

ВДНХ и репрезентационные стратегии сталинизма

Евгений ДОБРЕНКО

В «философии общего дела» одного из самых радикальных критиков Просвещения Николая Федорова очень важное место отводится... Выставке. В ней Федоров видел воплощение упадка современной (прежде всего Западной) цивилизации. Ее как воплощенное отрицание смерти он противопоставлял Кладбищу, месту освященной смерти, Храму, месту «общего дела воскресения мертвых отцов» и, наконец, Музею, месту признания и осмысления смерти.¹ Отсюда следовали важные эстетические импликации: в условиях культурного упадка и забвения «общего дела» **«выставки суть вообще художество нашего времени»** (С. 462).

Выставка, полагал Федоров, должна представлять собой крепость, казарму или полицейское сооружение (поскольку проституция и пьянство — продолжение индустриализма, воплощением которого Выставка и является) (С. 463). Какой же она должна быть? «Романтическую внутри и героическую вне [...] С одной стороны — **внутри** — брачный пир, вечный праздник, постоянная ярмарка, а с другой — **вне** — пир смерти. Но было бы ошибкою видеть противоположность между внутренним и внешним, напротив, внутреннее порождает внешнее, внутренний пир есть истинная причина внешней битвы — **пира смерти**» (С. 463). Эта героико-романтическая

1 Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С. 466 (Далее сноски в тексте на это издание с указанием в скобках страниц: здесь и дальше выделено мной).

модель Выставки как «пира смерти» приводит нас прямо к искусству сталинизма.

Приверженный культу кладбища, Федоров возненавидел Выставку. Он связывал ее с третьим сословием, ненавистным индустриализмом и буржуазностью, которые основаны на собственности, формируют «постоянное сторожевое положение, страх, или опасность покушений на плоды наших личных трудов», отсюда происходит «внутренний душевный милитаризм», который в свою очередь вызывает необходимость постоянного надзора и контроля (С. 453). Отсюда — связь Выставки с городом, который Федоров тоже ненавидел за то, что «это не братство, а гражданство, не отечество, а безродное государство» (С. 452). Естественной частью этой консервативной утопии был взгляд на город как на разрушитель села: он «вносит в среду сельчан состязание и конкуренцию, разрушая родовой порядок и заменяя его юридическими и экономическими пороками» (С. 455).

Здесь Федоров делает пророческий вывод: видя основную проблему современности в вымирании горожан (как третьего *буржуазия*, так и четвертого *пролетариат* сословия), он находит спасение от социалистического переворота, который несет четвертое сословие, в укреплении окраины — нужно повернуть цивилизационный процесс вспять: кустарный промысел на окраине села и на окраине города должен заменить фабричное производство. Именно в слободе увидел Федоров силу, способную привести к «водворению внутреннего мира» (456). Здесь федоровская утопия и встретила с российской реальностью: окраина разрушила оба только нарождавшихся городских сословия в России. И хотя история была повернута вспять, процесс был представлен в сталинизме как прогрессивный. Поэтому, как в зеркальном мире, все, что говорил Федоров о Выставке, оказывается верным с точностью до наоборот: мы оказываемся участниками этого героико-романтизированного «пира смерти», на котором плоды окраины представлены в каменеющем центре, кустарное представлено индустриальным, а мертвое — живым. Именно Выставку Федоров обвинял в презрении к смерти, не-

навидя ее еще и за воплощенное в ней женское начало: «Выставка есть изображение **измены отцам** сынами» (С. 462), она «есть изображение женщины, на служение которой сыны, забывшие отцов, хотят обратить все силы природы», вместо того, чтобы обернуть их на воскрешение мертвых отцов (С. 564).

Всесоюзная сельскохозяйственная Выставка (ВСХВ), которая была открыта 1 августа 1939 г. в Москве (затем перестроена и открыта вновь в 1954 г., а в 1958 — преобразована в Выставку Достижений Народного Хозяйства (ВДНХ) СССР) по праву считается одним из самых ярких образцов сталинской архитектуры (наравне с Дворцом Советов или Московским метрополитеном). В полном соответствии с федоровскими представлениями, Ханс Гюнтер обнаруживает в ней и наибольшее архитектурное воплощение идеи плодородия и «женского архетипа сталинской культуры». Речь идет о том, что в отличие от монументальной и устремленной ввысь архитектуры сталинского ампира 1930-х гг., «павильоны ВСХВ распространяются вширь, вглубь пространства. Компактность уступает здесь ощутимой легкости, неплотности. Вместо монументального классицизма, выражающего централизованную государственную власть, мы имеем дело с сознательным отражением «широкой и необъятной» Советской страны».²

