

ПОЛИЭТНИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР И ПУТИ ЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Выдвинутые современной этнологической теорией концепции, программно сформулированные в статье В. А. Тишкова «О новых подходах в теории и практике межнациональных отношений»¹, затрагивают методологические основы многих смежных с этнографией гуманитарных наук. Может быть, в первую очередь это касается искусствознания. Исследуя историю художественного творчества народов СССР, процессы взаимодействия национальных культур и специфическую сущность такого феномена, как многонациональное советское искусство, искусствознание непосредственно соприкасается с теорией наций, с этносоциологией и этнопсихологией. Поэтому новые этнологические подходы, в частности к проблемам самоопределения наций, к задачам совершенствования национально-государственного устройства в СССР, обретают существенное значение для уточнения ряда искусствоведческих позиций, для дальнейшей разработки истории искусства народов СССР.

Прежде всего необходимы анализ и обоснованная корреляция всего корпуса интегрирующих понятий: Советский Союз, советский народ, советская культура, советское искусство.

Оставим в данном случае в стороне этимологическую условность термина «советский» и примем его как синоним понятия «отечественный», имея в виду то послереволюционное Отечество (Страна Советов), которое, при всех изменениях его конституции и границ, существовало как многонациональное, «многочленное» (объединяющее разные республики и автономии) государство. Соответственно и народ, и культура, и искусство, принадлежащие данному государству, выступали в действительности и формулировались при их научном исследовании как полиэтнические категории, что иногда специально оговаривалось («советская многонациональная литература», «советский многонациональный кинематограф» и т. п.), но гораздо чаще подразумевалось само собой, а оговорка и этническое уточнение требовались лишь при выделении какой-либо одной национальной составляющей внутри советской общности («русский советский народ», «украинская советская культура» и т. п.).

Современная историческая ситуация вносит в эту сложившуюся систему понятий некоторые принципиальные изменения, требующие и уточнения терминологического аппарата, и критического анализа прежних методологических подходов к изучению «советской» культуры, и в частности к истории искусства народов СССР.

Ярко выраженная в современной политической жизни тенденция к укреплению государственного суверенитета республик (получившая мощный дополнительный толчок после августовских событий 1991 г.) определяет не только их стремление к самостоятельности в культурной политике, что проявляется в постоянном подчеркивании независимости от Центра и максимальной ориентации на «свои» проблемы. В историко-культурологических концепциях, в обобщениях пройденного за годы советской власти пути также нарастает стремление выделить свое, особенное, неразделимое в «общесоветской» культуре начало, поставив под сомнение возможность общей периодизации советского искусства в целом, а также единство его художественного метода, стилевых течений, мировоззренческую целостность. Общими принято считать лишь пороки (навязанные искусству стереотипы, штампы официоза, вульгарно-догматические установки, исходящие из идеологического «центра»), исключительными, сугубо индивидуальными — все достоинства и достижения национальных культур.

Усилению этой тенденции, несомненно, способствовали издержки, вызванные искусственным форсированием всеми нашими общественными науками постулата о формировании в СССР новой суперэтнической общности людей — единого

советского народа. Обратным результатом тех политических спекуляций, которым, не зная меры, предавалась советская пропаганда застойных времен, явилось распространение в последние годы своего рода массовой «интернациональной фобии», что нашло отражение даже в языке. Некогда имевшие притягательный романтический ореол слова с приставкой «интер» или с корнем «интернационал» по отношению к политическим реалиям современности часто обретают одиозное звучание, саркастический смысл.

Стремление многих современных общественных деятелей, а также представителей научной и творческой мысли (стремление, закрепляемое национальным менталитетом) пересмотреть старые понятия и подходы, сбросить груз обветшавших идеологем, размонтировать потерявшие смысл словесные блоки понятно и объективно оправдано. Но, претворяя его в жизнь, следует проявить максимум взвешенности и осторожности в суждениях, чтобы не пришлось вновь потом исправлять новые крайности и перегибы. В пафосе ниспровержений, в войне против набивших оскомину идеологических штампов и скомпрометированных слов вряд ли мы вправе полностью отрицать и исторически сложившуюся интернациональную общность советской культуры, и выработанные наукой подходы к ее изучению — те концепции истории советского искусства, в которых имеется рациональное зерно. Вместе с тем сегодня, разумеется, необходим критический анализ этих концепций, выявление их противоречий, уязвимых сторон, на что прежде мы редко обращали внимание. Свою задачу автор настоящей статьи видит именно в критическом анализе (но не в полном отрицании) этих концепций, в их сопоставлении с традиционным и новым этнологическим подходом к национальным проблемам, в выявлении параллелей между методологией искусствоведческих исследований, положенных в основу трудов такого типа, как «История советского искусства» и «История искусства народов СССР»², и современными теориями национально-государственного устройства СССР, с критикой идеи «национальной» государственности.

Первая часть поставленной задачи связана с классификацией существующих историко-искусствоведческих концепций — подходов к истории искусства народов СССР.

Мы считаем возможным выделить три принципиально различные концептуальные системы «истории искусства народов СССР», которые практически существуют в нашем искусствоведении. Предлагаемые названия, конечно, условны, однако достаточно точно, как нам кажется, отражают суть различных позиций, краткое, схематичное обозначение которых дается в скобках. Итак, это: 1) «унитарная» концепция («единое государство — единый советский народ», общность идейных принципов и цельность его культуры, единые закономерности развития советского искусства и современных творческих процессов); 2) «республиканская», или «земельно-плюралистическая», концепция (СССР как политическое объединение суверенных республик, культура СССР как сумма культур, самостоятельно развивающихся на территории разных республик); 3) «этническая», или «этноплюралистическая», концепция (СССР мыслится не как федерация или конфедерация государств, республик, а как союз национальностей — этносов, культура СССР — как совокупность, сумма всего множества этнических культур коренных народов СССР независимо от регионов их проживания и от форм государственного самоопределения).

Постараемся теперь рассмотреть преимущества и недостатки каждой из этих концепций, их отношение к действительному состоянию советского искусства как в настоящее время, так и в прошлом.

