

소련 사회주의 리얼리즘에 관하여: ‘국민과 예술’의 문제

К проблеме «народ и искусство».
Опыт соцреализма в СССР

모르조프 알렉산드르 일리치(러시아 예술대학 교수)

I. 서론

II. 본론

1. 사회주의 리얼리즘의 전개
2. 사회주의 리얼리즘의 특성과 작품분석
3. 사회주의 리얼리즘의 제2진영예술

III. 결론

I. 서론

우리는 최근 몇 년 사이 소련 사회주의 리얼리즘에 대한 관심이 커졌음을 인식할 수 있다. 유럽과 아시아의 많은 나라들에서 사회주의 리얼리즘에 대한 서적들이 다량으로 출판되고 1990년~2000년 사이 미국 일본 세계 여러 곳에서 전시회를 통해 자주 접할 수 있게 되었다. 그리고 현재 사회주의 리얼리즘 예술 작품에 수많은 수집가들이 시선을 돌리고 있다. 한편으로 볼 때에는 이것이 러시아 문화의 주인인 우리에게 참 반가운 일이다. 소련이라는 상황 속에서 자란 세대들에게는 더할 것이다. 그러나 다른 한편으로 볼 때에는 소련 사회주의 리얼리즘이 소련 사회 및 소련이라는 국가의 역사 전체를 물들인 비극적인 모순의 낙인이 찍힌 존재라는 것을 잊기 어렵다. 그리고 이러한 역사적 경험을 직접적으로 갖고 있는 우리로서 스스로 인식하고 있는 책임을 회피해서는 안 될 것이라 본다. 현 세계에서 다른 민족 다른 문화에 속하는 이들로 하여금 우리들과 우리의 나라가 겪어서 아는 교훈을 공유하도록 할 책임 말이다.

물론 사회주의 리얼리즘 현상에 대한 다면적인 역사적으로 객관적인 평가를 내리는 문제는 중요하다. 무엇보다도 러시아 국민들 스스로에게 있어 그러하며 특히 필자가 관련을 갖는 지식 분야인 20세기

러시아 예술사를 연구하고 비평하는 이들에게 있어 그러하다. 지난 세기 말에서 현 세기 초로 이어지는 시점에서 우리는 소련 체제의 붕괴를 겪었으며 구(舊)소련 국민들 모두에게 있어서 그러했듯 우리는 새 러시아 사회에 적응할 사회적 인간의 전형을 형성하는 일에만 뜻을 해야 했다.

II. 본론

1. 사회주의 리얼리즘의 전개

사회주의 리얼리즘은 소련의 공식적 예술 성향이었다. 특히 이오 시프 스탈린이 정권을 잡고 있던 1930~1950년대에 그러했다. 이는 어떤 의미에서 전 세계에서 전체주의 체제의 고전적 구현이라 여겨지고 있던 정체(政體)를 반영하는 창이었다. 사회주의 리얼리즘은 소련이 남긴 유물의 주요 구성 요소들 중의 하나이다. 그리고 그것에 대하여 어떠한 입장을 취해야 할 것인지가 러시아 문화가 심각한 위기를 겪으면서 앞으로 어떻게 진화해 나갈 것인지와 관련된 매우 첨예한 문제들 중 하나로서 자연스럽게 발생하였다.

하지만 스탈린 사망 후, 특히 1960~1970년대에 소련 사회 내부에서 전체주의식 사고와 러시아 볼셰비키 공산주의 이데올로기의 타성을 극복하려는 과정이 활성화되었음을 염두에 두어야 한다. 이 과정은 예술 분야에도 퍼져 예술에서 사회주의 리얼리즘의 규정된 법칙이 와해되기 시작했다. 실제 창작에 있어서도 그러했고 또한 그것에 이론적으로 의미를 부여하는 일에 있어서도 그러했다. 후기 소련 사회의 많은 예술학자들 및 비평가들이 1930~1950년대 소련 예술사를 객관적으로 학문적 논증을 통하여(정권에 의해 필요하다고 여겨진 방법대로가 아니라) 해석하고자 하는 입장을 모색하게 된다.

또한 오늘날 우리가 말할 수 있는바 ‘사회주의 리얼리즘’ 이라는 명칭 하에서 진행되는 프로젝트의 중요성은 1910~1920년대 혁명적 아방가르드 예술 활동가들이 제안한 ‘새 삶의 건설’이라는 구상의 효율성에서 환멸이 느껴졌다는 데에 기인한다. 그러한 구상에 해당하는 것으로 그 활동가들이 주된 것으로 삼던 ‘구성주의’와 ‘생산 활동 참여’의 개념을 들 수 있다. 그러나 아방가르드로

부터 창조자 데미우르고스에 대한 관념과 예술적 천재 속에 삶을 건설하는 천성이 있다는 데에 대한 관념이 부분적으로나마 받아들여지고 계승된 것도 사실이다. 하지만 그 삶을 창조하는 활동의 방법은 근본적으로 재검토되어야 할 것이다.

아방가르드 예술인들 젊은 소련 예술의 ‘좌익 전선’을 대표하는 이들은 본질적으로 보아 미술가를 자기들이 새로이 창조해 놓은 사회주의 공동체의 모든 일원들 및 각 일원을 위한 ‘노동과 생활’의 물질적 ‘매체’를 건축하고 디자인하는 자로 생각한다는 것을 잊지 말아야 한다. 혁명을 거친 러시아에 새 문명이라 할 수 있는 것을 건설하려는 최상의 목적으로 보이는 것은 새로운 전형의 인성을 형성하는 것이다. 곧 자신의 과거의 모든 불완전한 점들 조상 대대로 전래되어 온 모순들을 내버린 조화롭고 행복하고 거의 전능한 것이나 다름없는 사람을 형성하는 것이다. 그런 의미에서 공산주의 유토피아는 오랜 세월 동안 인류 역사에 나타나 온 휴머니즘적 유토피아의 성격을 도입한 것이었다. 그러나 볼셰비키당원들이 처음에 공포한 것처럼 단 몇 년이라는 짧은 시간 내에 소비에트 러시아에서 이러한 철학적 이상을 실현하는 일은 불가능한 것으로 드러났다.

그 결과 모더니즘과 아방가르드의 맥락에서 새 세계를 디자인하려던 프로젝트는 현실상의 ‘프롤레타리아 독재’ 국가에서 기각되었다. 스탈린 영도 하에서 세워진 경제 및 군사 건설을 위한 방대한 규모의 계획을 이행하기 위해 정권은 다른 수단들을 써서 전 인민을 동원하려는 스스로의 실제적 목적을 달성하기로 결정하게 된다. 본질적으로 볼 때 이는 무엇보다도 전체주의적 강압 정책이었다. 전국 농민들의 강제 집단화, 탄압 조직의 발전 교정, 노동 수용소 시스템의 등장을 그 구성 요소로 들 수 있다. 교정 노동 수용소 시스템에 의해서 새 공장, 발전소 운하, 철도 등 사회주의 산업이라 불리는 모든 것을 설비하는 데에 임금이 거의 지급되지 않는 수백만 명의 노동력을 공급하는 교도소와 수용소가 운영되었다. 정권은 이 시스템의 가혹할 대로 가혹한 본질을 대중 선전과 이데올로기적, 심리적 주입을 위한 가능한 모든 수단을 엄청나게 확대하여 완전히 의식적으로 위장하였다. 이를 위하여 소련에서 중요한 부분이 된 것이 바로 예술이다.

사실상 예술은 아직 실현되지는 않았지만 그럼에도 불구하고 볼셰비키당의 주장에 따르면 사회주의 건설의 성과에 따라 그 실현이 하루하루 가까워지고 있는 유토피아의 실상을 예술적 상상력을 동원

하여 수백만 소련 국민 대중을 대상으로 증명해 줄 과제를 안고 있었다. 이에 있어 미술가는 다시금 이를테면 아방가르드식 삶 건설 이데올로기와 결속하여 새로운 현실의 창조자의 역할을 해야 하는 지경에 이르렀다. 그러나 그러한 예술은 구성주의적 디자인을 창작의 도구로 삼는 것이 전혀 아니고 혁명의 성과 및 그 지도자들과 영웅들에 대하여 스탈린의 ‘5개년 계획’에 의해 계속적으로 달성되는 성과에 대하여 서술하는 일정한 유사 기호와 예술적 이미지에 의해 대중을 대상으로 가해지는 순전히 사변적인 작용을 그 창작의 도구로 삼는다. 또한 당시에 즐겨 사용되었던 표현을 쓰건대 ‘영웅적 주인공’, 즉 그림, 조각 작품, 대규모 벽화, 문학 작품, 영화, 연극의 주인공으로 나오는 소비에트(협의회) 국가의 새 삶을 건설하는 자의 이미지가 대중을 새로운 노동 위업에 효율적으로 동원할 수 있는 강력한 세뇌 수단으로 생각되었다.

1920년대 말~1930년대 초에 소련에서 형성되어 가던 예술 활동 운영 전략이 바로 그러했다. 그러한 전략을, 당시의 소련 미술계에 존재하던, 창작 태도에 있어 가장 보수적이던 집단들 중 하나인 혁명 러시아 미술가 협회(혁러미협)에 참여하던 자들이 스탈린과 그의 측근들에게 가르쳐 주었다는 것을 고려함이 중요하다. 전체적으로 보아서는, 1920년대의 소련에 예술 창작 성향의 스펙트럼이 매우 광범위했다. 순수 아방가르드 성향의 미술가 개인들 및 미술가 연합들(카지미르 말레비치, 블라지미르 타틀린, 알렉산드르 로드첸코, 파벨 필로노브 외, 다른 오늘날 잘 알려진 ‘예술혁명가들’의 그룹), 매우 다양한 모습으로 표현되던 19세기 말~20세기 초의 러시아·유럽 모더니즘의 추종자들, 19세기 후반의 민족적 리얼리즘 전통에 눈을 돌린 미술가들 등 수많은 성향의 미술가들이 활동하고 있었다. 수십 개의 각종 그룹들이 있었다. 이 그룹들이 모두, 방금 언급된 전략의 노정을 따르려고 한 것이 절대 아니다. 그랬기 때문에 국가 및 여당의 기구들이 국내 예술 활동의 구조를 심층적으로 변경하는 일에 주도하고 나섬으로써, 예술계에서 활동하는 이들의 창작 태도를 완전히 획일화하려고 했다.

