так и советской компартиями , с другой .

В 1933-м году Геббельс , заняв пост министра просвещения и пропаганды , как в своё время и Луначарский , придерживался сравнительно широких взглядов на то, чем должно стать искусство национал-социализма . Геббельс поддерживал экспрессионизм , пытаясь , если не сделать его официальным искусством Третьего Рейха , от по крайней мере закрепить за ним право на существование в будущей культуре нацизма .

Но несмотря на то , что влияние Геббельса было велико , фюрер не поддержал своего любимца : в своей мюнхенской речи он объявил экспрессионизм « дегенеративным искусством » . Здесь личные амбиции Геббельса столкнулись с железными законами развития тоталитарной культуры .

« Культурбольшевизм » , если понимать под ним не стиль модернизма , а внешнюю политику большевиков по отношению к культуре , выступает обряженный в общую форму тоталитарного реализма , являющейся как бы визуализацией сложных процессов в политике , экономике и культуре , в результате которых Россия с конца 1929-го года заняла своё место в ряду тоталитарных государств .\*

Битва за искусство в СССР и Германии закончилась одновременно : в Германии конец ей положил приход к власти нацизма , а в СССР - постановление ЦК ВКП(б) от 23-го апреля 1932-го года « о перестройке литературно-художественных организаций » , в котором говорилось : наличие в советской литературе различных группировок стало тормозом в её развитии , в силу чего все они подлежат ликвидации и на их месте учреждается единый союз советских писателей , в 3-ем пункте говорилось « провести аналогичное изменение по линии других видов искусств » .

Период с 1932-го по 1934-ый в СССР и Германии явился решающим поворотом в сторону тоталитарной культуры :

1. Обрела окончательную формулировку догма тоталитарного искусства : в СССР это социалистический реализм , а в Германии -« принципы фюрера »

2. И в СССР , и Германии был окончательно отстроен сходный по структуре аппарат управления искусством и контроля над ним .

3. Была объявлена война на уничтожение всем художественным стилям , формам , тенденциям отличающимся от официальной догмы .

Иначе говоря в художественную жизнь вошли и полностью определили её три специфических феномена , как главные признаки тоталитаризма : идеология , организация и террор .

***Идеология***

Ни один европейский политический деятель не говорил столько о культуре как Гитлер: его высказывание скомпонованное так или иначе в теоретический трактаты, нацистских идеологов, они составили то, что получило в Германии название принципов Фюрер и обрело характер непреложных догм, управляющих развитием искусства третьего рейха.

« Искусство - не мода, не бессмысленная чередование на поверхности исторического процесса сиюминутных измов, оно не есть выражение какой бы то ни было тенденции капитализма , напротив … оно выражает душу (народа) и общественные идеалы ». Поэтому « ни одна эпоха не может считать себя свободной от долга поддержать искусство, особенно во время потери народом веры в свое величие и в свое будущее». В такие моменты задача искусства « вновь поднять эту веру, указывая на внутренние бессмертные народные ценности, которые не в состоянии разрушить ни какой политический или экономический упадок ». Эти положения Гитлер развернул свое выступление на открытии Дома немецкого искусства. Фюрер выдвинул концепцию искусства, как форму отражения действительности » , а также указывал на те формирующий силы , которые будучи наиболее ярким проявлением этой действительности , должны быть и главными объектами ее отражения в искусстве: лидеры, борцы , творцы истории должны были занять место в центре официоза тоталитарной художественной культуры. Осуществить всю грандиозность поставленных эпохой задач художник может только при помощи партии и государства и только под их непосредственным руководством.

Гитлер не только выдвигал принципы партийного руководства искусством, которое уже давно осуществляется в СССР, он определял и цель такого руководства, которое ставил « выше культуры, выше религии и даже выше политики » - создания нового человека, более сильного и прекрасного.