Сегодня проще всего, казалось бы, подвергнуть критике «унитарную» концепцию, выявив ее теоретическую несостоятельность, восходящую еще к национальному нигилизму пролеткультовского толка, ее явное несоответствие росту этнического самосознания народов СССР и стремлению республик к полной самостоятельности.

Следует напомнить, что унитарная концепция в советской эстетике и искусствоведении прошлых десятилетий отлично уживалась с программным положением о развитии в нашей стране культуры «национальной по форме, социалистической по содержанию». Декларированное многообразие «национальных форм» в искусстве сводилось при этом к чисто внешним моментам типажа, национально-

го костюма, этнической привязке сюжета к бытовому, фольклорному или историческому источнику, к орнаментальному декору. Так, например, памятник В. И. Ленину в Ашхабаде обрел свою «национальную форму» за счет мозаичного узора из майоликовых плит, которыми был облицован его постамент. На этих плитах был воспроизведен орнамент туркменских ковров — традиционные декоративные мотивы текинского, салорского, номудского и других локальных типов народного творчества. Что же касается пластической концепции памятника, характера бронзовой фигуры, поставленной на пьедестал, исторической точности скульптурного портрета, моделировки лица, выразительности патетического жеста вскинутой вверх руки, т. е. самой сущности монументального художественного образа, то здесь не было, да и не могло быть «национального своеобразия», отличия от всесоюзного стандарта. Ашхабадские скульпторы А. Карелин и Е. Трипольская, авторы памятника В. И. Ленину для столицы Туркмении, в принципе решали те же художественно-образные и одновременно политические, «пропагандистские» задачи, что и одновременно с ними, чуть раньше или чуть позже, В. Богатырев, работая над памятником В. И. Ленину для Казани, М. Манннер, создавая монументы для центральных площадей столицы Карелии Петрозаводска, столицы Белоруссии Минска, города на Волге Ульяновска и т. п. И в художественной практике, и в предшествующих ей установках, получавших оформление в виде конкретных «социальных заказов», и в эстетической оценке того, что составляло реальный исторический процесс развития советского искусства за семь десятилетий, центр тяжести всегда переносился с самобытности «национальной формы» на так называемое «единство социалистического содержания», которое определяло сходство, общность самой сути изображений, характеров и идеалов, воплощаемых в искусстве.

Из всего этого мы³ должны сделать по крайней мере два вывода.

Первый: необходимо признать как реальный фактор современного общественного сознания растущую неудовлетворенность всей унитарной системой формирования культуры («национальной по форме, социалистической по содержанию», с подчеркнутым приматом единого «социалистического содержания») и учесть это в подходах к истории советского искусства, в прогностических расчетах будущей модели его развития и в современной художественной политике.

Эта неудовлетворенность, жажда критического пересмотра старых принципов затрагивает и творческую психологию художников, и эстетическое сознание масс, и более широкие (не только эстетические) сферы национального менталитета, и стремительно политизируемое научное мышление историков искусства.

Стремление размежеваться, поделить и художественное наследие, и современное советское искусство на республиканские или национальные (этнические) «куски» ярко выражено сегодня и в формах выставочной деятельности, и в тематических направлениях научно-исследовательской и художественно-критической работы. Так, проведенный нами анализ тематики кандидатских и докторских диссертаций (по советскому изобразительному искусству), защищенных в Академии художеств СССР, показал, что в 60—70-е годы преобладали работы, исследующие специфическую проблематику всей советской многонациональной живописи, графики, скульптуры, декоративного искусства. Начиная с 1980-х годов увеличивается удельный вес, а в последние годы (1987—1990) становится абсолютно доминирующим круг работ, посвященных локальным художественным явлениям, отобранным по национальному признаку или в силу принадлежности к культуре одной республики, одной автономии. Даже рассмотрение нескольких художественных культур в границах определенного географического региона (Прибалтики, Закавказья, Средней Азии, Сибири и Дальнего Востока и т. п.), чрезвычайно характерное для советского искусствознания 1960—1970-х годов, в последнее время становится все более сложным. Скажем, опубликованное в начале 1970-х годов исследование Д. Сарабянова, посвященное современной живописи советского Закавказья⁴, воспринималось научной и творческой общественностью как интересная, глубоко обоснованная попытка сопоставить спектр частных, формальных, внешних различий. На фоне же нынешних политических реалий на Кавказе и в контексте тех тенденций четкого размежевания этнических культур, которые все более укрепляются в национальном самосознании армян, азербайджанцев, грузин, осетин и других кавказских народов, практиче-

ски уже немалыма и организация совместных художественных выставок и крайне затруднено научное обобщение материала с выявлением каких-то сходных черт, совпадающих признаков и единых закономерностей развития искусства в регионе (а тем более стране). Но дело тут не в том, что таких черт, общих признаков и закономерностей развития в советском многонациональном искусстве объективно не существует (они были на всем протяжении истории советского искусства и вовсе не растворились в бурном потоке событий конца 1980-х — начала 1990-х годов), а в том, что в национальном самосознании (и это почти в равной мере касается всех народов СССР) нарастает взаимоотталкивание, своеобразная «интернационалофобия», протест против любой, даже чисто умозрительной культурной интеграции.

Показательно в этой связи, что всесоюзные художественные выставки прошлых десятилетий, служившие на протяжении полувека главной формой творческого отчета художников страны, общественной презентацией их достижений, за очень редким исключением⁵, строились как цельные экспозиции, не расчлененные ни на республиканские, ни на областные, ни на этнические разделы. Последний раз такую экспозицию удалось создать в 1986 г.⁶ Ныне и сама идея организации всесоюзных художественных выставок, и практическая возможность их проведения в Москве оказались под вопросом в связи с отказом творческих коллективов ряда республик от участия в подобных парадных смотрах. В тех же случаях, когда (хотя бы по отдельным видам искусства) в конце 1980-х годов еще удавалось организовать всесоюзные выставки, в их экспозиции неуклонно претворялся принцип членения на республиканские разделы. Такой была, например, последняя Всесоюзная выставка живописи (1987 г.), где каждой из союзных республик было отведено равное с другими выставочное пространство и всем было дано право представить строго ограниченное число работ (по 30), отобранных по усмотрению республики. Суть выставки не изменилась, но изменились целевые установки, заинтересованность не столько в создании общего впечатления, сколько в показе отдельных, независимых друг от друга и никак не сливающихся в единое целое частей. Соответственно и научный подход к представленному материалу, и весь критический анализ такой выставки предопределялся ее дроблением на республиканские разделы.