그러한 일이 예술계의 여러 층과 분야에 관계되는 정책을 통해서 단계적으로 진행되었다. 1930년쯤에 시작된 이 개혁 전체가 본질적으로 목표로 하던 바는 1936년쯤에 가서야 밝혀졌다. 이를 개략적으로 다음과 같이 묘사해 볼 수 있다. 1930년에 예술 교육 시스템의 개혁이 계획되었다. 1918년에 나타난 소위 자유 미술 작업실들

이 없어졌다. 이 작업실들의 후신으로서 그 활동이 가장 내세울 만 했던 것이 ‘브후테마쓰 브후페인’이다. 이는 혁명 전 러시아 미술 교육의 전통에 1910~1920년대에 나타난 모더니즘 및 아방가르드 성향을 접목시킨 교육 기관이었다(19세기 중엽에 세워진 모스크바 회화·조각·건축예술 학교를 기초로 하여 만들어졌음). 그 후 ‘브후페인’이 폐쇄되고, 그 대신에 19세기 말의 학예 전통을 이동 전람 화가들 및 그들을 당당히 대표하는 화가인 일리야 레핀의 옛 러시아 리얼리즘의 몇몇 교훈들과 접목시켜 장려하던 미술가인 이삭 브로드스키가 이끄는 레닌그라드 미술 아카데미(당시 공식 명칭: 레닌그라드 회화·건축예술·조각 대학)가 주도적 역할을 하기 시작했다. 그리하여 아카데미(후에 레핀 대학이 됨)는 전국의 미술 교육을 방법론적으로 지도하는 중심 역할을 맡게 되었다. 이로써 1930년대에서 1950년대 사이에 러시아 예술계에 입문한 젊은 미술가들의 세대와 그 이후에 입문한 세대는 20세기 예술의 혁신적 성과로부터 단절되었다.

1932년 전 소련 (볼세비키) 공산당 중앙 위원회는 문학·예술 협회 개혁에 관한 법령을 채택했다. 수많은 미술 단체들을 대신해서 예술 장르별로 작가 연맹, 작곡가 연맹, 건축예술가 연맹, 미술가 연맹과 같은 단일 창작 연맹들이 조성되었다. 그 연맹들에서 주도적인 위치를 차지하게 되는 것은 이미 예술계 인물들이 아니라, 스탈린 정권이 내세우는 정치 노선을 지체 없이 ‘예술 전선’으로 이끄는 당원들이었다. 이들이 주도적 위치를 차지하는 과정은 순식간에 진행된 것은 아닐지라도 다분히 빠른 기간 내였다. 동시에 철학자, 예술사학자, 미술평론가들 가운데에서 사회주의 리얼리즘의 방법론 개척이 활성화되었다. 이에 대한 최초의 언급은 1932년에 이루어지며, 1934년에는 소련 작가 연맹 제1차 대회를 통하여, 이에 부합하는 공식이 이 연맹의 정관에 기입되고, 나중에 다른 연맹들의 정관에도 똑같이 쓰이게 된다. 즉 모든 소련 예술 활동가들의 규범이 된 것이다. 다음에 주어지는 것은 새로운 ‘방법’을 말해 주는, 상호 연관된 2개의 주요 조항이다. “사회주의 리얼리즘은 (1)현실을 그 혁명적 발전 과정 내에서 보여 주는 것으로서, (2)노동자들을 사회주의 정신에 입각하여 사상적으로 양육하는 것을 목적으로 한다.”

그러한 이론을 세우는 일에 두 개의 명령조의 요구 사항으로 된 선전 문구가 동원되었다. 이 역시 소련 예술가들 각 사람을 향한 것이었다. 소련 예술가들은 창작 작업을 하면서 당성(黨性)과 대중성

의 원칙에 따라야 했다. 당성의 원칙에 따른다는 것은 공산당 지도부의 방침에 대한 예술의 절대적 충성을 의미하는 것이었고, 대중성의 원칙에 따른다는 것은, 소련 예술가는 자신의 모든 작품을 독자 및 감상자 대중이 이해할 수 있게 해야 한다는, 즉 그의 언어는 무조건 평이해야 하고, 대중을 이루는 모든 이들이 예술과의 대화를 위한 그 어떤 예비 지식을 갖추지 않은 상태에서 명료하게 납득할 수 있는 것이라야 한다는 것이었다. 그런 식의 대중성과 평이함과 명료함의 본보기로 여겨진 것이 19세기 후반 러시아 예술의 리얼리즘적 스타일이다. 작품의 철학적 성향과 스타일, 형태, 언어가 어떠해야 한다는 데에 대한 두 가지 당위성이 지적된 단일 명령이 바로 그러했다. 이제는 예술 작품을 창조하는 자들의 이 명령에 대한 완전한 복종을 실제로 확보하는 일이 남은 것이었다.

그러한 목적을 가지고 1936년에 새 국가 관리 기관이 형성되는 데, 예술 사업 위원회가 그것이다. 그 전까지는 국내 미술 활동의 과제들이 인민 계몽 위원부에 맡겨졌었다. 이와 비교할 때 예술 사업 위원회가 지니는 광범위한 기능 영역에 스며들으로써 국내 미술 활동의 과제들이 어느 정도 느슨해졌다고 보일 수 있었으나 사실은, 혁명 완수 후 첫 10년 동안 위원부를 지휘했던 전(前) 인민 위원 루나차르스키의 예술 정책이 비교적 자유주의 성향을 띠었던 바, 정권이 그러한 성향의 재발을 염려하여 새 관리 기관을 세운 것이라 할 수 있다.

그 외에도 이제는 비평 활동에 매우 중요한 의미를 두었다. 여기서 말하는 비평 활동이란, 사회주의 리얼리즘에 의거하지 않는 예술이라면 찾아내어 제거하기 위한 것이었다. 이는 소위 형식주의라 하는 것을 퇴치하려는 운동의 형상을 띠고 때로는 잠잠해졌다가 다시금 격렬해졌다가 하면서 20년대부터 이미 진행되던 것이었다. 한편 30년대 중반부터 이에서 주요 역할을 맡게 되는 것이 전(全) 소련(불셰비키) 공산당 중앙 위원회 기관지인 ‘프라우다’ 지(紙)이다. 중앙 위원회의 지령에 대한 불복종은 소련에서 정치 범죄나 마찬가지였다. ‘프라우다’ 지는 활동 중인 소련 미술가들 중 사회주의 리얼리즘으로부터 변절한 자들, 사회주의 리얼리즘의 적들의 블랙리스트를 내장하는 많은 기사들을 내놓으면서, 그들을 소련 정권 전체에 반대하는 이들과 실제적으로 동등시켰다. 그렇게 적발되어 폭로되는 이들 속에는 보통의 경우, 특별한 재능을 가진 권위 있는 예술의 대가들이 수십 명 포함되어 있었다. 그들의 작품은 전시회와 미술관으로부터

제거되어야 했다. 리얼리즘 예술, 아카데미한 예술의 전통에 참여하지 않는 미술가들은 일단 작품 발표를 할 수 없게 되는 것이었다. 이 전통이란 위에서 말한 대로, 1930년대 초부터 소련 예술 교육 시스템에서 새로이 고취되어 가던 전통이다.

2. 사회주의 리얼리즘의 특성과 작품분석

소련에 예술 창작 활동에 관한 엄격한 법규가 정해진 것이 필자의 저서 『유포피아의 종말』 제1부 ‘정권과 예술’에 자세하게 묘사되어 있다.

제2부 ‘때가 왔다! 전진!’ (부제: ‘밝은 길’)은 1930년대의 초에서 말까지 발전해 간 사회주의 리얼리즘 예술의 특성에 대한 분석을 담고 있다. 이 예술을 올바르게 인식하기 위해서는 다음과 같은 정확한 이해가 전제되어야 한다. 정권이 일정한 종류의 예술 성향을 교사하였으나(이를 스스로의 선전 목적에 이용하기 위해), 그렇다고 정권이 그 어떤 예술 작품을 창조할 수 있었던 것은 아니다. 그림, 책, 영화들을 창조한 것은 예술가들이며, 어떤 작품이든 이를 만든 이의 재능이 어떠한지에 따라서 어느 정도의 미학적 성격을 가졌다.

한편, 국가의 주문을 이행하는 일에 높은 수준의 재능을 지닌 예술가들이 선별되었다. 그리고 이들은 원칙적으로 이중적인 상황에 놓이게 되곤 했다. 정권 측으로부터의 압력에 괴로워하면서도 정권이 내놓는 요구를 이행하는 데에 결국은 동의를 했다. 그러나 인간적인 약점, 공명심, 성공하고픈 욕망 때문에 하는 수 없이 힘에 굴복하였던 것이 그 이유의 전부는 아니었다. 공산주의 유포피아, 프롤레타리아 혁명 이후에 반드시 찾아올 밝은 미래에 대한 믿음이 문화의 역사 속에 깊숙이 뿌리를 내리고 있었다는 점을 우리는 기억해야 한다. 그러한 믿음과 관련된 사상과 정치적 확신이 19세기에 이미 세계 많은 나라들에서 확산 해 갔다. 20세기의 몇 십 년 동안 그러한 사상 및 확신이 러시아 사회 대부분의 지성을 지배하고 있었다. 소련의 러시아 혁명은 서유럽과 미국 대중에서 좌파 성향의 지식층에게 큰 지지를 얻었다. 소련 사회주의 리얼리즘에서는 결과적으로 '강제'와 '믿음'이 드라마틱하게 엮였다. 믿음의 원천들 중 하나는 국민의 의식과 심리이다. 사회주의 리얼리즘 예술을 창조하던 이들 중에는 재능이 그리 많지 않은 미술가들, 아류들도 많고, 이름난 인물들



도 1. 알렉산드르 삼호발로프, 〈소련연방 국방비행화학건설자〉, 1932



도 2. 베라 무히나, 보리스 이오판, 〈노동자와 집단농장원〉, 1937

도 많다. 그들에게 있어 스스로의 것이 아닌, 위로부터 강제되는 것과 오로지 자기 개인적인 것과의 싸움, 거짓과 진실의 싸움이라는 상황이 각 경우에 있어 다 다르게 형성되어 갔고, 이로 인해서 창작 활동이 고양되는가 하면 실패로 돌아감으로써, 다량의 진부한 대중적 작품이 나오기도 했고, 다른 한편으로는 매우 명백한 성과가 거두어지기도 했다.