В отличие от немцев, советский народ о сущности соцреализма и о его принципах узнавал не непосредственно из уст своего вождя. Эти принципы вызревали где то в верхах советского партийного аппарата, доводились на закрытых заседаниях избранной части творческой интеллигенции , а затем дозировались в печать.

Окончательную формулировку соцреализм получил на первом всесоюзном съезде советских писателей выступление Жданова: « Товарищ Сталин назвал вас инженерами человеческих душ . Какие обязанности накладывает на вас это звание. Это значит во-первых., знать жизнь, что бы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схоластически, не мертво , не просто как « объективную реальность » , а изобразить действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должна сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе соцреализма. » .

Если в Германии в этот период объектом культурной политики нацизма в первую очередь оказалось изобразительное искусство ; так как на первом этапе развития тоталитарной революции основное значение приобретает прямое воздействие на массы: живопись , скульптура, и графика, имеющие некоторое преимущество перед литературой в качестве средства наглядной агитации ; то в России главный удар был направлен на литературу, так как 30-м годам изобразительное искусство было уже приспособлен к нуждам режиму: « правдивое изображения » советской действительности стало творческим кредо большинства советских художников еще до соцреализма . Теперь надо было привести « в порядок » и всю остальную литературу. И на съезде писателей кроме ждановской формулировки были высказаны, по сути , все основополагающие идеи, составляющие плоть и кровь доктрины соцреализма.

В основе съезда лежал культ вождя и его единодушное одобрение. Этот съезд довел до небывалых еще масштабов культ Сталина. Все остальные ораторы приписывали ему роль архитектора и кормчего во всех отраслях советской жизни, в том числе в литературе и искусстве.

По сути съезд сформулировал художественную идеологию , которая в одинаковой степени применима как к соцреализму так и к принципам Фюрера.

Главный принцип тоталитарной художественной идеологии - принцип партийного искусства, который требовал, что бы художник смотрел на действительность глазами партии и изображал реальность не в ее плоской эмперии, а в идеалы ее « живого » ( по Гитлеру ) или «революционного » ( по Жданову ) развития по направлению к великой цели.

Осуществление этих принципов приведет к высочайшему развитию культуры , а пока оба идеологических островка надежды и бастиона прогресса захлестывались морем маразма и разложения . В такой ситуации правомерно требовать от художника всех сил и карать не согласных. Так как великая цель оправдывает все средства для ее достижения. Она заключалась в создании не только нового общества , но и его строителя и обитателя, чья психология, идеология , этика, эстетика формировались бы по законам единственно правильного течения : концепция Нового Человека в качестве сверх задачи зримо или не зрима присутствует в любой тоталитарной культуры.\*

***Организация***

Было бы не верно обвинять тоталитаризм в варварском пренебрежении культурой, как это делают пользуясь фразой приписываемой то Розенбергу , то Герингу, то Гиммеру: « когда я слышу слово «культура » я хватаюсь за пистолет». Наоборот, ни в одной демократической стране сфера культуры не привлекала к себе столь пристального внимания государства и не оценивалась им столь высоко: Мартин Борман о культуре: « это самый важный и значительный инструмент партии». Лаврентий Берия говорил о культуре как о « мощном средстве воспитания масс в духе коммунизма , в духе советского патриотизма и интернационализма ». « Искусство есть единственно бессмертный результат человеческого труда » и « не один народ не живет дольше, чем памятники его культуры » - эти изречения Гитлера написаны на стенах дома немецкого искусства . И естественно , что , предавая такое значения культурным делам , тоталитарное государство не жалеет сил и средств на организацию их как целого: ибо только через организацию культуры можно было идеалогизировать ее и тем самым целиком подчинить задачам политической борьбы. Для осуществления этих целей в 1933 под юрисдикцией министерства Геббельса учреждается Имперская палата культуры , состоящая из семи палат, основанных на базе уже существующих организаций, так Палата изобразительного искусства была основана на базе Картеля изобразительных искусств , в которую обязаны были вступить члены профессий попадающих в определение устава Палаты: « так как все существующие раннее объединения данных профессий ликвидируются без исключений , и каждый их член обязан стать членом Имперской палаты без оговорок » (Idib) . Разрушение уже существующих механизмов, приводящих в действие художественную жизнь еще в период Веймарской республики не имело смысла, так как они уже были налажены и нужно лишь было новое идеологическое направление и сменить обслуживающий персонал, что и стало первой задачей в области культурной политики пришедшего к власти нацизма . Из художественной жизни по специально составленным спискам выбрасываются не угодные режиму люди: в первую очередь евреи и модернисты, а так же первый министр внутренних дел Фрик сразу же учреждает внутри своего министерства институт своего рода идеологических контролеров, которые как и в советской России 20-х, именуются « комиссары по делам искусств », которые следят за приведением в жизнь принципов Фюрера .