Так мы подходим ко второму выводу, который следует из нынешней этнопсихологической и этнокультурной ситуации: необходимо осознать, что, как бы резко ни проявлялось в последнее время во всех сферах художественной жизни и общественного сознания субъективное неприятие (в частности, представителями творческой интеллигенции, идеологами национальных движений) любых унитарных концепций, развивающих традиционные представления о едином советском государстве («СССР — наша общая Родина»), о едином советском народе («новая историческая общность советских людей»), наконец, о единой советской культуре, в том числе и искусстве («наше общее достояние»), вовсе отказаться от такого рода унитарных подходов в историко-искусствоведческих исследованиях мы не можем, ибо все это четырежды провозглашенное единство — в государстве, в обществе, культуре и искусстве — отнюдь не досужий вымысел, не миф, а определенная историческая реальность. Не следует ее абсолютизировать, но и не считаться с нею нельзя.

Сегодня в какой-то мере можно сожалеть о том, что советское изобразительное искусство с начала 1920-х годов пошло по пути европоцентризма, что практически означало для почти всех национальных регионов ориентацию на русскую художественную школу. Тем самым была упущена уникальная (и вполне реальная для нашей гигантской евроазиатской державы с ее еще живыми полями исламской, буддистской, языческой культуры) возможность параллельного развития разных типов художественного мышления и творчества, ориентированных не только на классическую европейскую, христианскую культуру, на пройденный ею от средневековья и Возрождения до начала XX в. путь. Однако в сожалениях такого рода нет системы доказательств, они строятся на зыбком песке не проверенных исторической практикой гипотез и утопий.

Мы не знаем точно, что было бы, если бы в истории советского искусства реализовался альтернативный вариант развития. Если бы древняя магия охотничьих племен и знаковая система петроглифики нашли прямой выход в большое

профессиональное искусство народов Севера, а не были бы законсервированы только в сфере «народных промыслов» декоративно-прикладного характера. Если бы доведенная до виртуозного совершенства в ламаистских школах при монастырях (бурятских дацанах, калмыцких хурулах, тувинских хурэ) система художественной стилизации буддийской иконописи и декоративной скульптуры не была объявлена еще в лютые времена «шулуновщины»⁷ враждебной новому советскому искусству. Если бы реформа письменности тюркоязычных и ираноязычных народов СССР (перевод ее в 1929 г. на русский алфавит — модернизованную кириллицу) не уничтожила арабскую каллиграфию как важнейшую основу всей системы орнаментально-декоративной изобразительности, имевшей более чем тысячелетнюю традицию в искусстве народов мусульманского мира. Если бы «первые» советские художники народов СССР (и не только первые, но и все последующие поколения творческой интеллигенции) не воспитывались бы в школах, училищах, вузах и академических мастерских Москвы и Ленинграда, Киева и Тбилиси, Ашхабада и Красноярска — и так по всей стране — по совершенно одинаковым методикам и учебным программам. Если бы хоть где-то, хотя бы на уровне ремесленных мастерских, наряду с учебными художественными заведениями европейского типа (общесоюзного образца) сохранились или были бы созданы заново центры профессиональной подготовки восточных мастеров-*зурхачи*, миниатюристов, владеющих всей изысканной гаммой уставных (*куфи*) и курсивных (*рикки*, *дивани*, *наسخи*, *талики* и др.) почерков, резчиков камня, способных возродить традиции древней эпиграфики в монументальной скульптуре. Возможно, мы имели бы тогда и в профессиональном изобразительном искусстве такое же богатство и разнообразие национальных явлений, которое сохранилось в народном творчестве, развивающемся на основе локальных традиций, передаваемых из поколения в поколение, не переплавленных в горниле единой советской художественной школы.

Но история искусства, как и история вообще, не пишется в сослагательном наклонении. И то художественное наследие советского периода, каким располагает наша отечественная культура, обладает определенными чертами внутреннего единства, формировавшегося в процессе взаимодействия и сближения разных национальных культур народов СССР, в итоге их межнациональной интеграции. И это единство было качественно иным, нежели то частичное сходство, следы влияний и синхронные параллели которого всегда существуют в мировой художественной культуре и особенно ярко выявились в XX в., с его развитой системой коммуникаций и потоками информации, легко преодолевающими межконтинентальные расстояния, языковые барьеры и государственные границы. Внутреннее единство советского искусства по сравнению с относительным единством всей общечеловеческой духовной культуры или таких конгломератов, как культура общеевропейская, общеамериканская и т. п., было гораздо более последовательным, прочным, жестким. Отнюдь не эфемерное, не придуманное кем-то, это реально существующее единство советского многонационального искусства имело глубинные истоки во всех сферах общественного сознания, быта, материального производства, в общности судеб советских людей, в их одинаковой зависимости от общего морального климата, законодательства, идеологического давления, от социального строя и жизнедеятельности всего «народнохозяйственного организма». Здесь была прямая связь и с чисто политической установкой на государственное единство СССР. И те статьи Конституции СССР, которые закрепляли существование единого советского государства, во многом предопределяли также единство художественной культуры, созданной в этом государстве и принадлежащей ему.