1930년대 소련 예술에서는 예술가들의 연합적 노력으로 인하여 어떤 신화가 만들어졌다. 완전함과는 거리가 먼 일상생활의 객관적 실재를, 힘과 건강과 아름다움으로 가득한 사람들이 사는, 실현된 꿈의 세계, 빛과 기쁨의 세계로 기적적으로 변화시키는 데에 대한 서술이 그 신화의 의미적 핵심이다. 그러한 신화의 맥락 중에 즐겨 사용되는 것이, 새로운 삶의 건설자인 인간의 의지에 따라 시간의 흐름이 촉진된다거나, 인간이 물질의 법칙을 좌우한다거나, 공간과 중력을 비약적으로 극복한다거나 하는 것을 상징하는 모티프다. 빠르게 움직이고 빠르게 행동하는 모든 것, 특히 온갖 비행선들, 달리고 뛰는 운동 선수(당시에 소련에서 이러한 운동선수들을 체육가라 불렀다.), 미소 띤 얼굴—많은 경우에, 소년, 소녀의 얼굴—, 꿈에 도취된 듯, 혹은 햇빛 때문에 가늘게 뜬 눈을 한 얼굴을 묘사하기를 좋아하는 성향이 바로 여기서 비롯된다. 이러한 예들은, ‘현실을 그 혁명적 발전 속에서 보여 주려는’ 생각을 시적으로 구현하는, ‘밝은 길’ 이라는 신화 구성 요소를 정리하여 보여 주는 것이다. 달리 말하자면 이는, 아직은 실제로 존재하지 않지만 ‘공산주의 가설의 논리에 따라서’ 곧 나타날 거라는 것이다. 그러한 생각은 정권에 의해 주입되어 가고, 동시에 대중의 유토피아에 대한 희망에 의해 커 가면서, 1930년대 소련 예술의 중심이 되었다.(도 1)

이러한 관념의 가장 웅대하고 집약적인 표현으로서 인정해야 할 것이 유명한 베라 무히나의 시리즈 조각 작품인 <노동자와 집단농장원>(도 2)으로서, 1937년 파리 국제 전람회의 소련관(館)에 들어갈 작품으로 만들어진 것이다. 이 시리즈 조각 작품은 건축예술가 보리스 이오판이 설계한, 계단이 많은 전시관 건물의 위 부분에 세워졌다. 세로 방향으로 늘어나는 그 부피의 리듬으로 인해, 정면 위에 올려진 남자와 여자의 형상에 날아오르는 듯 한 이미지 효과가 매우 강하게 부여되었다. 이오판 작품과 무히나 작품의 그러한 복합은 소련 사회주의 리얼리즘 예술 창작계의 가장 명백한 성과이다. 그와 더불어, 전전(戰前) 10년 동안 세계 많은 나라들에서 주도 했던 국제 신고전주의 성향을 가장 독특하게 발현시킨 작품들 중 하나이다.

그러나 점점 강하게 압박해 오는 스탈린의 검열로 인해, 문화 및 역사 방면에서 소련 공산주의 이데올로기와 맥락을 같이하던 예술적 모티브들조차도 개인적으로, 독창적으로 해석할 가능성이 거의 없어졌다. 그것은 ‘밝은 길’의 시학이 변형된 것과 관련된다. 그 표현력 강한 상징체계가, 집단농장의 ‘추수 축제’, 상상 속의 사회주의 도시들의 대로 및 광장을 지나는 노동 영웅들의 장중한 행진, 젊은 소련 스포츠맨들의 행렬, 스탈린 국가 지도부가 러시아 제국 시대의 화려한 홀들에서 나라의 ‘공로자들’을 맞이하는 장면의 진부하고 극화된 묘사에 밀려나는 적이 점점 더 잦아진다. 예술의 모든 장르들에서 강화된 낙천주의 분위기가 압도적인 것이 되어 간다. 예술적 상상력이 정치 선동의 공식들에 자리를 물려주어, 1930~1950년대의 대규모 전람회들에서 그러한 정치 선동의 주제에 주된 위치가 할당된다. 보통 전람회들은 소련 역사에서 기념할 만한 날짜들에 맞추어 열리곤 했으며, 수천 명의 인민 대중이 이를 방문하도록 계획되는 것이었으므로, 이는 자연스럽게 대규모 국가 정치 교육(선전) 행사로 변모하곤 했다. 1930년대 말에 이르러 그러한 경향은 단연 압도적인 것이 되었다.

3. 사회주의리얼리즘의 제2진영예술

예술가가 공식 이데올로기의 강압으로부터 이탈할 때, 스탈린이 통치하던 국가에서는 예술가가 공공연하게는 아니더라도 의식을 가지고서 예술계와 사회 생활에의 참여를 거부하는 형태로 나타난다.

사회적 측면에서 이는 예술가를 하나의 ‘내적 망명’의 처지에, 큰 전람회들에 출품하지 못하는 처지에 놓이게 함으로써 그에게서 심각한 희생을 요구하는 것이었으며, 물질적 궁핍과 계속적인 신랄한 공격 비판의 위협을 참고 견딜 수밖에 없게 하였다. 좀 더 광범위하게 보면, 예술가가 권력 이데올로기의 도그마로부터 내적으로 거리를 두려는 뜻을 일관함으로 인해 소련 예술에서 예술가의 이중적 삶이 실재화되고 있었다. 그러한 삶의 한 쪽 면은 자신을 정권과 협력하는 삶이었고, 다른 한 쪽 면은 공공연한 활동을 기피하면서 작업실의 문을 닫아 놓고 ‘자기 자신을 위한’ 창작 작업을 하는 삶이었다. 그러한 경우 개인적 특성의 한 쪽 측면과 다른 쪽 측면이 상호간에 매우 큰 차이를 보이는 형태를 띠고 나타났다.

스탈린 통치 하의 국가는 예술가들의 ‘자신을 위한’ 창작 활동을 완전히 억압할 수 없었다. 그러므로 정권의 압력이 약해졌던 소련 시대 후기에 공식적 사회주의 리얼리즘의 이면에서 1930~1940년대 예술의 전혀 다른 현실이 조금씩 비쳐 보인 것은 그리 놀랄 만한 일이 아니다. 이는 소련이라는 같은 나라에 속한 예술이 되 당시에 잊혀졌다고나 할(정확히 말하자면, 대중 사회 내에서 유명해진 적이 전혀 없는) 예술이다. 그 주된 특성은, 작품의 형태가 대부분 실내용이라는 것이다. 사회주의 리얼리즘이 추구하던 것은, 그와는 반대로, 정권에 의해 재가(裁可)된 주제를 갖는, 웅대한 형태의, 혹은 그거 아니라면 적어도 외형의 규모가 충분히 큰, 기념비, 벽화, 전시 회용 대형 그림이었다. 회화, 선화(線畵), 입체 조형 예술로서 화가(畫架)나 대(臺)가 사용되는 실내용 예술, 감상자 대중과의 커뮤니케이션을 전제하지 않는 예술은, 작가가 자기 자신과, 혹은 적은 수의 가까운 사람들과, 혹은 자연 환경과 더불어 나누는 내밀한 면을 보여 주는 것이었다. 이 도상에서 큰 예술적 가치를 갖는 작품들이 창조되었다. 정신적 측면에서 볼 때 이는 신화나 창조하는 사회주의 리얼리즘과 대비되는 것이었다.

그와 같은 ‘제2진영 예술’을 구현하고 있는 것이, 알렉산드르 드레빈과 세르게이 게라시모브의 풍경화, 로베르트 팔크의 인물화, 미하일 소콜로브의 정물화, 알렉산드르 마뜨베예브와 보리스 꼬롤료브의 작은 조소 작품들, 블라지미르 파보르스끼의 데생 및 판화 작품들이다. 문제는 그러한 예술을 알아보고 느끼기 위해서는 우리의 인지 능력을 특별히 길러야한다. 하지만 사회주의 리얼리즘 예술을 알아보는 일은 훨씬 더 쉽다. 물론 사회주의 리얼리즘 예술 작품들

은 대중을 상대로 만들어진 것이기 때문에 요란한 형태의 제스처가 필요로 했다. 풍부하고 짙은 색조, 분명하고 역동적인 구도, 묘사되는 얼굴 및 몸체의 눈에 금방 띄는 표현도 그 특징이 된다.

사회주의 리얼리즘 작품들은 도시 내 공간, 화려한 건물 내부, 하나의 복도처럼 일직선으로 이어진 전시용 홀들의 효과를 통하여 과시되었다. 소련에서 열린 대규모 전람회들은 몇 개월씩 계속되곤 했고, 수만 명(때에 따라 수십만 명)의 관람객들이 오고갔다. 대중성이라는 분야와 단절을 행한 당시의 ‘제2진영’ 예술은 ‘조용하고’ 미묘한 표현 수단을 택하여 형태의 ‘작은’ 규모와 뉘앙스를 구사했다. 그러한 예술 작품들은 아카데미한 완성도를 갖기 또한 기피하였는데, 소위 ‘명작’, 즉 과시용 전람회에 출품되는 공식적 ‘창작 활동 보고’를 위한 작품들처럼 보이지 않기 위함이었다. 그러한 예술에서는 무엇보다도 조형을 통한 표현의 진실성과 자유가 중시되었으므로, 작품들이 스케치, 에스키스의 형태로만 그치곤 했다. 그러한 예술의 감성 구조는 사회주의 리얼리즘에 지너진 표면적인 낙관과 감격에 정반대되는 것이다. 전체주의 시대의 ‘실내용’ 예술은, 작가의 특별한 신뢰를 받는 많지 않은 감상자들에게, ‘보편적 행복 추구를 억압 당하는’ 운명에 놓인 인물의 인간적인 개성이 표출된 작품들을 접하게 했다.