В отличии от нацисткой, большевистская революция разрушила царские культурные институты. Но и созданные в 20-х новые « революционные » формы в области творческой деятельности вскоре переставали отвечать требованиям постоянно меняющей курс советской культурной политики. Существованию последних положили конец в 1932 г. , и тогда пришлось отстраивать заново то что было так бодро разобрано на кусочки и перемолото. Что не способствовало темпам строительства огромной организации. Вскоре был создан Московский областной союз советских художников ; подобные которому создаются и в других городах. Все эти союза были мало связаны , и лишь в конце 30-х создается Организационный комитет , ставший централизованным органом управления.

Наиболее важно отметить, что основной чертой этих союзов была обще обязательность : только будучи членом одного из них, художник имел право на профессиональную деятельность. Кроме того всякий кто не являлся членом творческого союза и не занят на государственной службе попадал под законы тунеядства по которому мог быть судим и выслан и отдаленные области.

Руководство Палаты культуры, лично назначаемые министром народного образования и пропаганды, в соответствии с уставом, принимало членов и могло их отвергнуть на основании « его ненадежности и несоответствии выполняемой им профессии » (п.10). Что было равнозначно отлучению на вечно от профессиональной деятельности. Последнее относилась и к практике союза советских художников.

Для стимуляции « творческих порывов » в России и Германии учреждаются: в Германии с 1937-го года государственные премии , а в России с 1940 Сталинские премии.

С появлением лауреатов отпала необходимость каких либо теоретических разработок, формулировок соцреализма и национал социалистического искусства: их эстетическими эталонами стало то , что производили лауреаты.

В Германии критиков искусства назначали из тех, кто « отдается этому роду деятельности чистосердечно и в соответствии с национал социалистическим мировоззрением » ( « Фолькише Беобахтер » ). Право на критику имело государство и партия .

В СССР дело решили административными мерами : запретили все периодические издания по искусству, заменив их с 1933-го « Искусством ». Естественно, что критику доверили « отдававшимся делу чисто сердечно » и в соответствии марксиско-ленинско-сталинским мировоззрением.

Деятельность следовавших принципам партии художников их озолотила. Так что Геббельс имел полное право заявить : « Германия идет впереди всех стран не только в области искусства, но и в той заботе, которая дождем изливается на художников ». При этих внешних различиях обе тоталитарные структуры были построены по четко пирамидальному принципу: в Германии деятельность организации Геббельса , Лея и Розенберга контролировалась лично фюрером, в СССР союз советских художников , министерство культуры, и академия художеств увенчивались соответствующим отделом при секретариате ЦК ВКП(б) КПСС , который действовал в тесном контакте с вождем . Таким образом в кабинете вождя/фюрера сходились нити управления культурой и принимались не подлежащие обсуждению решения.