Надо особо подчеркнуть, что общесоветский характер обретали не только негативные явления, воспринимаемые ныне как позорные пятна в истории отечественного искусства. Эти пятна действительно не имели этнических различий, и одинаково преуспевающими «кремлевскими реалистами» были и московский армянин Д. Налбандян, неустанно, как он сам о себе говорил, «работавший в области вождя», и художник с украинской фамилией А. Яр-Кравченко, и русский А. Герасимов из города Козлова. Но ведь и советский «андерграунд», в 1960-е годы формирующийся на противоположном фланге нашей художественной культуры, был столь же равнодушен к этническим проявлениям и одинаково

жадно впитывал в себя дарования и русского художника Ильи Кабакова, и эстонца Юло Соостера, и еврея Оскара Рабина, и латыша Яниса Паулюка, и осетина Юрия Дзантиева. Одно из самых крупных и цельных в послевоенной советской художественной культуре явлений — так называемый «суровый стиль» конца 1950-х годов — имел свои опорные пункты и в России (где работали молодой Г. Коржев, П. Никонов, Н. Андронов, братья А. и П. Смолины), и в Латвии (в творчестве И. Зариня, Э. Илтнера, Б. Берзиня), и на Украине (например, картина «Первая комсомольская ячейка в селе» В. Чеканюка), и в творчестве азербайджанских живописцев (Т. Салахов, Н. Касумов), обратившихся к трудовым будням нефтяников Каспия. Подобные примеры дает каждое десятилетие в истории советского искусства, каждое направление, формирующееся в его русле и лишенное какой бы то ни было национальной исключительности, национальной ограниченности. Не только «социалистический реализм», объявленный единым, монистическим методом всего многонационального советского искусства, но и течения, никогда никакого отношения к этому методу не имевшие (от революционного «авангарда» конца 1910-х до «поставангарда» 1990-х годов), в принципе укладываются в унитарную концепцию истории советского искусства в целом, с единой для всех республик (конечно, по мере их вовлечения в СССР) системой исторической периодизации, с общими закономерностями, продиктованными временем, в котором одинаково жили и одинаково чувствовали себя все народы гигантской страны.

Отсюда следует вывод, который сейчас может показаться не ко времени, но сделать его необходимо именно теперь, когда наше искусствознание явно утрачивает интерес к интегральным построениям, к обобщениям всесоюзного творческого опыта в целом. Сводится он к тому, что так называемый «унитарный» подход к истории и к отдельным периодам советского многонационального искусства в целом, без членения материала на республики, зоны, этнические регионы, вовсе не исчерпал себя. Его нельзя считать несостоятельным, и дальнейшие попытки проследить общие закономерности развития искусства в разных республиках, выявить общие контуры того, что представляют собой «вся» советская живопись, графика, скульптура и другие виды пластических искусств, вовсе не бесперспективны, поскольку сам материал многонациональной советской художественной культуры дает основания для обобщений. Это следовало бы учесть и при формировании музейных экспозиций разделов советского искусства, и при комплектовании зарубежных выставок, и при разработке учебных программ (курсов лекций по истории советского искусства), и при планировании новых научно-исследовательских работ, и при подготовке массовых изданий, и во многих других практических направлениях искусствоведческой деятельности.

Но вместе с тем надо постоянно иметь в виду и недостатки, и ограниченность «унитарного» подхода, который не позволяет в полной мере выявить и оценить порою чрезвычайно существенные особенности (так же объективно существующие, как и интеграционные процессы в искусстве), характеризующие художественную ситуацию на местах и далеко не всегда вписывающиеся в общую панораму. Надо дать себе отчет в том, что любая, даже самая подробная «История советского искусства», созданная в лоне унитарной концепции, рассматривающая это искусство как цельное явление, неизбежно отсечет многие этнические пласты, локальные культурные круги и центры, многие имена художников, чье творчество чрезвычайно важно как фактор этнического самосознания народа, но с позиций «целого» может показаться несущественным, второстепенным, провинциальным. Такая «история искусства», формируемая как история шедевров, неизбежно будет подобна пунктирной линии, проведенной между вершинами. В принципе это нормально. С аксиологического подхода начинается любое историко-исствствоведческое исследование, и точно так же строится, скажем, история французского или польского искусства. Но там ниже уровня, обозначенного таким пунктиром, окажутся просто более слабые, менее интересные произведения и имена художников той же (французской, польской) национальной школы. В истории же советского искусства — и в этом сложнейшая сторона проблемы! — ниже того качественного уровня, который обязывает к вниманию и позволяет ввести художественное явление в историю искусства, окажутся целые (и даже многие) национальные культуры народов СССР. Это неизбежно, поскольку

у народов нашей страны никогда не было ни равных условий на стартовом этапе (одни этносы имели богатейшее наследие, многовековой творческий опыт, другие впервые приближились к новой для них культурной традиции), ни равных возможностей для развития и функционирования профессионального изобразительного искусства в последующие периоды.

Поэтому история советского искусства, созданная на основе унитарной методологической концепции, никогда не будет «всенациональной», и даже «многонациональность» нашего искусства будет выражена в ней слабо. Более того, некоторые периоды такой сводной истории могут быть рассмотрены лишь на русском материале, разве что с вкраплением отдельных, достойных внимания примеров из искусства других республик. Целые народы и регионы, в которых шли интереснейшие процессы формирования молодых национальных культур, не будут при этом даже упомянуты.

Если же с достаточным знанием дела говорить о том, что происходило в каждом из столь неравномерно развитых регионов, в каждой из национальных культур, применяя к ним те критерии качественных достижений, которые соответствовали бы местным условиям, а не общесоюзным стандартам, то тогда от унитарной концепции надо отказаться и отдать предпочтение плюралистическому подходу, предусматривающему членение материала по признакам принадлежности к той или иной республиканской или национальной (этнической) культуре. В таком плюрализме есть свой смысл, своя историческая обоснованность. Такой подход к изучению истории советского искусства имеет несколько вариантов.

Расчленение всего массива советской художественной культуры по республикам («республиканская», или «земельно-плюралистическая», концепция).

История советского искусства в таком случае мыслится как сумма совершенно самостоятельных «историй искусства» всех республик. Их можно синхронно сопоставить друг с другом, как это сделано в девяти томах «Истории искусства народов СССР»⁸, а можно объединить контурами более широкого региона, включающего несколько республик, или рассматривать совершенно изолированно, безотносительно к соседям по региону или «союзникам» по СССР. Главный акцент при таком подходе делается на полной самостоятельности местной (республиканской) истории искусства. В ее «советский период» включается все, что создано художниками, работавшими после революции на территории республики (независимо от их национальности, происхождения, от того, откуда они сюда приехали), а в классическое наследие — все памятники культуры, имеющиеся на данной земле, а также археологические комплексы, хранящие следы различных культур древности. Разумеется, качественный критерий отбора того, что достойно войти в историю искусства, здесь обязательно наличествует. Своим же считается все, что создано в границах данной республики, что принадлежит ей как суверенному государству.