예술 감상에 익숙하지 않은 관객은 그러한 예술에 공감하기 힘들다고 여길 것이다. 감상자가 일정한 정신문화를 갖고, 단순치 않은 체험을 공유할 만한 태도를 가져야만 미학적 커뮤니케이션에 그 어떤 엘리트적 성격이 더해지는 것이다. 1930~1950년대 소련의 ‘실내용’ 예술은 당(黨)의 도그마와만 관계가 없던 것이 아니라, 민중(스탈린 정치 선동가들이 말하는 민중)과도 관계가 없었다. 새 모습으로 탄생한 현대의 러시아에서 미술관 방문객들과 수집가들이 그러한 예술에 대해 갖는 관심이 계속 증대하고 있다. 비록 그러한 예술이 사회주의 리얼리즘의 유산과는 대중성 면에서 비교될 수 없지만 말이다. 사회주의 리얼리즘의 유산은 세계 유행의 수위를 점하는 것들 중의 하나가 되었다. 그것은 사람들이 어느 시대에도 잘 이해해왔던 유토피아적 희망과 기쁘고 ‘긍정적인’ 감정 상태를 인상적으로 대중 앞에 펼쳐 보이는 것이다. 오늘날 러시아에서 예술 감상자들이 소련 시대의 사회주의 리얼리즘에 대해 애착을 갖게 하는 데에는 그 시대에 대한 그들의 향수 때문이다. 당시 많은 이들에게 있어, 삶이 좀 더 명료하고 이해하기 쉬운 것으로 보였으며, 국민의 입장이

좀 더 옹호되고 있는 것으로 보였던 것이다. 국가가 공산주의적 발전 모델을 거부한 일과 관련하여 나타난 많은 복잡한 문제들을 그때는 국민들이 알지 못했던 것이다.

전체주의 시대의 ‘제2진영’ 예술을 이해하는 일은 그 표현 언어의 난해함, 또한 바로 위에서 말한 타입의 ‘긍정적 성격’이 확실히 부족한 점으로 인해서 힘들지만, 그 외의 또 하나의 상황으로 인해 힘들다(특히 러시아가 아닌 다른 나라들에서). 널리 퍼진 미학적 관점에 따르면, 20세기 예술에서 실물에 가까운 묘사 형태, 보다 실제적인 묘사 형태를 중요시하는 전체주의적 의식에 반대되는 것으로서 무엇보다도 아방가르드 예술을 들 수 있다. 많은 사람들이 생각하는 바, 눈에 보이는 실물의 익숙한 형태들의 모방을 거부하는 입장을 갖는 아방가르드 예술은 전체주의 정권의 선전을 방조하고 전체주의 정권에 이로운 예술적 허상을 전파하는 일에 참여함으로써 자신의 명예를 실추시킬 수 없었다. 하지만 스탈린 치하의 소련에서 ‘잠복하고 있던’ 반정부 성향의 예술 진영은, 실제상으로는, 실물 묘사에 대한 근본적인 거부에 그리 관심을 갖지 않는다. 이 진영은 실제적 묘사에 기반을 두는 예술 스타일의 영역 어딘가에 위치해있는 것이 사실이며, 사회주의 리얼리즘의 묘사 언어와 그리 심한 차이를 보이지 않는다. 말레비치의 기하학적 추상주의나 로드첸코의 구성주의가 바로 그 예이다. 1930년대에 러시아에 존재하던, 화가(畫架)를 사용하는(벽화외의 것) ‘실내용’ 예술의 성향이 형태 묘사에 있어 왜 아방가르드 원칙을 택하지 않았는지에 대한 문제는, 많은 설명이 요구되는 특수한 문제이다. 어쨌든 그러한 예술이 아방가르드 원칙을 택하지 않은 것이 사실이다. 그리고 그것 때문에, 20세기 예술의 혁신적 요소들에 관심을 갖는 사람들이 소련 시대 중전전(戰前) 시대에 해당하는 ‘제2진영’ 예술이 사회주의 리얼리즘 예술과의 비교에서 보이는 커다란 내적 상위(相違)를 제대로 평가하기가 힘들어진다.

그러한 종류의 문제들은 현 세기 초에 러시아가 처한 상황에서 특히 중요한 것이 된다. 러시아 예술 문화의 가까운 과거에 대해 갖는 관심의 영역에서 과거에 중시되던 것들을 원칙적으로 다른 시각에서 바라보아야 할 시간이 도래했다는 데에 관한 것이다. 소비에트 러시아가 저물던 때에 사회주의 리얼리즘의 유산에 대해 매우 광범위하고 적극적인 관심이 쏟아졌던 데에 비해 현재에는 가장 집중적인 관심의 대상이 되는 것이 지난 세기 중반의 ‘실내용’ 리얼리즘 예술이다.

사회주의 리얼리즘의 기념비들은 세계 예술사 박물관 전시실들의 적막 속으로 이동 배치되고 있다. 그것들을 어떻게 대할 것인지와 관련된 문제는, 스탈린 시대의 공식 예술과 다른 제정(帝政) 시대의 예술의 객관적 대비를 통해 결정될 공산이 점점 커져 갈 것이다. 이는 곧 인류의 먼 과거와 가까운 과거에 존재했던 전체주의 체제 예술과 전체주의 체제 예술의 객관적 대비가 될 것이다. 그런 한편 1930~1950년대의 ‘잊혀진’ 예술의 전통을 기반으로 하여 러시아 역사의 새로운 발전 단계에서 우리가 얻은 인간적 경험에 대한 예술적 자각을 형성시켜 주는 현대 예술의 굵직한 현상들이 계속하여 발아하고 있는 것이다. 20세기 전체에 걸쳐 러시아 문화 속에 존재하는 이 리얼리즘 사조는 자연스럽게 변화하는 예술인들의 자각에 기인하여, 또한 전체적으로 보아 소련 및 러시아 사회의 정신 문화에서 역사의 흐름에 따라 이루어진 진척에 기인하여 삶의 깊은 곳으로부터 그 의미와 형상들을 습득하며 이를 개신하여 온 것이다.

Ⅲ. 결론

우리의 연구를 통하여, 20세기~21세기 초의 문화의 맥락에서 ‘국민과 예술’의 문제와 관련되는 몇 가지 알 수 있다.

1930년대의 소련에는 특이한 상황이 형성되어 있었는데, 매우 높은 수준으로 발전한 예술의 다른 부문들 즉 문학 음악 연극 영화와 더불어 공존하면서 미술은 실로 전 국민으로부터 공명(共鳴)을 얻어 왔다는 것이다. 이를 원칙적으로 설명해 주는 것은 간략하게 반복하자면 회화 조각 선화(線畵)를 통하여 ‘밝은 길’에 대한 신화에 뚜렷한 형상이 부여되어 왔기 때문이라는 것인데 이 신화는 한편으로는 정권의 요구에 의해 만들어진 것이며 다른 한편으로는 공산주의 낙원을 꿈꾸던 혁명 러시아의 광범위한 대중의 감성에 부응하는 것이다. 흥미로운 사실은 당시 사회주의 리얼리즘의 지도자들과 영웅들의 초상을 만드는 일이 어느 정도는 마치 성스러운 의식과 같은 성격을 가졌다. 평범한 러시아 사람들의 주거 공간인 시골에 국가 지도자들과 공산주의 학설 창시자들의 초상화가 국민들이 몇 세기에 걸쳐 숭상해 오던 정교(正敎) 성인(聖人)들을 묘사하는 성상(聖像)들과 나란히 위치해 있는 것이 많다.

또한 사회주의 리얼리즘의 법규는 소련 예술에서 1980년대 초에 이르기까지 공식적으로 주도적 역할을 했다. 무슨 기념할 만한 날짜를 기해 국가가 전람회를 개최하고 전람회에는 정권의 선전 방침을 반영하는 많은 작품들이 들어왔다. 이런 식으로 정권이 행하는 사회주의 리얼리즘 생산 활동은 거의 소련의 종말 시점까지 행해졌다. 그리고 전쟁(1941~ 1945)과 스탈린 사망(1953) 후에는 미술에서의 사회주의 리얼리즘이 1930년대만큼 광범위한(실제 '전 인민') 인정을 받지 못했다.

역사의 시련과 파란을 거치면서 소련의 유토피아는 대중의 눈앞에서 희미해져 갔다. 그 외에도 미술은 영화와 TV의 확산 및 성장이라는 상황하에서 변천을 겪어 왔다. 영화에서의 사회주의 리얼리즘 명작들 예를 들어 이반 벨리예브가 만든 영화 '시베리아의 전설' 혹은 '꾸반 코사크(Cossack)' 와 같은 작품들이 대중 가운데에서 얻은 대단한 인기를 놓고 볼 때 소련에서 제2차 세계 대전 이후에 창작된 회화 작품들 중 대중적 인기 면에서 이에 견줄 만한 작품은 실제로 한 점도 없다.

전후(戰後) 시기 사회주의 리얼리즘 미술가들 스스로가 대중과의 커뮤니케이션과 대중 의식이라는 측면에서 회화 작품들이 예전에 지녔던 양적 질적 수준이 이제는 하락하고 있는 것을 직감함으로써 큰 규모의 공식적 그림(소위 '테마 미술')의 스타일을 어느 정도 변형시키는 노선을 취했을 가능성이 크다. 그리고 큰 규모의 공식적 그림이 소련 전람회에서 그 이후로도 계속하여 주된 장르였다. 전전(戰前) 시기에 그러한 그림에 있어 전형적인 것이 되던 영웅적·낭만적 톤 대신에 외적인 미와 장식적 성격이 강조되고 여러 가지 아기자기한 세부 묘사 및 특이한 형태들이 나타나기 시작했다. 그러나 공식적 전람회에 출품되는 '테마 미술' 작품들은, 예술적 독창성이라는 성격을 상실하고 눈에 확 띄는 효과들을 노림으로써 점점 '볼거리'에만 그치는 것이 되어 갔다. 그러므로 1940~1950년대에 큰 규모의 그림들이 소위 작업반 활동을 통해 그려지던 것이 이해가 가는 일이다. 말하자면, 유명한 작가가 제자들 여러 명을 조수로 기용하여, 전국 규모 전람회에 출품할 '명작' 회화를 짧은 시간 내에 생산해 내는 것이다.