***Террор***

В 1933-ом немецкие газеты опубликовали нечто вроде художественного манифеста: « что немецкие художники ожидают от правительства ». Где говорилось : « они ожидают что отныне в искусстве будет проводится единая магистральная линия : священным долгом является выдвижение на передовую линию фронта солдат которые уже проявили свою доблесть в борьбе за культуру. В области изобразительного искусства это означает :

1. Что вся космополитическая или большевистская по характеру художественная продукция будет изъята из германских музеев и коллекций….

5. Что скульптуры , которые оскорбляет национальные чувства и все еще оскверняют общественные площади и парки , исчезнут как можно скорее ….. Они должны освободить место тем художникам которые сохранили верность немецким традициям ».

С подобным обращением обратились в 1922-ом к правительству АХРРовцы , хотя и не требуя пока что физического уничтожения « дискредитирующего » новую деятельность модернизма.

Ожидания немецких художников моментально оправдываются : в том же году и до 1938 проходит ряд выставок « дегенеративного » искусства , экспонаты которых безвозмездно из музеев и коллекций. Часть этого была продана за границу , а около 5000 картин 20 марта 1939-го года было сожжено.

В речах Гитлера :

1. Обвинение модернизма с точки зрения эстетики искажение реальности и следовательно в распаде и дегенерации.

2. Политическое обвинение в « культурбольшевизме ».

3. Рассово-националистическая тема.

Первые два из них после 1932 набирают силе и в СССР только « варварские методы изображения » называют « формализмом » , а културбольшевизма изменяется на противоположную. Национальная тема пышно расцветает после войны.

Московская выставка « Художники РСФСР за XXV лет » имела цель

показать до какого маразма и разложения докатилась культура 20-го века, и что история Советского искусства поддается теперь только и исключительно как становление и развитие соцреализма.

Логика тоталитарного мышления выявляет себя с удивительной

последовательностью при «правых» или «левых» режимах.

В СССР под формализмом - искусством «маразма и разложения» понимается тоже что в Германии под «дегенеративным искусством» - кубизм, дадаизм, футуризм, импрессионизм, экспрессионизм с одинаковым ассортиментом обвинений

Культурный террор в СССР набрал силу вместе с политическим и достиг пика синхронно: на все современное искусство кроме соцреализма навешивается ярлык: то что в Германии выступало под культурбольшевизмом, в большевистской РОССИИ получило наименование фашистского искусства.

И в Германии и в СССР поднимается волна истерии перед общемировым

заговором против культуры «Советской» или «Немецкой».

В отождествлении модернизма с фашизмом или большевизмом прослеживается один из обликов тоталитаризма: эстетика отождествляется с политической идеологией, чуждая или неправильная идеология - государственное преступление и попадает под действие уголовного кодекса. И ни какие меры борьбы нельзя не использовать в ход против этого врага.

С монументальной скульптурой обошлись так же: в Германии, где ее было не много, все было разрушено; а в России действовали по первой части названия ленинского декрета «О снятии памятников царям и их слугам …», а так же в плане пропаганды возведения памятников « Людам великим в области революционной и общественной деятельности», что было главной частью общего ленинского плана монументальной пропаганды.\*

***Лицом к лицу***

В хаосе культурных погромов берет разбег и наливается силой официальный стиль тоталитарных реализмов: в 1937 году искусство национал-социализма явило свой лик на первой Большой выставке в Мюнхене. В это время в СССР создаются классические образцы искусства соцреализма, в первую очередь скульптурная группа « Рабочий и Колхозница » Мухиной ( см. ил .1), которая « с полным правом может быть названа эпохальным произведением искусства, рисующим содержанием, передовые устремления и идеалы нашего времени» (« Искусство» 1947 № 5, стр. 16). Как бывает в начале культурного цикла, подобного рода памятники еще овеяны духом молодости и веры в тожество своих идеалов и система художественного мышления эпохи находит в них свое чистейшее воплощение.\*

Летом 1937-го года обе системы впервые встретились и показали себя миру на Международной выставке искусств ремесел и наук в Париже.