Такой подход, основанный на членении материала по территориальному принципу — в соответствии с границами создавших союзное государство республик, учитывающий, как писал Л. Ремпель, «конституционное право» каждой республики исследовать свою историю искусства⁹, выявляя таким образом некий самостоятельный объем художественной культуры данного государства, имеет, несомненно, множество преимуществ по сравнению с унитарным подходом к истории искусства СССР в целом и к истории советского искусства в частности. Он дает возможность внимательнее рассмотреть своеобразие художественной ситуации на местах, не упустить тех ценностей, которыми богата каждая земля, выявить интереснейшие процессы взаимодействия, взаимообогащения национальных культур народов, живущих в одной республике.

Однако этот подход таит опасность некоторой деформации, односторонней характеристики художественной культуры республики.

Прежде всего в этом случае история искусства СССР, формируемая как некий конгломерат, мозаика, сумма фактически изолированных, самостоятельных историй искусства республик, в значительной мере будет страдать эклектичностью, несогласованностью эстетических критериев, обилием повторов и, что особенно опасно, разрывов. Цельность рассмотрения многих художественных явлений, по сути своей монолитных, будет утрачена при искусственном дроблении

их на куски, тасуемые между республиками. Даже творческое наследие отдельного художника, со всей присущей ему логикой эволюции, со всеми особенностями его индивидуального дарования, окажется разрезанным границами республик, где он оставил свой след. Например, о каждом периоде творчества Е. Лансере в России, Грузии, Дагестане, на Украине, как и о каждом достижении в графике В. Фаворского, связанном с его работой в Калмыкии («Джангар»), Средней Азии («Самарканд»), в Москве, должны быть созданы отдельные очерки в рамках истории искусства Узбекистана, Грузии, Украины, России и автономных республик РСФСР. Но останется ли после этого у читателя адекватное представление о цельности, масштабе, богатстве образного спектра живописи Е. Лансере, графики В. Фаворского и многих других мастеров советского искусства с аналогичной «межреспубликанской» судьбой? Тем более нелепо делить по республикам те художественные явления, которые формировались задолго до замысла и реализации послереволюционного или нынешнего, постперестроечного национально-государственного устройства СССР и, по сути своей не имея ничего общего с категориями современных республик, никак не укладываются в их границы. Например, в какую республиканскую историю искусств следует вписать удивительные памятники ананьинской культуры, отмеченные яркой фантазией, экспрессией лесного «звериного стиля» и оригинальной интерпретацией антропоморфных мотивов, — России, Татарии, Марийской республики, Удмуртии?

Встают здесь и более сложные вопросы, вплотную связанные с целым комплексом этнополитических проблем — с тем, что же такое союзная республика (и сколько их теперь в СССР), насколько логично и оправданно существование данного суверенного государства в данных геополитических границах, как связано его появление с идеей «самоопределения наций» и соответственно с идеей «национальной государственности» и как соотносится эта идея с реальной демографической и этнокультурной ситуацией в республике, как правило, многонациональной.

Еще недавно количество союзных республик казалось прочной исторической константой, и мы уверенно составляли девятитомную «Историю искусства народов СССР» из 15 историй искусства союзных республик, рассматривая художественную культуру автономий как составную часть культуры тех союзных республик, на территории которых образованы соответствующие автономные республики, области и округа. По этому принципу, кстати, построена и краткая художественная энциклопедия «Искусство стран и народов мира»¹⁰, где 15 союзных республик от Азербайджана до Эстонии выстроены по алфавиту и фигурируют как самостоятельные страны в мировой художественной панораме, в то время как очерки по искусству всех без исключения АССР и АО, какой бы древней, богатой и самобытной ни была их культура, лишь «пристегнуты» в виде кратких дополнений к очеркам о соответствующих союзных республиках. Своего «независимого» места среди «стран и народов мира» советские автономии в этом издании не имеют. Сейчас подобным образом «развести» и сгруппировать материал уже невозможно, ибо нельзя не считаться с реальной перестройкой национально-государственного состава СССР, хотя она еще далеко не завершена и не отражена в ныне действующей Конституции СССР. Среди новых проблем — и возможность (невозможность?) рассмотрения внутри истории искусства народов СССР художественной культуры тех республик, которые, отказываясь подписать новый Союзный договор, принимают декларации о независимости и выходе из СССР. Вряд ли можно решить эту проблему путем упрощенной привязки истории искусства к хронологической сетке политических событий: скажем, условно считать искусство Литвы «советским» до 11 марта 1990 г., а после 11 марта рассматривать его как уже нечто другое, чужое и особенное (и из истории искусства СССР исключить), тем более если учесть, что искусство той же Литвы периода «буржуазной независимости» (1920—1930-е годы) включено в VII том «Истории искусства народов СССР», что методологически было совершенно верно. С другой стороны, делать вид, будто ничего не случилось, и включать в новые тома и в новые труды по истории отечественного искусства, по современным художественным процессам в СССР разделы, посвященные художественной культуре тех республик, которые уже не считают себя частью СССР, было бы, наверное, и демонстративным пренебрежением к их политиче-

скому волеизъявлению, и искажением объективной истины, ибо объем понятия «советское искусство» действительно (хотя, может быть, и не сразу) меняется от того, какие республики входят или выходят из союзного государства.