당시의 규모가 큰 전시용 그림들로서 러시아의 승전을 테마로 하거나, 지도자들이 모범적 노동자들, 학자들, 예술인들 등을 맞는, 사람이 많이 모인 성대한 리셉션을 묘사한 것들은, 그 공통적인 형태를

가지고 볼 때, 세계 문화사에서 국가가 미술계에 주문을 행한 마지막 예들 중 하나가 된다. 예술을 이용한 정권의 자기 선전은 20세기 후반에나 현재에까지도 어디서나 필요한 것이지만, 현재에는 정권을 잡은 엘리트들이 그와 같은 주문을 하는 대상은 이미 화가들이 아니다. 그러한 주문을 훨씬 더 효과적으로 이행할 수 있는 것은 영화와 전자 미디어이다.

1930년대 소련 예술의 상황이 현대 세계의 그 어느 곳에서 되풀이될 확률은 적다. 현 시대에서 그런 것은 상상하기가 어렵다. 20세기 후반과 21세기 초의 러시아 문화가 증명해 주는 바, 미술 작품들이 더 이상 정권의 선전 도구가 아닌 존재로서 광범위한 인기를 얻는 경우가 있다. 1970~1980년대에 화가 I. 글라주노브와 A. 쉘로브의 작품들이다. 또 같은 시기와 부분적으로는 소련 붕괴 후, '소련식 삶의 방식'의 정해진 틀을 비웃으면서 사회주의 리얼리즘에 기생한다고 할 수 있는 '소츠아트' 미술가들의 작품들이 있다. 그러나 그것은 작가가 대중을 대상으로 발표하는 작품의 전문성과 윤리성이 무시됨으로써 가능한 것이다. 즉 세계 미술사에 형성되어 있는, 수준 높은 질을 요구하는 규범과는 대조적으로, 작품의 질을 저하시킴으로써 가능한 것이다. 군중의 새로운 이상들이 그림이라는, 회화 작품, 조각이라고 부르는 존재는 포스트모더니즘의 개념으로 표현하자면, 가공품(artifact) 혹은 모조품(simulacres)이 되어 가고 있으며, 그것은 대중 문화의 법칙에 따라 존재하기를 시작하고 있다.

이러한 일은 고대 그리스인들의 시대로부터 19세기 말~20세기 초의 모더니즘과 아방가르드에 이르기까지 발전을 거듭해 온 미술, 즉 조형 예술이라는 고전적 정의에 부응하는 예술의 장르가 그 수명을 다했다는 것을 의미하는가? 이것은 중요한 문제이다. 왜냐하면 쇼 비즈니스의 전 세계적 법칙과 실체가 대중 문화의 장악하므로써 고전으로 하여금 설 곳을 잃게 하고, 미술관의 테두리 안에만 남겨두는 상황이기 때문이다. 이 문제는 객관적으로 볼 때 더할 나위 없이 복잡한 것으로, 아직까지 많은 점에 있어 해결되지 못한 상태이다. 하지만 현재 러시아에서 고전적 형태로 작품을 하는 미술가의 상황이 완전히 절망적이지는 않다.

우리의 목전에서 그 어떤 계급 분화가 일어나고 있다. 새 세기의 시작은 러시아에 있어서 무엇보다도, 현대 서방 세계가 말하는 소위 '현장 예술'의 도래를 의미한다. 2000년대 중반에는 이미 붐의 형태를 띠었다. 현대 예술 센터, 갤러리, 전람회용 복합 시설, 전람회 프

로젝트 등이 대거 도입된 것을 가지고 본다면 말이다. 그리고 확실한 것은, 그 전형적인 특징을 다 갖추고 러시아에서 ‘현장 예술’이 대중 문화(특히, 젊은이 문화)에 의해 점령되어 간다는 것이다.

한편으로는 고전적 타입의 전문 미술(고대와 역사적 고전에서 리얼리즘에 이르기까지, 리얼리즘에서 아방가르드에 이르기까지의 민족적, 국민적, 민속적 전통을 포함하는 광범위한 전통에 입각한 미술, 이 전통을 수용하고 창조적으로 발전시키는 미술)이 처해 있는 상황은, 이를 추구하는 이들을 유지하고 또한 새로 길러 낼만 한 상황이다. 이는 수백만 명에 이르지 않는더라도, 미술에 대한 애착이 안정적이고 진실 된 사람들이다. 이들을 통해서 전통적 조형 예술, 곧 미술의 그 어떠한 사회 문화적 거점이 마련된다(즉 미술이 사회를 구성하는 문화 엘리트들의 자산이 된다). 이는 시 혹은 음악의 고전적 형태와 관련하여 나타나는 현상과 마찬가지로이다. 단 염두에 두어야 할 것은, 지난 세기들과는 달리, 그러한 엘리트 집단에 속한다는 것이 개인의 계층 혹은 계급과 관련된 위상을 결정하는 것은 더 이상 아니라는 것이다. 현 세계에서 이는 주로 우리 각 개인의 선택에 문제가 되며, 또한 교육 및 육성(育成)이 그 선택에 영향을 미치는 바, 교육 및 육성에 바쳐지는 노력에 달린 문제가 된다.

번역: 최성화(경북대학교 미술학과 강사)

투고일: 2008 7. 22/ 심사완료일: 2009. 1. 25 / 게재확정일: 2009. 2. 20

주제어(Keywords)

사회주의 리얼리즘 (Socialist Realism), 소련 예술(Soviet Art), 스탈린주의 예술(Stalinist Art), 사회주의 예술(Socialist Art). 러시아 아방가르드(Russian Avant-Garde)

참고문헌

- Arvidsson, C. and Blomqvist, Lars E. ed. *Symbols of Power. The Esthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe*. Stockholm, 1987.
- Blomqvist, L.E. “Some Utopian Elements in Stalinist Art” in *Russian History*, 1984.
- Bown, Cullerne M. *Art under Stalin*. Oxford, 1991.
- Damus, M. *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, Frankfurt a.M., 1981.
- Falkenhausen, S. von. *Der Zweite Futurismus und die Kulturpolitik des Faschismus in Italien von 1922 bis 1943*. Frankfurt a. M., 1979.
- Golomstock, I. *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and People's Republic of China*. London, 1990.
- Groys, B. *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München: Hanser, 1988.
- Hinz, B. *Art in the Third Reich*. Oxford, 1979.
- James, C. Vaughan. *Soviet Socialist Realism*. London: Macmillan, 1973.
- Müller-Mehlis, R. *Die Kunst im Dritten Reich*. München, 1977.
- Tupitsyn, M. *Margins of Soviet Art: Socialist Realism to the Present*. New York, 1989.
- Utopies et réalités en USSR 1917–1934: Agit-prop, design, architecture*. Paris: Central George Pompidou, 1980.

Abstract

The Question of 'State and Art' with regard to Soviet Socialist Realism

Александр Морозов(Russian Academy of Arts, Professor)

The artworks of Socialist Realism of the former Soviet Union, with the beginning of the 21st century, are gaining a new attention from art collectors. One reason for this might consist in the fact that relevant art pieces exemplify the ways in which they visualize ideas on the basis of their high-profile art tradition and also in which they integrate their utopian ideals with mysticism. These aspects of the Soviet art goes far beyond the wide-spread assumption that their art, as a means of propaganda, principally represents a political allegiance to the system. With Stalin coming into power in the 1930s, the artistic trend of Socialist Realism obtained a nationwide sympathy and support from people, giving birth to a new art which essentially corresponded to the demands of the political power. An official art current of the USSR over the period from the 1930s to 1950s, Socialist Realism was in tandem with the Communist commitment to the party and popularity, symbolizing a loyalty to the cause. It was thus characterized by plainness and lucidity so that ordinary people could gain easy access to art. Its salient feature, over an entire range of art, was an optimistic pursuit of a utopian dream. Therefore, it tallied with the popular sentiment for a Communist paradise, giving form to their beliefs in human agency working at the materialist world and also to such abstract concepts as force, fitness, and beauty by adding even mythical ideals. Its main subject matter includes harvest feasts of collective farms, imaginary socialist cities, grand marches of heroic laborers and in this way it served as a propaganda for a sacred utopia of socialist totalitarianism.

On the other end of the spectrum, however, rose the second camp of art, which put an emphasis on bona-fide artistic activities of plastic art and on an artist's personal expression and freedom, as opposed to the surface optimism of Socialist Realism. Central to the Russian Avant Garde art, which prized the above-mentioned values, were Malevich's Geometric Abstraction and A. Rodchenko's Constructivism.

Furthermore, in the transitional era of the late 20th century and the 21st century it was recognized that film art or electronic media art, rather than traditional genre of paintings, would function as a more efficient way of propaganda. These new genres were made possible by ridiculing the stereotypes of the Russian lifestyle and also by ignoring ethical or professional dimensions of artworks. That is, they reinvented themselves into a sort of field art, seemingly degrading the quality of artworks and transforming them into artifacts or simulacres in the very sense of post-modernism. The advent of the new era brought about the formation and occupation of pop culture of the younger generations, calling into question the idea of art as the class-determined. It also increased the attention to field art, which extensively found way to modern art centers, galleries, and exhibition projects. It can be stated that this was a natural outcome of human nature.

〈원문〉

К проблеме «народ и искусство». Опыт соцреализма в СССР

Alexander Morozov(Russian Academy of Arts, Professor)

- I. Введение
- II. Главным образом
 - 1. Развитие Соцреализма
 - 2. Характерно соцреализма и анализ
 - 3. Второе Искусство соцреализма
- III. Заключение

I. Введение

Мы отдаем себе отчет: в последние годы интерес к феномену советского соцреализма стал довольно широким. Во многих странах Европы и Азии издается значительное количество книг, посвященных соцреализму, в годы 1990–2000-е это искусство неоднократно демонстрируется на выставках в самых различных точках мирового пространства от США до Японии. В наши дни соцреализм находится в поле зрения большого количества коллекционеров. С одной стороны, это может казаться лестным для нас, людей русской культуры, тем паче для поколений, выросших в условиях СССР. Однако, с другой, трудно забыть, что советский соцреализм несет на себе печать трагических противоречий, которыми была отмечена вся история советского общества и государства. И мы, непосредственные носители этого исторического опыта, вряд ли имеем право уклониться от извест

тной ответственности. Ответственности за то, чтобы поделиться с представителями других наций и культур современного мира уроками того, что было пережито нами и нашей страной.