По словам имперского комиссара выставки доктора Руппеля, « то, что показано на выставке, можно подытожить в 2-х словах: проекта и картины великих сооружений фюрера, которым предназначено изменить облик немецкой жизни». По словам советского организатора выставки Терновца, павильон СССР « в ярком образе выражает идею целеустремленности, мощного роста, непреоборимого движения СССР на пути завоевания и побед» (см. ил 2).

Помещенные напротив друг друга Российский и Германский павильоны своей стилистической близостью и общей идейной направленностью составили единый « художественный ансамбль »(см. ил. 3): венчающий Германский павильон орел со свастикой взирал с высоты на «Рабочего и Колхозницу», под орлом была семи-метровая скульптурная группа Тораха « товарищество »(см. ил. 4,5)\*.

« Стоящие рядом друг с другом полные сил могучие фигуры…. идущее в ногу, уверенные в себе и в победе» (Die Kunts im Third Reich , 1941 , s. 103) . « В мощном едином порыве стремящейся вперед … величественные складки одежды, молодые бодрые лица этих людей, смело смотрящих вдаль…- все это с поразительной силой воплощает пафос нашей эпохи, ее устремленность в будущее» (« Искусство» 1950 № 1, стр. 64). Эти описания скульптурных групп Тороха и Мухиной взаимозаменяемы. Как и в признании Шпеера, здесь проявляется общность художественного мышления, уже перестающего быть художественным: « образцовая насыщенность», выражающая « идейную полноценность», там и здесь стало теперь главным критерием в подходе к любому объекту культуры.

Отмечая такие общие для двух павильонов черты как помпезность, притенциозность серьезная критика определила их стиль как неокласицызм. Обращение к классическим формам античности стало тогда уже официальным лозунгом тоталитарной культуры в ее попытках обрести обще человеческие корни и национальные традиции. Причем и та, и другая сторона, замечая сложность павильонов, подозревала лишь хитрую маскировку враждебных идеологических категорий противника. \*

Содержание экспозиции СССР - картины изображающее Сталина в центре, окруженного генералами и рабочими, или картины прославляющие юность и народные праздника с аналогичными скульптурами - полностью соответствовала Германской экспозиции.

Но с точки зрения тоталитарной идеологии именно такая тематика, трактовка и « приближенность к жизни» знаменовали собой высочайший расцвет искусства.

Отражая по сути один и тот же образ, обе культуры отрицали признание своей общности. Но события после 1937-го года развивались в направлении возможности такого признания.

Политическое сближение тоталитарных государств не могло не положить и основу для сближения культуры: через два года после выставки на встрече в Берлине советских представителей с Шнурре будут произнесены об общем в идеологии государств - их противостояние западным демократиям.

Договор о дружбе между Германией и СССР предусматривал и культурный обмен , который начаться лишь на самом верху : где-то в начале октября 1939-го года в ответ на высказанную заинтересованность Сталина в Кремле была развернута выставка моделей нацистской культуры , « понравившейся Сталину » .

К началу войны модели тоталитарной культуры в Германии и России можно считать завершенными .

Во время войны процесс сложения тоталитарной культуры затормозился и ослабился контроль над ней , что стало причиной последовавшего всплеска искусства « дегенеративного » и « антиреволюционного » .

После же войны остается говорить лишь о культуре СССР :победа в войне ознаменовала собой начало ее «нового и высшего этапа ». Советский период с1946-го по 1953-й года с полным правом считается самым завершенным , продуктивным и классическим в развитии тоталитарного искусства . Победив Германию страна- победительница вывозит из оттуда наряду с прочим идеи поверженного нацизма : последовал резкий поворот в сторону национализма советской культурной политики , введший недостающий элемент в общую идеологию советского тоталитаризма и вызвавший новую волну культурного террора , а образование Академии художеств СССР , увенчивающей собой пирамиду аппарата управляющего искусством , означавшее завершение отстройки тоталитарной машины культуры , можно считать решающими факторами в процессе окончательного сложения структуры и стиля тоталитарного искусства в СССР.\*

В феврале 1948-го года Жданов заявил о резком повороте от пролетарского интернационализма к русскому национализму : « Интернационализм рождается там, где пышно расцветает национальное искусство. Забыть эту истину - означает потерять руководящую линию , потерять свое лицо , стать безродным космополитом . » . Что означало :

1. Требование радикального пересмотра политики национального наследия .