Другая, не менее сложная проблема связана с уточнением подхода к искусству тех автономных образований (АССР и АО), которые ныне объявляют о своем государственном суверенитете и переходе в статус союзной республики. Можем ли мы и сегодня рассматривать историю искусства таких «вчерашних» автономий как составную часть большой многонациональной культуры, к примеру, той же России (не будем уж говорить об Азербайджане и Грузии, имея в виду крайнюю остроту и драматичность положения дел и в НКАО, и в Южной Осетии) или должны немедленно реагировать на изменившуюся политическую конъюнктуру? Нам кажется, что слишком спешить за декларациями о суверенитете историкам искусства не стоит и решать эту проблему надо на основе конкретно-исторического подхода к особенностям местной ситуации. Независимо от того, изменила республика свой прежний статус или нет, историю ее искусства следует рассматривать, исходя из реального положения дел: как совершенно самостоятельную, если ее культура действительно своеобразна, отлична от общероссийской культуры, сформирована под воздействием специфических местных условий. Так, например, искусство Тувы не только в далеком прошлом, но и в XX в. (когда Тува была и особой территорией под протекторатом Российской империи — с 1914 г., и независимой республикой — 1921—1944 гг., и автономной областью Красноярского края — 1944—1961 гг., и автономной республикой РСФСР — 1961—1990 гг., и, наконец, провозгласила себя суверенной республикой) достаточно своеобразно, чтобы рассматривать его само по себе, вне истории искусства России. Конечно, связи, контакты, влияния были, но не больше, чем между Россией и любой союзной республикой. В других же случаях культура российских автономий настолько тесно сплелась с собственно русской культурой (например, в Карелии и Среднем Поволжье), что разделить их очень трудно. И хотя как-то выделить пласты культуры этих бывших и нынешних автономий из общероссийского массива необходимо, ибо своеобразие их безусловно есть, отторгать этот материал от российской культуры и истории искусства РСФСР было бы неверно.

Главный узел противоречий, возникающих при рассмотрении истории искусства СССР «по республикам», связан с недостаточной разработанностью понятий «республиканская культура» и «национальная культура», которые далеко не всегда бывают правильно соотношены друг с другом. Ведь по сути при данном подходе «история искусства народов СССР» должна предстать как совокупность исследований художественной культуры земель, территорий, республик, как в прошлом, так и в настоящем представляющей собой полиэтничный комплекс, итог творчества художников разных национальностей, живших и работавших на этой земле. Спору нет, такая полиэтничность выражается крайне неравномерно. В зависимости от демографической ситуации и многих других условий на определенном историческом этапе в том или ином регионе одна национальная культура может лидировать, вытесняя, сводя до минимума или даже вовсе исключая проявления жизнедеятельности других этнических культур. Но эту частную ситуацию наше искусствознание склонно возводить в абсолют и культуру каждой республики и автономии рассматривать прежде всего как мононациональную культуру народа, чьим именем названа республика и чья воля к «национальному самоопределению» положена в основу формирования данного государства. «Искусство Узбекистана» и «узбекское искусство», «живопись Грузии» и «грузинская живопись», «графика Литвы» и «литовская графика», «скульптура Украины» и «украинская скульптура» становятся синонимами в искусствоведческих исследованиях не только современной культуры, но и художественного наследия этих республик. Отсюда проистекают многие неточности, путаница, вульгаризаторские попытки объявить «нашим» по национальной принадлежности все, что на «нашей» земле находится, или, напротив, игнорировать, исключить из республиканской истории искусства памятники и явления, имеющие ярко выраженную «иноэтническую» окраску, не укладывающиеся в прокрустово ложе концепции «одна республика — одна национальная культура» (две или несколько, если это оговорено в самом названии республики, например Чечено-

Ингушской, Кабардино-Балкарской, или предусмотрено формированием автономий на ее территории, но никак не более того).

Можно было бы привести десятки примеров тех недоразумений, пробелов в исследовании отечественного искусства, натяжек и ошибок, которые вытекают из такого понимания «республиканской» концепции. Несмотря на многонациональный состав союзов художников практически всех республик, считается, что все они в этих республиках, независимо от индивидуального этнического самосознания, участвуют в развитии культуры той нации, именем которой данная республика названа. Переезжая из одной республики в другую, — а это случается часто, — художник как бы механически становится представителем другой национальной культуры. Так, например, В. Мордовин в 1950—1970-е годы последовательно фигурировал то как «осетинский», то как «чечено-ингушский» (!), то, наконец (с переездом из Грозного в Краснодар), как русский живописец, в то время как в действительности его творчество и его этническое самосознание вовсе не были подвержены подобным стремительным метаморфозам. Формальная реорганизация в 1956 г. Карело-Финской ССР в Карельскую АССР отнюдь не ликвидировала потенциал финской национальной культуры в этой республике. Однако теперь, — даже оговаривая (впрочем, нехотя и нечасто) финскую национальную принадлежность таких художников, как Суло Юнтунен, Лео Лангинен, Фольке Нисминен, — мы тут же объявляем их представителями культуры Советской Карелии, имея под этим в виду все что угодно (и полурусскую культуру бывшей российской автономии, и в общем-то еще не сложившийся феномен карельской национальной культуры в новой суверенной республике), но только не финскую национальную культуру, которой вроде бы и не осталось законного места в культуре народов СССР, понимаемой исключительно как совокупность культур республиканских. Даже единственного на всю страну и весь мир представителя творческой интеллигенции юкагирской народности, графика и поэта Н. Курилова, мы никак не выделяем из «якутской культуры» («якутской графики»), и только скромное упоминание поселка Черский как места его проживания в каталогах выставок может подсказать — да и то главным образом специалистам, ориентирующимся в прикольмской этнической топонимике и демографии, — с каким особенным, уникальным национальным феноменом мы в данном случае имеем дело.

Представление о республиканской культуре как о культуре народа, создавшего свое государство на своей земле, вовсе не случайная оплошность отдельных исследователей, которые что-то упустили из виду, забыли оговорить различную этническую принадлежность разных составляющих республиканского целого. Здесь мы имеем дело с широко распространенной идеей «национальной государственности» со всеми вытекающими из нее идеологическими стереотипами («наша» земля — на ней «наша» национальная культура, «наш» государственный язык и т. д.). Эта идея до сих пор владеет и умами, и сердцами миллионов людей, не видящих иного выхода, иной перспективы для возрождения своей национальной культуры, кроме как в создании своего «национального» государства, в провозглашении его суверенитета. Правда, все чаще, в том числе и среди научной и творческой интеллигенции, раздаются голоса, выражающие сомнение в правомерности исходного постулата о том, что тот или иной (один!) этнос может играть роль политического субъекта, создающего свою национальную государственность на «своей» земле, в то время как все инонациональные элементы на ней оказываются в роли «гостей», «пришельцев» и пр., т. е. неполноправных субъектов. Однако эти сомнения еще не затронули внутреннего стержня «республиканской», или «земельно-плюралистической», концепции в искусствознании.