Хотя, конечно, проблема многогранной исторически объективной оценки феномена соцреализма актуальна, прежде всего, для самих россиян и, особенно, для специалистов той области знания, к которой имеет касательство автор настоящего текста, то есть для историков и критиков искусства России XX века. Ведь на рубеже прошлого и нынешнего столетий нам довелось пережить крах советской системы; как всем гражданам бывшего СССР, нам предстояло найти свое место в формировании нового российского социума.

II. Главным образом

1. Развитие Соцреализма

Соцреализм же был официальным искусством советского государства, преимущественно периода 1930–1950-х годов, когда у власти находился Иосиф Сталин. В определенном смысле это была витрина режима, во всем мире считавшегося классическим воплощением тоталитарной системы. Соцреализм – одно из существенных слагаемых советского наследия. И отношение к нему закономерно явилось одним из наиболее острых вопросов дальнейшей эволюции переживающей глубокий кризис российской культуры.

При этом будем иметь в виду, что внутри самого советского общества фактически уже после смерти Сталина и тем паче в 1960–70-е годы активизируются процессы преодоления инерции тоталитарного мышления, идеологии российских коммунистов-большевиков. Эти процессы затрагивали и сферу искусства, где начинается размывание канонов

соцреализма – как в самой практике творчества, так и в его теоретическом осмыслении. Целый ряд искусствоведов и критиков позднесоветских десятилетий ищут подходы к объективному, научно аргументированному (а не вмененному властью) толкованию истории советского искусства 1930–1950-х годов. Автор этого текста – один из них. Итоги его работы в указанном направлении отражены в книгах «Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов» и «Соцреализм и реализм», вышедших соответственно в 1995 и 2007 годах в московском издательстве «Галарт».

В свое время актуальность, как мы могли бы сказать сегодня, проекта под названием «социалистический реализм» была обусловлена разочарованием в эффективности замыслов «строительства новой жизни», выдвигавшихся художественными деятелями революционного авангарда 1910–1920-х годов, включая стержневые для них концепции «конструктивизма» и «производственничества». От авангарда при этом было отчасти воспринято и унаследовано представление о творце-демиурге, о жизнестроительной природе художественного гения. Самый же метод его жизнетворческой деятельности подвергался коренному пересмотру.

Напомним: мастера авангарда, представители «левого фронта» в молодом советском искусстве, по сути, мыслят художника как архитектора и дизайнера заново сотворенной и материальной «среды труда и быта» для всех и каждого члена социалистического сообщества. Высшей же целью построения того, что можно считать новой цивилизацией, в революционной России видится формирование личности нового типа – «нового человека», оставившего в прошлом все свои былые несовершенства, родовые противоречия, гармоничного, счастливого и едва ли не всемогущего. В данном смысле коммунистическая утопия вбирала в себя черты гуманистических утопий, возникавших на протяжении многих веков в истории человечества. Однако, осуществление этой философской мечты в Советской России оказалось

невозможным за короткий срок в каких-нибудь несколько лет, как то первоначально декларировалось большевиками.

Вследствие этого проект дизайна нового мира, выросший в контексте модернизма и авангарда, в реальном государстве «диктатуры пролетариата» оказался отвергнут. Своих практических целей всенародной мобилизации ради выполнения широкомасштабных задач экономического и военного строительства, поставленных сталинским руководством, власть решает добиться иными средствами. В основе, прежде всего, то была политика тотального принуждения. Ее составляющими являлись и насильственная коллективизация крестьянства по всей стране, и развитие механизмов репрессий, появление системы Гулага, – тюрем и лагерей, поставивших миллионы почти бесплатных рабочих рук для сооружения новых заводов, электростанций, каналов, железных дорог, всего того, что называлось социалистической индустрией. Жесточайшую сущность этой системы режим абсолютно сознательно вуалировал гигантской активностью массовой пропаганды, всевозможных средств идеологического и психологического внушения, немаловажной составной частью которой в СССР делалось искусство.

Фактически перед ним была поставлена задача силой художественного воображения доказать многомиллионной массе советских людей реальность той утопии, которую пока еще не удалось воплотить в жизнь, но которая, тем не менее, по утверждениям партии большевиков, с каждым днем приближается к своему воплощению успехами социалистического строительства. В известной мере при этом художник опять-таки представал в роли творца новой действительности, словно бы солидаризируясь с жизнестроительной идеологией авангарда. Однако такое искусство своим созидательным орудием видит уже отнюдь не конструктивистский дизайн, а сугубо умозрительное воздействие на массы посредством определенных иконических знаков,

художественных образов, повествующих о достижениях революции, ее вождях и героях, о новых и новых завоеваниях сталинских «пятилеток». При этом, как любили тогда выражаться, образ положительного героя – строителя новой жизни Страны Советов, представленный в картине, скульптуре, монументальной росписи, литературном или кинематографическом повествовании, театральном спектакле, мыслился мощным средством внушения, способным эффективно мобилизовать массы на новые трудовые свершения.

Такова была стратегия руководства искусством, формировавшаяся в СССР на рубеже 1920–1930-х годов. Важно учитывать, что она была подсказана самому Сталину и его приближенным участниками одной из самых консервативных в творческом отношении группировок в тогдашнем советском изобразительном искусстве – Ассоциации художников революционной России (АХРР). Вообще же спектр творческих направлений в СССР 1920-х годов был чрезвычайно широк. Здесь действовали личности и художественные объединения сугубо авангардного плана (круг Казимира Малевича, Владимира Татлина, Александра Родченко, Павла Филонова и других хорошо известных ныне «революционеров искусства»), последователи русско-европейского модернизма рубежа XIX–XX веков в самых разных его проявлениях, художники, обращавшиеся к национальной реалистической традиции второй половины XIX столетия... Количество различных группировок исчислялось десятками. И далеко не все из них были готовы следовать в русле стратегии, о которой только что говорилось. В связи с этим органы государства и правящей партии берут на себя инициативу глубокой реструктуризации художественной жизни в стране, желая добиться полной унификации творческих позиций действующих мастеров искусства.

2. Характерно соцреализма и анализ

Такая задача решается этап за этапом, посредством мероприятий, затрагивавших разные уровни и сферы жизни искусства. Сущностные же цели всей этой перестройки, начатой около 1930 года, обнаруживаются лишь к году 1936. Схематически ее можно описать следующим образом. В 1930 году затевается реформа системы художественного образования. Прекращается жизнь так называемых свободных художественных мастерских, возникших еще в 1918 году. Их наиболее дее способным порождением являлся Вхутемас-Вхутеин. Это был институт, прививший к традициям дореволюционной русской художественной педагогики (он создавался на базе Московского училища живописи, ваяния и зодчества, основанного в середине XIX века) опыт модернистских и авангардных течений 1910-1920-х годов. Теперь Вхутеин закрывают, вместо него ведущую роль начинает играть Ленинградская Академия художеств (официально именовавшаяся тогда Ленинградским институтом живописи, архитектуры и скульптуры, ЛИНЖАС) под руководством Исаака Бродского, мастера, культивировавшего академические традиции конца XIX века в соединении с некоторыми уроками старого русского реализма передвижников и их крупнейшего представителя Ильи Репина. В этом качестве Академия (позднее Институт имени Репина) получает значение центра методического руководства художественным образованием по всей стране. Тем самым поколения молодых художников, входивших в наше искусство на протяжении 1930-1950-х годов и даже позднее, резко отсекаются от новаторских достижений искусства XX века.

В 1932 году ЦК ВКП(б) принимает постановление о перестройке литературно-художественных организаций. На месте бывшего множества художественных группировок создаются единые творческие союзы по видам искусства: союзы писателей, композиторов, архитекторов, художников. Не сразу,

но достаточно скоро ведущее положение в них занимают уже не люди творчества, а партийные функционеры, неукоснительно проводящие «на фронте искусства» политическую линию, диктуемую сталинскими верхами. Одновременно в среде философов, историков искусства и художественных критиков активизируется разработка теории метода социалистического реализма. Его первое упоминание фиксируется в 1932 году, а в 1934 на 1 Съезде союза советских писателей соответствующие формулы вводятся в текст Устава ССП, чтобы затем повториться в уставах других союзов, сделавшись нормой для всех советских деятелей искусства. Вот, вкратце, две главные и взаимосвязанные позиции нового «метода»: социалистический реализм есть показ действительности в ее революционном развитии (1), имеющий целью идейное воспитание трудящихся в духе социализма (2).

Насаждение подобной теории сопровождалось пропагандой двух императивных требований, также обращенных к каждому из художников в СССР. В своей работе они были обязаны следовать принципам партийности и народности. Первое подразумевает абсолютную лояльность искусства установкам коммунистического руководства. Второе – во всех своих творческих проявлениях советский художник должен быть понятен массовому читателю-зрителю; язык его безусловно должен быть прост и ясен для всех без какой-либо подготовки публики к диалогу с искусством. Образцом такого рода народности, доступности и понятности считалась реалистическая стилистика русского искусства второй половины XIX века. Так был определен двуединый императив философской направленности и стилистики, формы, языка творчества. Далее следовало на практике обеспечить максимально полное подчинение ему тех, кто создает художественные произведения.

С этой целью в 1936 году образуется новый орган государственного управления: Комитет по делам искусств. Ранее задачи организации художественной жизни в стране воз

лагались на Народный комиссариат просвещения. Могло казаться, что они несколько растворялись в обширном спектре его функций, однако, скорее всего, власть опасалась рецидивов относительного либерализма, отличавшего художественную политику бывшего наркома Луначарского, возглавлявшего комиссариат в первое десятилетие революции.