Неудивительно, что как самое большое «диво» Выставка становится главным местом самых популярных предвоенных советских фильмов. В фильме Григория Александрова «Светлый путь» (1940) она оказывается не только местом финального апофеоза и встречи героини с ее возлюбленным, но фантастическим местом преображения героини. Это место будущего, находящееся за пределами «реалистического» сюжета о советской Золушке, куда та попадает, как в настоящее Зазеркалье, прямо из Кремля на летящем над Москвой автомобиле в сопровождении феи, приземляясь на центральной площади Выставки, будучи уже не только героиней

2 Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон / Ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 776.

Труда, но также и депутатом Верховного Совета и инженером. Х. Гюнтер обращает внимание на то, что эта финальная сцена «поражает полным отсутствием эротики в поведении пары, но зато здесь проступает мощная символика плодородия и изобилия»: «Под нарастающие звуки «Марша энтузиастов» оба проходят под руку мимо фонтанов, растений и барельефов, изображающих героиню труда и сцены колхозной жизни».³ Сама же Выставка выступает в роли кульминационного пункта развития сюжета о Золушке как своего рода метафоры России, преобразенной большевиками в итоге «светлого пути».

В фильме «Свинарка и пастух» (1941) Ивана Пырьева Выставка не только разрастается до размеров Москвы, но Москва как будто вмещает в себя всю страну (собственно, Москва представлена только Выставкой, точнее заменена ею). Весь сюжет фильма построен на ожидании встречи возлюбленных на Выставке, но сами они представляют два разных полюса Страны (героиня живет на дальнем Севере, а герой — на самом Юге). Встреча возможна только в столице, но она может состояться лишь благодаря упорному труду влюбленных (любопытно, что соблазняя героиню фильма, ее «ухажор», лентяй и обманщик, уговаривает ее уйти с Выставки и отправиться в город (т.е. собственно, в Москву) за покупками по универсамам; героиня же остается верной Выставке и — встречает здесь свое счастье). Эта внутренняя квази-оппозиция достигает апогея, когда влюбленные поют о том, что для них любовь друг к другу и к Москве, по сути, — одно и то же:

Не забыть мне очей твоих ясных,
И простых твоих ласковых слов,
Не забыть мне московских прекрасных
Площадей, переулков, мостов.
Волны радио ночью примчатся
Из Москвы сквозь морозы и дым.
Голос дальней Москвы мне казаться

3 Там же. С. 777–778.

Будет голосом дальним твоим.

И здесь, как заметил Х. Гюнтер, женское начало является доминирующим: герои «гуляют по павильону с южными растениями, и их песня о знаменательной встрече в Москве звучит именно на фоне фонтана. В тот момент когда они соглашаются встретиться снова через год, перед ними поднимаются струи воды, символически предвосхищая свадьбу, т.е. будущее плодородие и счастье страны». ⁴ Именно на Выставке исполняется главная Песня о Москве (тогда как все остальные песни в этом мюзикле носят подчеркнуто локально-фольклорный характер) и именно в Песне о Москве звучит мотив объединяющей роли столицы:

Хорошо на московском просторе,
Светят звезды Кремля в синеве,
И, как реки встречаются в море,
Так встречаются люди в Москве.

.....
И в какой стороне я ни буду,
По какой ни пройду я тропе,
Друга я никогда не забуду,
Если с ним подружился в Москве.⁵

Сама идея фильма родилась у Пырьева на Выставке, ставшей едва ли не главным персонажем картины. Здесь она также экспонировала многонациональную Страну и труд советского народа. Выставка же, в которую превращается ярмарка в «Кубанских казаках» (1949) Пырьева, демонстрирует уже не столько Страну (после войны она стала гомогенной и потеряла остроту переживания своей «многонациональности»), сколько Изобилие, ставшее результатом успехов Советской власти.

4 Там же. С. 778.

5 Песня из кинофильма «Свинарка и пастух» (1941). Слова Виктора Гусева, музыка Тихона Хренникова.