2. Применение самых жестких мер к тем « безродным космополитам » , кто « сознательно пытается принизить место русского искусства в развитии мировой художественной культуры » .

Все это требовало еще большей централизации организационного аппарата.

В качестве главной ценности русского характера и русского искусства выдвигается теперь патриотизм , любовь к отечеству и преданность государству .

В качестве главной задачи на повестку дня выносится доказательство приоритета во всех областях культуры , искусства , науки и техники России над всеми остальными странами . Российское искусство , со времен Ивана Грозного учившееся на западе , наделяется всеми чертами национальной самобытности ,что обеспечивает ему неоспоримое преимущество над всеми иностранными образцами. Деятельность иностранных мастеров сводят к незначительности не стоящей упоминания .

Советские оценки искусства XIX века как две капли воды похожи на застольные рассуждения Гитлера , в стиле: « в XIX величайшие шедевры в каждой области были работами наших мастеров ».

Подобному настрою в обществе способствовали « железный занавес » и ликвидация всех экспозиций иностранных мастеров , за исключением « революционных » и « прогрессивных » художников , да и то единиц .

XIX век , каким он предстал перед глазами тоталитарных идеологий , окончательно освободил живопись , культуру , графику от всего постороннего . Он заговорил на общепринятом реалистическом языке о столь же понятных , реалистичных вещах .

От XIX века ведет свое происхождение еще одна фундаментальная догма тоталитарной эстетики - утверждение особого места искусства и его творца в общественной жизни . В убежденности учительской роли художника , его способности к утверждению или низвержению государственных основ , следует искать смысл как ссылки Пушкина , так и ждановских погромов .

Эта концепция перекочевала из XIX века в виде высокой мессии искусства как воздействие на массовое сознание .

По Гитлеру , единственной функцией искусства может быть выражение живого развития народной жизни . По Сталину , его главная задача - « изображение действительности в ее революционном развитии .» . И там и здесь это лишь указание на связь искусства и жизни . Но художественное выражение или изображение жизни не есть самоцель . Отображая ее искусство тем самым участвует в ее изменении . Оно « придает ей смысл » и способствует ее формированию , выполняя важные социальные функции , оно становится инструментом воспитания или переделки сознания масс , могучим оружием борьбы пролетариата или арийской расы и т. д. . Все это определяет характер «конечного продукта ».

Функция пропаганды лежит на поверхности тоталитарного искусства , она стоит у его истоков .По сути , еще Ленин задал ее в качестве основной в своем плане монументальной пропаганды , с которого началась практика советского искусства и ведется отсчет его истории .Аналогичная кампания по возведению монументальных памятников ознаменовала собой и начало национал-социалистического искусства .

Политический плакат пережил свой взлет в России в первые послереволюционные годы . В Германии нацистские плакаты появились с начала движения и получают широкое распространение в конце 22-х начале 30-х годов . Во время политических кампаний они обычно висели на тех же стендах , что и плакаты немецких коммунистов , и так как и советские и немецкие коммунисты , а так же нацисты брали себе одни и те же символические образы , несущие одну и ту же символическую нагрузку , отличались они лишь наличием на одних плакатах свастики , а на других - серпа и молота (см. ил. 6).

Идеалом тоталитарного искусства стал язык пропагандистского плаката , тяготеющего к цветной фотографии . Однако свести язык тоталитарного искусства к бесстрастному фотореализму было бы значительным упрощением : фиксирование реальности отвергалось всякой тоталитарной эстетикой как грубый натурализм так как объектом визуальной пропаганды является здесь не реальность , а миф о реальности , зримый облик которого было призвано создать изобразительное искусство .