Кроме того, чрезвычай но важное значение теперь придавалось критической деятельности, направленной на поиск и удушение любых проявлений инакомыслия в творчестве, каких бы то ни было попыток ускользнуть из-под диктата догмы соцреализма. Это носило облик кампании по борьбе с так называемым формализмом, которая, затихая и разгораясь вновь, велась еще с двадцатых годов. Однако с середины тридцатых главную роль здесь принимает на себя газета «Правда», орган ЦК ВКП(б), ослушаться указаний которой в СССР было равнозначно политическому преступлению. «Правда» публикует большой цикл статей, содержащих прокрипционные списки отступников и врагов соцреализма среди действующих советских художников, фактически приравнивая их к противникам советской власти вообще. Такие разоблачения включали десятки имен, как правило, ярко одаренных, авторитетных мастеров искусства, чьи работы надлежало удалять с выставок и из стен музеев. Прежде всего, от публичной жизни отлучались художники, не вписывавшиеся в рамки традиций реалистического и академического искусства, – традиций, как сказано выше, заново насаждавшихся в системе советского художественного образования с начала 1930-х годов.

Сложение в СССР машины жесткой регламентации художественного творчества подробно описано автором в 1 части его книги «Конец утопии»: «Власть и искусство». Вторая часть, «Время, вперед! или светлый путь», содержит анализ художественных особенностей искусства соцреализма в его развитии от начала к концу 1930-х годов. Предпосылкой адекватного восприятия этого искусства должно быть

четкое понимание: власть инспирировала художественную продукцию определенного рода (чтобы использовать ее в своих пропагандистских целях), но сама по себе она не могла создать никаких произведений искусства. Картины, книги, фильмы создавали художники и любое произведение получало некое эстетическое качество в меру таланта своего автора.

А зачастую к исполнению государственного заказа привлекались высоко одаренные мастера. И в этом случае они оказывались в принципиально двойственной ситуации. Мучительно переживая давление со стороны власти, они все же изыскивали согласие выполнять ее предложения-требования, и не только лишь потому, что уступали чуждой силе из человеческой слабости, тщеславия, жажды успеха. Будем помнить: коммунистическая утопия, вера в светлое завтра, которое непременно должно наступить после революции, совершенной пролетариатом, была глубоко укоренена в истории культуры. Связанные с такой верой идеи и политические убеждения обладали растущей популярностью во многих странах мира еще в XIX веке. В продолжение нескольких десятилетий XX-го они владели умами большей части российского общества. Русская революция и СССР имели значительную поддержку как в массах, так и у интеллектуалов «левой» ориентации Западной Европы и США. В советском соцреализме – в итоге – драматически сплетены принуждение и вера, имевшая одним из своих источников сознание, психологию собственного народа. Искусство соцреализма творилось и множеством мало талантливых ремесленников, эпигонов, и значительным количеством крупных личностей. Для них обстоятельства борьбы чуждого, вмененного свыше, и глубоко индивидуального, фальши и искренности складывались в каждом случае сугубо по-разному, и это приводило как к творческим взлетам, так и к поражениям, рождая поток заурядной массовой продукции, а с другой стороны, и некоторые подлинно яркие достижения.

Соединенными усилиями своих мастеров искусство СССР 1930-х годов создает некую мифологию, смысловым стержнем которой является повествование о чудесном превращении далекой от совершенства данности повседневной жизни в мир осуществленной мечты, мир света и радости, где обитают люди, полные сил, здоровья и красоты. Излюбленными мотивами в контексте такого мифа становятся те, что символизируют ускорение хода времени по воле человека – строителя новой жизни, его власть над законами материи, возможности стремительного преодоления пространства, земного тяготения... Отсюда, любовь к изображению всего, что быстро движется и летает, особенно всевозможных воздушных судов, сюжетов с бегущими и прыгающими атлетами (тогда их называли в СССР физкультурниками), улыбающихся лиц, чаще – юных, с глазами, прищуренными мечтательно или зажмурившимися от солнечного сияния. Многочисленные примеры подобных произведений приведены в книге. Они выстраивали мифологему «светлого пути», поэтически воплощавшую идею «показа действительности в ее революционном развитии», то есть того, чего пока еще не существовало на самом деле и что, однако, должно было появиться «по логике коммунистической гипотезы». Эта идея, внушаемая властью и одновременно питаемая утопическими чаяниями масс, становится центральной в советском искусстве 1930-х годов.(fig.1)

Наиболее монументальным и концентрированным выражением таких представлений логично признать знаменитую скульптурную группу Веры Мухиной «Рабочий и колхозница»(fig.2), исполненную для павильона СССР на всемирной выставке в Париже 1937 года. Скульптурная композиция увенчивала ступенчатое здание павильона, спроектированное архитектором Борисом Иофаном; ритм его объемов, нараставших по вертикали, мощно усиливал эффект взлета мужской и женской фигур, поднятых над главным фасадом. Комплекс Иофана и Мухиной – ярчайшее творческое достижение

искусства советского соцреализма и, вместе с тем, одно из самых оригинальных проявлений интернациональной неоклассики, доминировавшей в предвоенное десятилетие в ряде стран мира.

Впрочем, постепенно усиливавшееся давление сталинской цензуры почти не оставляло возможностей для личных, оригинальных интерпретаций даже тех художественных мотивов, которые в культурно-историческом плане были родственны советской коммунистической идеологии. С этим связана трансформация поэтики «светлого пути». Ее выразительная символика все чаще вытесняется банальным и театрализованными изображениями «праздников урожая» в колхозе, торжественных маршей героев труда по проспектам и площадям воображаемых социалистических городов, парадов молодых советских спортсменов, встреч сталинского руководства страны с ее «знатными людьми» в роскошных залах эпохи российской империи. Во всех жанрах искусства преобладающим становится форсированный настрой оптимизма. Артистическое воображение уступает место плоским формулам политической агитации, которым отводится главное место на крупнейших выставках 1930–1950-х годов. Обычно они приурочивались к торжественным датам советской истории и были рассчитаны на посещение многотысячными людскими массами, превращаясь тем самым в крупные государственные «политико-воспитательные» (пропагандистские) мероприятия. К концу 1930-х годов такие тенденции сделались безоговорочно преобладающими.

3. Второе Искусство соцреализма

Третья часть книги, «Отпадение», исследует возможности ухода художника из-под диктата официальной идеологии. В сталинском государстве они обнаруживаются за счет сознательного, хотя и не демонстрируемого громко, отказа

творческой личности от участия в широкой художественной и общественной жизни. В социальном плане это требовало от художника серьезных жертв, обрекая его на положение своего рода внутренней эмиграции, отказа от выступлений на больших выставках, вынуждало мириться с материальными лишениями и постоянной угрозой нападок со стороны официальной критики. В более широком плане стремление внутренне дистанцироваться от догматов правящей идеологии порождало в советском искусстве практику двойной жизни человека искусства, одна сторона которой состояла в конформистском сотрудничестве с властью, другая же, избегающая публичности, – в творческой работе «для себя самого», за закрытыми дверями своей мастерской. При этом одна и другая грани личности проявлялись в формах, весьма отличавшихся друг от друга.

Сталинское государство не смогло полностью подавить творчество «для себя». Поэтому не приходится удивляться, что в позднесоветские годы, когда давление власти ослабло, за поверхностью официального соцреализма проступила абсолютно иная художественная реальность как будто забытого (а на самом деле, никогда не имевшего публичной известности) искусства 1930–1940-х годов, созданного в той же самой советской стране. Основное его отличие – преобладание камерных форм творческого высказывания. Соцреализм, напротив, тяготел к монументальным или, во всяком случае, достаточно крупным формам памятника, настенной росписи, большой выставочной картины, отражавших санкционированную властью тематику. Камерное станковое искусство живописи, графики и пластики, не предполагавшее коммуникации с массовым зрителем, раскрывало интимные аспекты жизни автора наедине с самим собой, немногими близкими людьми, окружающей природой. На этом пути были созданы значительные художественные ценности, в духовном плане альтернативные соцреализму, его мифотворчеству. Конкретное их воплощение в творчестве целого ряда та

лангливых мастеров советского искусства середины XX века анализируется в книге «Конец утопии».

Качественные образы «другого искусства» подобного типа – пейзажи Александра Древи́на и Сергея Герасимова, портреты Роберта Фалька, натюрморты Михаила Соколова, мелкая пластика Александра Матвеева и Бориса Королева, рисунки и гравюры Владимира Фаворского. Такие примеры нетрудно умножить, изучая собрания музеев России. Проблема в том, что общение с этим искусством требует специальных усилий нашего восприятия, которому контакт с соцреализмом, как правило, дается гораздо легче. Это понятно. Ведь произведения соцреализма создавались в расчете на общение с массами. Отсюда необходимость яркой пластической жестикюляции. Приверженность к богатой, насыщенной цветовой гамме, четкой и динамичной композиции, доходчивой выразительности изображаемых лиц и фигур.

Соцреализм демонстрировал свои создания в пространстве города, парадном интерьере, эффектной анфиладе выставочных зал. Крупнейшие советские выставки работали по несколько месяцев, их посещали десятки (а иногда и сотни) тысяч зрителей. Вполне естественно, порывая со сферой публичности, «другое» искусство тогдашней эпохи избирало язык «тихий», утонченных выразительных средств, оперировало скорее «малыми» величинами, нюансами формы. Оно избегало также академической законченности своих произведений, чтобы они не походили на «шедевры» – официальные «творческие отчеты» – с парадных выставок, ценя, прежде всего, искренность и свободу пластического высказывания, а потому зачастую ограничивалось формами наброска, эскиза. Его эмоциональный строй противоположен официальной жизнерадостности и патетике соцреализма. Камерное искусство тоталитарной эпохи погружало своих немногочисленных и словно бы пользовавшихся особым доверием автора собеседников в глубинную драму человеческой личности, чьей судьбой оказалось «принуждение к всеобщему счастью».