Григорий Козинцев заметил в своем дневнике, что по сути, пырьевские «выставочные» фильмы являлись своего рода «обустройством» советской казармы, объявленной социализмом: «Маркс писал о казарменном коммунизме. Ванька Пырьев выстроил на экране гармошечно-ернический. Его стараниями при всеобщей радости опять понесли с базара «милорда глупого»». ⁶ Речь идет не только о «китче» пырьевских картин, но рождающейся на глазах «народной культуре» «гармошечно-ернического» коммунизма и именно Выставка призвана выполнять функции бахтинской площади, на которой разворачивается этот советский карнавал.

Но лишь на первый взгляд сталинская Выставка оправдывает худшие опасения Федорова. «Пиром смерти», Кладбищем называл идеальную Выставку Федоров, «Храмом плодородия и изобилия» называли сталинскую Выставку как современники, так современные исследователи. Надо думать, однако, ВСХВ была и тем и другим одновременно. Природа этого феномена оксюморонна: перед нами Мавзолей (своего рода федоровское Кладбище) Плодородия.

Часто ставится вопрос: что вообще означает «соцреализм в архитектуре» (или в музыке), ведь это не литература и не живопись (где «что такое социалистический реализм», понятно всем — это набор определенных тематических кодов, сюжетных решений и стилевых конвенций). Иное дело музыка или архитектура (неслучайно называемая «застывшей музыкой») — тут самое существование соцреализма ставится под сомнение. Понять, «что такое социалистический реализм» в архитектуре, позволяет именно функциональный подход к сталинскому искусству: ВСХВ является образцом соцреализма в архитектуре не потому, что она «монументальна», «горизонтальна» или стилистически гомогенна, но потому, что она выполняет **те же функции**, что и соцреалистический роман (к которому нет вопросов относительно его «соцреалистичности»). ⁷

6 Козинцев Г.М. «Черное, лихое время...». Из рабочих тетрадей. М., 1994. С. 220.

7 See Katerina Clark, “Socialist Realism and Sacralization of Space,” in Evgeny Dobrenko and Eric Naiman, eds., *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space* (Seattle: University of Washington Press, 2003).

Как показал Владимир Паперный, ВСХВ воспроизводит уже отмеченный выше характерный для соцреализма «механизм мифологического отождествления обозначающего и обозначаемого: если выставка (изображение сельского хозяйства) покажется зрителю лишенной размаха, есть опасность, что размаха лишится и само сельское хозяйство».⁸ На ВСХВ, полагает Паперный, «жизнь становится **украшением архитектуры**»,⁹ т.е. не Выставка (при) «украшивает» жизнь, но жизнь стремится дотянуться до своего настоящего образ(ц)а, данного ей в Выставке. Дело, как полагает Паперный, в платонизме сталинской культуры: это «не просто выставка о сельском хозяйстве, а реально существующая универсалия сельского хозяйства [...] создатели ВСХВ [...] убеждены, что искусственно поддерживаемый расцвет сельского хозяйства на ВСХВ неизбежно поведет за собой расцвет реального сельского хозяйства».¹⁰

Марина Ладынина, исполнительница главной роли в «Свинарке и пастухе» с поразительной точностью и непосредственностью описала эту «красоту жизни,» перед которой меркнет даже сильно приукрашенная выставочная «действительность» искусства. Описывая, как, работая над ролью Глаши, она «ходила по советской земле с открытыми глазами, и очень часто наша действительность раскрывала передо мной образы более яркие и сильные, чем те, которые создавались в искусстве,» она рассказывает следующий случай: «Однажды шла я по степи одна — вижу навстречу мне идет девушка лет двадцати, моего роста, голубоглазая, босая, с длинным прутом в руке, пасет свиней с поросятами. И вдруг мне показалось, словно на меня идет эпизод из фильма ‘Свинарка и пастух.’» Разговорившись с девушкой, актриса пришла в свинарник: «Мы попали в огромное светлое помещение, поражавшее ослепительной чистотой. И снова мне показалось, что это декорация павильона, в котором

8 Паперный В.З. Культура Два. М., 1996. С. 205.

9 Там же. С. 273.

10 Там же. С. 294.

снимался наш фильм, только действительность богаче и лучше.»¹¹ Рассказанное — верификация “художественной реальности” и признание бессилия искусства отразить настоящий, нестерпимый свет красоты советской жизни.