Вероятно, более перспективным может быть подход к истории нашего искусства как к космополису культурных автономий народов (именно народов, а не республик!) СССР, т. е. этноплюралистическая концепция, учитывающая политическую перспективу преобразования нашей страны из союза государств в союз национальностей¹¹.

Скажем прямо, перспектива эта весьма далекая. Почти семь десятилетий Союз ССР и конституционно, и практически строился как союз республик, и именно в последние годы, в период перестройки, идея суверенности сильных союзных

республик, идея «национальной государственности» (причем на последнюю претендует все большее число этносов и национальных групп) получила самое широкое распространение и вызвала максимальный накал общественных страстей. Характерно, что традиционное мышление, допускающее наличие определенных прав не у народов, а у республик, толкает значительную часть представителей и лидеров национальных движений автономных республик, областей и округов к требованию повышения государственного ранга, преобразования «своей» республики из автономной в союзную, в крайнем случае придания ей того объема признаков суверенитета, полномочий, прав, инвестиций из Центра и т. п., каким обладает союзная республика. Пожалуй, только растерянный возглас народного депутата СССР этнографа Е. А. Гаер в декабрьской (1989 г.) дискуссии в Верховном Совете СССР о собственности на землю, недоумевающей, что же делать малым народам Дальнего Востока, не имеющим никаких форм автономного государственного самоопределения, если вся земля с ее недрами и богатствами будет поделена между союзными республиками и автономными образованиями, напомнил о возможности иного подхода к проблеме — о правах отдельных народов, о целостности их культур, об общей направленности их интересов независимо от закрепленной (а точнее, никак не закрепленной) за ними территории.

Мысль эта, однако, до сих пор не получила четкого выражения в нашем общественном сознании. Даже в таком серьезном документе, как Декларация движения «Гражданское действие», весьма расплывчато и эклектично сформулирована задача «заключения нового Союзного договора, предусматривающего свободное объединение суверенных государств и народов»¹². (Трудно представить, что это будет за странный союз государств, видимо, имеющих свою территорию, границы и т. п., и народов, ничего этого не имеющих.)

Союз народов, формирующих структуры своей культурно-политической автономии независимо от дисперсного или компактного размещения на той или иной территории, привлекателен хотя бы уже тем, что он освобождает наше общество от опасной, часто бессмысленной и бесперспективной, чреватой пагубными конфликтами необходимости раздела земель по принципу «нашей — вашей» этнической территории. Он снимает спорные вопросы, загоняющие межнациональные отношения в патовую ситуацию. Не надо будет ни звоном оружия, ни кровью детей, ни криком толпы на многотысячных митингах доказывать, кому должна принадлежать территория Нагорного Карабаха, сухумского Черноморья, прилегающих к Владикавказу долин Северного Кавказа, саратовского Заволжья или Крыма, если народы (нации, этносы — азербайджанский и армянский, грузинский и абхазский, ингушский и осетинский, русский и немецкий, украинский и крымскотатарский и т. д.) выступают равноправными субъектами новых договорных, союзных отношений, из которых будут совершенно исключены претензии на любую территорию как на национальную собственность одного народа.

Возможно, это было бы идеальное решение, но надо признать, что психологически наше общество к его принятию не готово. Если десятилетиями, а то и веками активное «патриотическое воспитание», в том числе и средствами искусства, было ориентировано на уверенность человека в национальном своеобразии родной земли, на его привязанность к Отчизне именно как к земле отцов, дедов и прадедов, т. е. к собственной этнической вотчине, то никакими форсированными усилиями ни сегодня, ни в обозримом будущем не удастся разрушить эту уверенность и объяснить, скажем, латышу, что Латвия — это не латышская земля, а земля всех, кто хочет на ней жить и трудиться; литовцу, что Вильнюс — это не литовский город, а город, открытый для всех этносов и разных национальных культур; русскому, что Волга — это не «русская река», а якуту, что Лена — не река якутская. Да еще и весьма сомнительно, нужно ли разрушать такую уверенность, не повторим ли мы тем самым ошибки сверхреволюционных нигилистов и ниспровергателей, уже пытавшихся на нашей исторической памяти сделать из России «Совдепию». Проводить же политику этнокультурной экстерриториальности в одних регионах, оставляя за другими статус национальных государств, — это значит увеличивать число несправедливостей, усиливать чувства обиды, ущемленности, раздражения народов, которым «не дали» никакой земли, никакой государственности, против тех, у которых такая земля и государственность есть. На этом пути можно достичь каких-либо результатов, только поста-

вив все этносы в одинаковое положение, начав формирование экстерриториальных этнокультурных объединений (без привязки к определенной территории) не с советских немцев, поляков, греков или ногайцев, у которых нет сегодня «своих» государств, а с крупных наций, давно ставших субъектами суверенной государственности. Однако нетрудно вообразить, насколько непопулярной окажется не только какая-либо целенаправленная пропаганда (вероятно, она просто невозможна), но даже робкая попытка поставить под сомнение «исконное» право русских на «свою» Россию, украинцев — на Украину, грузин — на Грузию, узбеков — на Узбекистан или эстонцев — на Эстонию. Как правило, национальное самосознание народов настолько крепко срастается с понятием «своей земли», что оторвать одно от другого можно лишь с кровью, а крови в нашей истории более чем достаточно: преступно было бы провоцировать новые драмы.

Этноплюралистическая концепция искусствознания акцентирует внимание на изучении искусства отдельных народов СССР во всем его этническом своеобразии и в любом ареале его фактического распространения, независимо от границ и от общих историко-культурных параметров той или иной республики, «земли».