Неподготовленному зрителю диалог с таким искусством покажется затруднительным. Здесь от зрителя ожидают определенной культуры духа, готовности к сложному сопереживанию, тем самым эстетической коммуникации сообщается некая элитарность. Как таковое, советское камерное искусство 1930–1950-х годов было свободным не только от догм партийности, но и народности в их понимании сталинскими демагогами. В Новой России интерес посетителей музеев, коллекционеров именно к такому искусству устойчиво нарастает, хотя, конечно, оно не может сравниться по популярности с наследством соцреализма. Последнее стало одним из приоритетов мировой моды; оно разворачивает перед публикой эффектное зрелище во все времена понятных людям утопических надежд и радостных, «позитивных» переживаний. В России сегодня тяга зрителей к советскому соцреализму окрашивается еще и ностальгией по эпохе, когда жизнь многим казалась яснее и проще, положение гражданина виделось более защищенным, когда мы не знали многих сложных проблем, связанных с отказом страны от коммунистической модели развития.

Восприятие «другого» искусства тоталитарного периода, помимо сложности его выразительного языка и явного дефицита «позитивности» описанного только что типа, затруднено (особенно за пределами России) еще одним обстоятельством. Распространенные эстетические воззрения считают альтернативой тоталитарному сознанию в искусстве XX века, – с его опорой на близкую природе, реалистичную форму изображения, – прежде всего, художественный авангард. Поскольку, как думают многие, отвергая подражание привычным формам зримой природы, он не мог «запятнать» себя пропагандистским пособничеством тоталитарной власти, участием в распространении выгодных этой власти художественных иллюзий. Однако «скрытую» художественную оппозицию в сталинском СССР в действительности не привлекает свойственное авангарду радикальное отрицание натурной

изобразительности. Она остается в ареале реалистической стилистики и не имеет таких резких отличий от изобразительной лексики соцреализма, как, например, геометрическая абстракция Малевича или конструктивизм Родченко. Почему наш камерный станковизм 1930-х годов не пошел по пути авангардных принципов построения формы, – особый вопрос, требующий развернутого комментария. Но это было именно так. И это мешает поклонникам инноваций и искусства XX века по достоинству оценить глубокое внутреннее несходство советских «других» предвоенной поры с соцреализмом.

Такого рода вопросы становятся особенно важными в российских условиях начала нашего века. Они и оказываются в центре новой книги автора – «Соцреализм и реализм». Ее основная мысль состоит в том, что в поле интереса к недавнему прошлому отечественной художественной культуры настало время принципиально пересмотреть былые приоритеты. Если на закате России советской имело место весьма широкое и активное обращение к наследству соцреализма (чаще со знаком «минус», но нередко также со знаком «плюс»), то ныне самого пристального внимания заслуживает камерный реализм середины прошлого века. Памятники соцреализма перемещаются в тишину залов музея мировой художественной истории. Отношение к ним все в большей мере будет определяться объективным сопоставлением официального сталинского искусства с искусством других империй, деспотических и тоталитарных режимов, существовавших в далеком и близком прошлом человечества. Тогда как на базе традиций «забытого» искусства 1930–1950-х годов прорастают крупные явления современного творчества, формирующие художественное осознание нашего человеческого опыта на новом витке российской истории. В книге содержится развернутый анализ специфики социалистического реализма, – течения, преимущественно ангажированного политикой, – в сравнении с реалистическими тенденциями,

существовавшими и рождавшимися заново в русской культуре на протяжении всего XX века, которые обретали и обновляли свой смысл и формы из глубин жизни, в зависимости от естественно меняющегося самоощущения творческой личности и исторических сдвигов ментальности советского общества в целом.

Наши исследования позволяют сделать некоторые выводы, касающиеся проблемы «народ и искусство» в контексте культуры XX – начала XXI веков.

В СССР 1930-х годов сложилась уникальная ситуация, когда изобразительное искусство, существуя в окружении весьма высоко развитых литературы, музыки, театра, кинематографа, действительно приобрело общенародный резонанс. Принципиальное объяснение этому, повторим кратко, – интенсивная кристаллизация в пластически-изобразительных образах живописи, скульптуры и графики мифа о «светлом пути», с одной стороны, востребованного властью, с другой же – отвечающего чувствам широких масс в революционной России, мечтавших о коммунистическом рае. Любопытный момент. Иконография вождей и героев соцреализма в этот период получает отчасти даже как будто сакральный характер; в жилищах простых русских людей, особенно на селе, портреты руководителей страны и основоположников коммунистического учения нередко помещались рядом с иконами, изображавшими веками чтимых народом православных святых.

Но важно отметить следующее. Каноны соцреализма официально доминируют в советском искусстве вплоть до начала 1980-х годов. Государство проводит выставки «к датам», которые в обязательном порядке насыщаются большим количеством произведений, отражающих пропагандистские установки власти. Таким образом, практика власти, продуцирующая соцреализм, сохраняется почти до самого конца СССР. Однако, после войны (1941–1945) и смерти Сталина (1953) соцреализм в изобразительном искусстве никогда уже не

пользовался таким широким признанием(действительно, почти «всенародным»), как в 1930-е годы.

Это понятно, поскольку в ходе известных исторических испытаний и потрясений советская утопия в глазах масс постепенно, но неуклонно тускнела. Кроме того, необходимо иметь в виду: изобразительное искусство(его популярнейшим видом в России традиционно была и остается живопись) эволюционировало в обстановке стремительно возрастающей популярности кинематографа, затем, примерно с 1960-х годов, телевидения. Фактически, ни одна из живописных картин, написанных в СССР после Второй мировой войны, уже не могла соперничать с колоссальным массовым успехом таких шедевров соцреализма в кино, как, например, ленты Ивана Пырьева «Сказание о земле сибирской» или «Кубанские казаки».

Вероятно, сами мастера соцреализма послевоенной поры, интуитивно ощущая утрату былых количественных и качественных позиций в плане коммуникации произведений живописи и массового сознания, шли на некоторую трансформацию стиля большой официальной картины (так называемой «тематической»), хотя она и оставалась приоритетным для советской выставки жанром. Героико-романтическая тональность, типичная для нее в предвоенные годы, уступает место внешним «красотам», форсированной декоративности, разного рода развлекающим деталям и эффектам формы. «Тематическая» картина для официальной выставки все больше становится «зрелищем», «шоу», – в стремлении к броским эффектам теряя качества художественной уникальности. Не случайно на рубеже 1940-1950-х годов полотна крупного размера часто пишут т. наз. бригадным методом. Именитый автор приглашает себе в помощники группу учеников и вместе они за короткое время изготавливают очередной живописный «шедевр» на всесоюзную выставку.

Большие, парадные картины тех лет, посвященные военным триумфам страны, многолюдным торжественным встречам

вождей с передовиками труда, учеными, артистами и т.п., говоря в самой общей форме, являют собой один из последних в истории мировой культуры примеров государственного заказа, порученного изобразительному искусству. Художественная апологетика власти и во второй половине XX века, и ныне остается повсеместно востребованной, но с подобным заказом правящая элита обращается теперь уже не к живописцам. Стало уже очевидным, что гораздо успешней его способны удовлетворить кинематограф и электронные медиа.

III. Заключение

Логично признать: опыт советского искусства 1930-х годов вряд ли может быть повторен где-либо в современном мире. Для этого нужно определенное совпадение объективных условий цивилизационного, социокультурного плана, которое в наши дни трудно представить. Сама российская культура второй половины XX и начала XXI веков свидетельствует: в отдельных случаях произведения изобразительного искусства, переставшего быть орудием пропаганды власти, претендуют на широкую популярность и даже в той или иной степени достигают ее (в 1970-80-х годах – работы живописцев И.Глазунова и А.Шилова, в постсоветский период – отчасти – художников «соц-арта», фактически, паразитирующего на соцреализме, высмеивая стереотипы «советского образа жизни»), однако, только за счет деградации профессиональных и духовно-нравственных качеств того продукта творчества, который автор предоставляет публике. Ценой его качественной деградации по сравнению с высокими критериями, сформировавшимися в мировой истории изобразительного искусства. То, что новые идолы толпы называют картиной, портретом, живописной композицией или скульптурой, становится, выражаясь в понятиях

постмодернизма, артефактом или же симулякром, и начинает существовать по законам массовой культуры.

Означает ли это конец истории тех видов искусства, которые называли изобразительными, пластическими, в их классическом толковании, развивавшемся со времен древних греков до модернизма и авангарда конца XIX – начала XX веков? Вопрос актуален, потому что глобальные законы и мировая практика шоу-бизнеса, всеобщая агрессия массовой культуры лишают «классику» жизненного пространства, в лучшем случае, оставляя ей лишь стены музея. Данный вопрос объективно весьма и весьма сложен и пока что во многом остается неразрешенным. Тем не менее, сегодняшняя российская ситуация позволяет считать, что положение современного, «живого» художника, тяготеющего к классическим формам творчества, не совсем безнадежно.

На наших глазах происходит определенное расслоение. Начало нового века означало для России, помимо прочего, – наступление так называемого актуального искусства в его понимании, характерном для современного Запада. К середине годов 2000-х этот процесс уже выглядит подлинным бумом, если иметь в виду большое количество вовлеченных в него институций типа центров современного искусства, галерей, специальных выставочных комплексов и проектов и т.д. При этом вполне очевидно, что актуальное искусство в России становится территорией, которая завоевана массовой культурой (преимущественно, молодежной), со всеми ее типичными признаками.

Профессиональное изобразительное искусство классического типа (опирающееся на широкий спектр традиций от древности и исторической классики до реализма и от реализма до авангарда, включая традиции национальные, народные, фольклорные; воспринимающее и творчески развивающее эти традиции) в это же время оказывается в состоянии сохранять и формировать заново собственную аудиторию. Пусть и не миллионную, но стабильную и искренне

заинтересованную. Тем самым традиционное пластически-и
зобразительное искусство обретает некую социокультурную
нишу(становится достоянием культурной элиты общества),
подобно тому, как это происходит с классическими формам
и поэзии или музыки. Следует только иметь в виду, что,
в отличие от прошлых веков, принадлежность к такой эли
ите перестает определяться сословным или классовым ста
тусом личности; в современном мире это становится, в осн
овном, вопросом нашего персонального выбора и связанных
с таковым усилий образования и воспитания.