К выставке относима мысль Пьера Бурдьё о художественной галерее: сама ее способность функционировать в качестве инструмента социального различения зависит от объема и содержания культурного капитала зрителя: не только **видеть** выставленное, но способность **видеть сквозь** выставленное.¹² ВСХВ создавалась как «исключительное зрелище упорядоченной тотальности»,¹³ но ее «социалистичности» не хватило на то, чтобы избежать судьбы всякой выставки и не стать, говоря словами Вальтера Беньямина, «местом паломничества к фетишизированному Товару».¹⁴ Несомненная **товарная** (речь идет о символической товарности) природа Выставки,¹⁵ «торговавшей эстетико-пропагандистскими эйдосами»

11 Ладынина М. Образ моей современницы // 30 лет советской кинематографии. М., 1950. С. 385.

12 See Pierre Bourdieu and Alain Darbel, *The Love of Art: European Art Museums and their Public* (Cambridge, UK: Polity Press, 1991).

13 Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (London: Routledge, 1995), p. 86.

14 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (London: Verso, 1983), p. 165.

15 Функционально-коммерческие и политико-символические аспекты Выставки глубоко рассмотрены в работах о коммерческой культуре на Западе: Burton Benedict, *The Anthropology of World's Fairs* (Berkeley, CA: Lowie Museum of Anthropology, 1983); Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America: Culture and Society in the Gilded Age* (New York: Hill and Wang, 1982); Neil Harris, *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America* (Chicago: University of Chicago Press, 1990); Robert W. Rydell, “The Culture of Imperial Abundance: World’s Fairs in the Marketing of American Culture,” in Simon J. Bronner ed., *Consuming Visions: Accumulation and Display of Goods in America: 1880–1920* (New York: Norton, 1989); John M. MacKenzie, *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion, 1880–1960* (Manchester: Manchester University Press, 1984); Rosalind H. Williams, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France* (Berkeley: University of California Press, 1982); Umberto Eco, *Travels in Hy-*

(животноводства, садоводства, рыболовства и т.д.). Если согласиться с подобным взглядом на природу выставяемых здесь объектов (от образцовых колхозов, показательных ферм и экспериментальных делянок до самих «продуктов» якобы производимых в этих колхозах, на этих фермах и делянках), то остается признать, что «идеологическим содержанием сталинских монументов является, в числе прочего, и крайне сублимированная — и в силу этого нереализованная — идея товарности, воплотившаяся в народопоклонстве».¹⁶ Иначе говоря, главное, что было здесь выставлено — это некое квази-зеркало, в котором отражалось величие советского народа.

В «Рождении Музея» Тони Беннетт показал, что выставка является не только выставкой объектов, но и выставкой субъектов, а также способом упорядочения социального поля и легитимации этого порядка.¹⁷ Так что в конце концов, подобные «экспозиции реализуют некоторые идеи Паноптикума, трансформируя толпу в постоянно наблюдаемую, занимающуюся само-надсмотром, саморегулированием и, как показывает история, последовательно организованную и упорядоченную публику — общество, которое наблюдает за самим собой».¹⁸ Таким образом, Выставка не просто место зрелища, но сама становится зрелищем. Отличие ВСХВ от всех предыдущих выставок в том, что эта обычно дополнительная функция становится здесь основной.

Соцреализм в архитектуре означает функционально то же, что и соцреализм в литературе или в кино: производство социализма через дереализацию жизни. «Тотальной инсталляцией», заполнившей это образцовое «иллюзионистское пространство», называет ВДНХ Михаил Рыклин, утверждая, что «Выставка изначально планировалась как гигантское агитационное театральное действие, осу-

per-Reality: Essays (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1986).

16 Рыклин М. Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. М., 2002. С. 103.