Беря себе за основу вроде концепции Чернышевского о примате жизни над искусством , тоталитаризм не мог производить ничего иного кроме мифа о счастливой жизни народа , осуществляющего под руководством великого Вождя великую Цель .\*

Возникла идея о представлении вождей не такими , как их « неправильно » представляли себе их соратники , а « какими представляет их народ ». Естественно, что народ мог представить себе своего вождя только в образе , создаваемом искусством , где он облагораживался и « напитывался » идеологическим содержанием .

Вместе с обликом вождей трансформации подвергалась и их роль в исторических событиях , а вместе с этим и сама история : во время второй мировой войны Сталин по свидетельству Хрущева , ни разу не посетил ни одного участка фронта , однако мы можем лицезреть десятки полотен : Сталин среди генералов на оборонительных рубежах , Сталин в окопах среди солдат (см. ил. 7). Или Гитлер , боявшийся лошадей , представлялся народу всадником по картине Ланцингера ( см. ил. 8)

К области мифологии можно отнести и два канонических сюжета советской истории - картины « Взятие Зимнего » (см. ил. 9)и « Залп «Авроры»»: во время штурма Зимний охранялся лишь женским батальоном и горстью плохо вооруженных кадетов, тогда как на бесчисленных советских полотнах изображается героическая, многотысячная, революционная толпа, берущая штурмом неприступную твердыню. Относительно « исторического залпа » нельзя ничего сказать конкретно : был он или нет , а если и был то сыграло ли это какое-либо значение ? Но для человека , воспитанного на советской иконографии , сомнение в этом было тоже самое , как если бы в средние века кто-то стал сомневаться в непорочном зачатии . При твердой установке тоталитарного искусства на отражение « жизненной правды » все подобные изображения автоматически приобретали характер исторических фактов и как документальный материал входили в учебники истории .\*

Оптимизм тоталитарного искусства не связан с реалями жизни . Он существовал как принцип , который не позволялось нарушать ни при каких обстоятельствах и чем неприглядней сегодняшний день , тем ближе победа , чем сильнее голод и террор , тем обильнее снедь нам колхозных столах , тем радостнее расцветают улыбки на лицах трудящихся в картинах ведущих мастеров соцреализма .

***Иерархия Жанров***

Обязательный и наиболее устойчивый компонент тоталитаризма -безличностный и безликий культ вождя и вполне закономерно , что на вершине иерархии жанров стояла иконография вождей .

***Парадный Портрет***

Бытовой жанр полотен и монументов , изображавших вождей , наделял их всеми возможными положительными качествами простых людей , жанр же монументальный добавлял им черты сверхчеловеческой доблести и поднимал их на высоту недостижимого идеала . Превращенные в чистые аллегории они служили не образцами для подражания , а объектами поклонения (см. ил. 10,11,12 ).

В « парадном портрете » царствовал жесткий канон , однако образ вождя не был однозначен : вождь здесь выступал в нескольких ипостасях , требующая каждая своей композиционной схемы и эмоциональной трактовки :

Вождь/фюрер : наиболее абстрактная , символическая суть , что требовало монументальности решения , величайшей трактовки , строгих обобщенных форм , выражающих надчеловечный , внеличностный характер вождя (13,14).

Вождь - вдохновитель и организатор побед : эта схема требовала языка жеста , порыва , цветового или пластического контраста , передающих волевую энергию , исходящую от вождя и должную заразить и подчинить себе зрителей (см. ил. 15,16)

Вождь - мудрый учитель: к первым двум схемам приписывается элемент психологизма , указывающего на ум , проницательность , скромность и прочие человеческие качества приписываемые вождям .