Нельзя не учитывать того, сколько трудностей возникнет при практической попытке создания почти 200 больших и малых историй искусства всех народов СССР, на то, сколь неравномащтабны будут эти истории, наконец, сколь искусственными будут неизбежные в таком случае изоляционистские концепции. Если рассматривать в целом творчество всех художников-армян, независимо от места их проживания в СССР, или всех профессиональных художников-татар, работающих и в Казани, и в Уфе, и в Перми, и в Москве, и в Киеве, и во Владивостоке, и в Ташкенте, вряд ли это будет нечто обладающее органической целостностью как феномен художественной культуры. Ныне территориальная общность мастеров искусства одной республики или областного коллектива оказывается более реальной, нежели несколько эфемерная, далеко не всегда субъективно осознаваемая и объективно выражаемая в искусстве этническая общность «всех армян», «всех татар», «всех русских» и представителей любого другого этноса.

Правда, уже сейчас, в условиях развития широких общественных национальных движений, создания неформальных организаций, народных фронтов и национальных центров, при максимальном оживлении этнических землячеств и зарождении новых форм экстерриториальных национально-культурных автономий, именно этническая общность все более четко выявляется, осознается изнутри и извне, влияет на национальное самосознание и творческую психологию художника. В то же время в психологическом плане здесь остается и, видимо, надолго останется весьма высокий порог, через который вряд ли смогут легко перешагнуть и наше искусство, и наше искусствознание, и широкое общественное мнение. Дело в том, что до сих пор традиционное национальное самосознание как индивидуума, так и коллектива было прежде всего связано с интуитивным ощущением «нашей земли», с воспитанием чувства долга художника перед этой землей, со служением ей (России, Украине, Грузии, Литве и т. д.) как своей родине независимо от того, совпадает ли национальность художника с этнонимом народа, давшего имя земле, на которой он живет. Может быть, лишь очень немногие народы, традиционно склонные к кочевому образу жизни, как, например, цыгане, или же народы, ощущающие себя «новоземельцами», «первопроходцами», «переселенцами», в том или ином месте, не утратившие памяти о своей «другой» исторической родине и еще не ощутившие своего исконного права на владение новой землей, не являются активными носителями идеи родины («отчизны») как определенной этнической территории. В подавляющем большинстве случаев идея «своей отчизны» народов СССР развита очень сильно и к тому же ярко эмоционально окрашена. Искусство в целом, и в частности изобразительное, не только зеркально отражает эту идею, но и несколько ее преувеличивает, концентрируя ее эмоциональность. Все традиционно сложившиеся национальные школы пейзажной, бытовой, исторической живописи основаны на стремлении создать образ родины как особенной (русской, украинской, грузинской и т. д.) земли, и оторвать национальное художественное самосознание от этого чувства своей земли — дело мало перспективное и задача мало благодарная.

Какой же вывод можно сделать, обобщая рассмотренные выше разные методологические подходы к изучению многонационального искусства СССР?

В каждом из них есть и уязвимая сторона, и определенная сила, перспективная жизнеспособность и логичность. Возможно, в идеале мы могли бы, не впадая в эклектичность, соединить в наших исследованиях эти различные методологические подходы, не упуская из виду и единство советского многонационального искусства, и особенности его развития на разных землях (в условиях союзных республик и автономий), и этническое своеобразие всех — больших и малых — народов СССР, выражающееся в их художественной культуре.

Примечания

¹ Сов. этнография. 1989. № 5. С. 3—15.

² Мы имеем в виду прежде всего рекомендованный для вузов учебник «История советского искусства. Живопись, скульптура. Графика» (Ч. 1—2. М., 1965—1968); двухтомник «Советское изобразительное искусство. 1917—1941» (М.: Искусство, 1977); то же 1941—1960 (М., 1981), а также капитальное издание «История искусства народов СССР» (Т. 1—9. М., 1971—1984).

³ «Мы» — на всех уровнях: зрители, воспринимающие это искусство; ученые, исследующие его природу в социологическом и эстетическом ракурсах, обобщающие исторический путь развития отечественной художественной культуры; сами художники, в наше время обычно «ведающие», что они творят, или, во всяком случае, стремящиеся осознать свою роль в развитии общесоветской, республиканской и национальной культуры; наконец, те наделенные административной властью инстанции, от которых все еще зависит организация музеев и формирование музейных фондов и экспозиций, издание трудов, планирование научных исследований и т. п.

⁴ Сарабьянов Д. Под знаком исканий (Живопись Советского Закавказья)//Искусство. 1972. № 7.

⁵ К числу таких редких исключений относилась Всесоюзная художественная выставка 1957 г., посвященная 40-летию Октябрьской революции, развернутая в помещении Центрального выставочного зала столицы (бывшего Манежа). Ее экспозиция строилась на четком членении выставочного пространства на 15 разделов по числу союзных республик, каждая из которых выступала даже под своим флагом.

⁶ Это была Всесоюзная художественная выставка «Мы строим коммунизм», посвященная XXVII съезду КПСС.

⁷ Ф. М. Шулунов, работавший в начале 1930-х годов в Бурятии, был одним из идеологов «единого потока» пролетарского, или социалистического, искусства, в котором не предусматривалось никаких национальных градаций и особенностей, вытекающих из «старых» традиций.

⁸ См. примеч. 2.

⁹ Ремпель Л. О старом и новом подходе к истории искусства Средней Азии//Искусство. 1972. № 2. С. 40.

¹⁰ Краткая художественная энциклопедия. Искусство стран и народов мира. Т. 1—5. М., 1963—1980.

¹¹ Эту перспективу четко сформулировал академик Ю. В. Бромлей в докладе на заседании Межведомственного совета по национальным проблемам при президиуме Академии наук СССР, 4 января 1990 г.

¹² Огонек. 1990. № 8. С. 5.

© 1991 г., СЭ, № 6

Н. С. Полицук

ОБРЯД КАК СОЦИАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ

(на примере «красных похорон») *

Каждая общественно-экономическая формация, как известно, создает свою систему обрядов, социальная функция которых определяется прежде всего их содержанием, т. е. коллективными идеями, представлениями, образами, чувствами, находящими символическое воплощение в действиях участников обряда¹.

* В основу статьи положен доклад, подготовленный для III конгресса СИЭФ (Цюрих, 1987 г. См. примечание № 65).