17 Bennett, *The Birth of the Museum*, pp. 52, 67.

18 Ibid., p. 69.

шествуемое архитекторами, строителями, режиссерами, артистами, экскурсоводами под руководством КПСС, которое не только создавало радостное настроение, но и ликвидировало несводимость реальности к образу». ¹⁹ Последнее, в частности, позволяет функционально соотнести Выставку с Диснейлендом, который, говоря словами Бодрийяра, представляет себя в качестве воображаемого места, чтобы «скрыть тот факт, что сама «реальная» страна, сама «реальная» Америка является Диснейлендом [...] Диснейленд представляется воображаемым с тем, чтобы заставить нас поверить в то, что остальное реально, тогда как фактически весь Лос Анжелес и окружающая его Америка не являются больше реальными, но гиперреальными и симулятивными. Это более не вопрос ложной репрезентации реальности (идеология), но попытка скрыть тот факт, что реальное более нереально и таким образом сохранить принцип реальности». ²⁰ Но соблазнительного «наложения» бодрийяровской интерпретации Диснейленда на Выставку не происходит, поскольку Выставка иначе соотносится с «принципом реальности». Как мы увидим, в ее задачи входит сокрытие (а вовсе не подчеркивание) своей «вымышленности»: принцип реальности утверждается здесь не через контраст, но через *тренаж* — научившемуся признавать Выставку за реальность зрителю куда легче воспринимать как Выставку самую реальность. Поэтому когда Рыклин заключает, что некоторые товары, с которыми сталкивались люди на ВДНХ «были произведены специально для этого павильона: их произвели не ради потребления, а для созерцания», ²¹ то следует делать поправку на то, что одно другому в соцреализме отнюдь не противопоставлено: «созерцание» в этой культуре и есть «потребление».

Целью Выставки было превращение зрелища модернизации — индустриализации, технологического прогресса и т.д. (чем выставка является по определению) — в зрелище **социализма**, риторики про-

19 Рыклин. Пространства ликования. С. 101–102, 106.

20 Jean Baudrillard, *Simulations* (New York: Semiotext(e), 1983), p. 25.

21 Рыклин М. Искусство как препятствие. М., 1997. С. 186.

гресса — в риторику **социализма**. Технологически-модернизационный дискурс оказывается невероятно важным, поскольку именно он подлежит преобразению. Здесь происходит не столько описанное Беннетом в связи с Большой Лондонской Выставкой 1851 г. (где также в центре находился дискурс империи, прогресса и модернизации) «катапультирование» риторики нации из риторики модернизации²² (что лишь подтверждало идею прогресса, а с ней — и историзма: будущее утверждалось здесь как задача, пути к реализации которой выставка экспонировала), сколько внесение элемента внеисторичности: история в 1917 г. началась заново, а будущее в сталинизме превратилось в дпящееся настоящее, потеряв всякую релевантность и окаменев на Выставке вместе с героями «Светлого пути».

Таким образом, основной функцией Выставки было создание и поддержание советской идентичности: зритель (он же участник) должен был срастись в ее павильонах с той идеальной «жизнью», в которой и водилось все это изобилие продуктов и «товаров народного потребления». Поэтому два центральных мотива выходят здесь на первый план: Выставка — это прежде всего искусство (без него весь этот созидательный процесс рассыпается) и второе — это мотив «сращения» и «синтеза» (в этом случае — синтез искусств).

Внутренность выставочных павильонов представляла собой одно сплошное панно. Это был настоящий разрисованный задник сценического действия под названием «Достижения социализма». Однако без искусства — это были бы **только** горы изобилия. Задача же соцреализма сводится не просто к созданию некоего изобильного мира, но коггерентной социалистической реальности: «Если бы эти грандиозные, отягощенные крупными зернами колосья злаков, южные фрукты и овощи, выращиваемые на севере, неслыханные по силе и весу быки, если бы новые, сложнейшие сельскохозяйственные машины — если бы все это было представлено на выставке само по себе, без помощи искусства, то и тогда мы были бы свидете-

22 See Bennett, *The Birth of the Museum*, pp. 209–228.

лями изумительного зрелища, отражающего огромные достижения нашего колхозного строительства, — писал главный редактор журнала «Искусство» Осип Бескин по случаю открытия ВСХВ. — Но перед посетителями выставки наглядно-образно, эмоционально, чувственно не предстала бы с такой яркостью та органическая, кровная связь, которая соединяет их с победой социализма в нашей стране, с индустриализацией, с углублением и развертыванием культурной революции, со стахановством как творческим, интеллектуализированным трудом, с замечательными новыми людьми».²³

Тут же, впрочем, звучал мотив «бессилия искусства» описать все это великолепие, слова сами складывались в гоголевские руллады и перед зрителем возникала знакомая картина:

«Горы фруктов неслыханных, потрясающих своим великолепием, лежали в витринах и на полу павильонов. Тяжелыми мельничными жерновами высились сыры. Гроздья винограда окружали бытылки старого, выдержанного вина, в котором играли отсветы далекого юга. Драгоценными звериными шкурами были заполнены стенды павильонов севера. Огромные огурцы, арбузы, дыни, великолепные кожи, тонкий шелк, изгибающиеся под ношей зерна снопы отборной пшеницы — все это безмерное богатство страны социализма буквально захлестывало сознание. Шедевры Снейдерса померкли бы рядом с этим реальным, живым великолепием. [...]