Вождь - человек ( друг детей и т. д. ): эта схема требовала жанровых деталей , а эмоциональный акцент переносился от восторженного почитания в сторону умиленной просветленности (см. ил. 17).

Увековечиванию подлежали также люди должные стать примером для подражания : Павлик Морозов , во время коллективизации донесший на антисоветски настроенного отца , за что и убитого , стал высочайшим примером новой морали и новой нормой поведения для юношества .Или другой пример : из множества замученных немцами партизан воплощением народной борьбы стала Зоя Космодемьянская , отличившаяся не количеством спущенных под откос составов , а тем что по легенде умерла с именем Сталина на устах.

У немцев Мучеником был Хорст Вессель : в реальности убитый любовником своей любовницы-проститутки , оказавшимся коммунистом , стал идеалом нового человека .

Геббельс смоделировал его как рабочего , солдата , мыслителя , поэта , беззаветно преданного идее и погибшего в борьбе за светлое будущее .

Такие примеры мучеников служили образцами высокой жертвы и беззаветной преданности народу , партии , государству и в первую очередь вождю .

Немаловажной была также такая доблесть : « меньше спать , больше работать » . Трудовики : шахтеры , лесорубы , крестьяне и т. д. За их ударные перевыполнения плана удостаивались запечатления на холсте (см. ил. 18).

***Историческая Живопись***

Тоталитарная система не глядела в прошлое дальше своего часа восшествия на престол , поэтому исторический период небольшой , но зато какое разнообразие : даже трапеза в деревенской избе , благодаря тому , что имела место в 1945-ом через пятнадцать лет покрывается благородной платиной истории .

Советская теория искусства требовала от таких картин :

1. Героической трактовки темы

2. Массовости сцены , сюжетной и повествовательной насыщенности , общей монументальности .

Все это имело место и в Германии , разве что повествовательная насыщенность и психологичность у советских художников преобладала : положительный образ нового человека раскрывался в психологических коллизиях мученического конца жития Павлика Морозова , и героического противостояния большевика классовым врагам .

***Батальная Живопись***

Собственно сцены сражений занимают в советской батальной живописи весьма скромное место . Как и в исторических картинах на первом месте здесь идут образы вождей как организаторов и вдохновителей побед на всех ключевых участках фронтов . Именно такие картины удостаиваются премий (см. ил. 7,19).

За ними следуют собственно батальные сцены . Однако требования оптимизма и гуманизма в изображении не очень способствовали правдивому изображению того , что происходило на фронте . Так что хотя батальных полотен было создано множество , высших наград удостаивались картины изображающие парады и победы (см. ил.20,21,22).

***Бытовое Искусство***:

Бытовое искусство - это « марширующие колонны » парадов , демонстраций , молодежных отрядов , трудовой энтузиазм на стройках , заводах и колхозных полях .(см. ил. 23) .

***Пейзаж , натюрморт , обнаженное тело***

Место пейзажной живописи зависело от того идеологического значения , которое придавалось изображениям природы на различных этапах развития тоталитарного искусства : пейзаж подразделялся на :

1. Пейзаж , как его понимали в XIX веке .

2. Пейзаж , как символ Родины .

3. Пейзаж , как символ нового государства .

Первое отрицалось тоталитаризмом как последствия чуждых влияний империализма , второе и третье по сути включалось в общую концепцию « темати-

ческой картины » и составляло внутри нее то , что обе эстетики понимали под пейзажной живописью .

Тем не менее до конца сталинского периода идеология соцреализма подозрительно относилась к роли пейзажа в искусстве .

Приблизительно по тем же причинам - из-за того, что был едва ли не ведущим жанром в кубизме и футуризме - тоталитарная эстетика косо смотрела на натюрморт .

Изображение обнаженного тела редко встречается в произведениях сталинского соцреализма , в отличие от искусства Третьего Рейха , где расовая идеология нацизма черпала свои аргументы .

Литература : Голомшток "Тоталитарное искусство"