«Сектор натурального показа». Настоящие поля, где росли лучшая пшеница, свекла, овес, рис, просо, конюшни с десятками прославленных коней — рысаков и клайдесдалей, текинцев и донских скакунов — следовали друг за другом. Тучные, налитые жиром тела свиней казались неправдоподобными. Огромные карпы лениво шевелились в маленьких прудиках. Пели птицы. Добродушно галдели собаки...».²⁴

С другой стороны, только благодаря советскому искусству зритель в состоянии отличить эту картину от полотен Снейдерса,

23 Бескин О. Монументальная живопись // Искусство. 1940. № 1. С. 103.

24 Сосфенов И. Выставка как художественное целое // Там же. С. 85.

именно оно превращает все это гоголевское изобилие в социализм: «Здесь находило свое выражение многообразие той реальной действительности, правдивым отражением которой являлась Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Однако за причудливой вязью экспонатов, за непривычными, предельно разнообразными обликами павильонов ощущалось все время нечто большее, что спаивало и объединяло, казалось бы, разрозненные части. И этим основным, всеохватывающим и всюду проникающим началом был **социализм** — **основная и главная тема выставки.**

Все, что видел зритель, что было показано в ярко освещенных залах павильонов и в тени мичуринских садов, все, что было на стендах и в конюшнях, являлось лишь выражением этой основной темы. Только потому, что победил социализм, на далеком севере выросли эти великолепные фрукты и овощи. Только потому, что победил социализм, поля Узбекистана покрылись миллионами кустов великолепного, высококачественного хлопка. Только потому, что победил социализм, выросли эти замечательные люди, создатели стахановских урожаев. Только потому что победил социализм, расцвела эта бесконечно богатая и многогранная культура народов Советского Союза».²⁵

Задача Выставки состояла в том, чтобы представить «шедевры Снейдерса» вчерашним днем: создавая мир, **превосходящий** Снейдерса, культура как бы готова была «отступить» к великому фламандцу (в конце концов, даже если это **еще не** вполне завершенный мир победившего социализма, тогда это «только» Снейдерс). Таким образом, искусство оказывается едва ли не главным инструментом создания этого выставочного мира. Поэтому неудивительно, как писал один из рецензентов, что «Выставка стала не только опытным полем для нашего сельского хозяйства, она стала и школой искусства, впервые в таком масштабе решавшего синтетические задачи. Начался великий процесс слияния всех видов искусств, строительного осуществления народной мечты о солнечном, радостном жи-

25 Там же. С. 85.

лице. На опытном поле Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, в столице советских народов — Москве многонациональное искусство нашей Родины принесло свои первые, налитые соками жизни плоды». ²⁶ Плоды искусства вполне соотносимы (по своей «сочности») с невиданными огурцами, арбузами и дынями.

Искусство приносит социализм **вместе** с красотой. Идентифицируясь со своим образом на Выставке, зритель «украшался» сам, ведь «важная черта выставки (ВСХВ) заключается в том, что достижения в области сельского хозяйства и индустрии в сознании советских людей непосредственно связываются с ощущением красоты сделанного их собственными руками». ²⁷ Но красота эта эзотерична. Она, как утверждалось, являлась «отражением» самой реальности, одновременно, неся в себе некий невидимый простым глазом свет. Как задавался вопросом один из рецензентов: все пытались «отразить красоту нашей социалистической действительности», но «все ли произведения на выставке носят эти черты новой красоты? Конечно, не все в одинаковой степени, но почти в каждом элементе оборудования — будь то люстра, ковер, витраж, орнамент, вазы, стенд (и можно было бы добавить: фрески, майолику, мозаику, резьбу, литье и т.д. — Е.Д.) — сквозит этот отблеск верно увиденной красоты нашей жизни». ²⁸

В этом неуловимом «отблеске» проницательный зритель, подготовленный к восприятию воплощенных социалистических универсалий и обладающий изошренным идеологическим зрением, не просто угадывал высшую реальность, но проникал в нее сквозь выставочные артефакты. При этом, сама грань между искусством и документом стиралась (наступило настоящее царство «фактографизма»): «Фотографии стахановцев, изваяния лучших людей совет-

26 *Бассехес А.* Художественный образ Всесоюзной сельскохозяйственной выставки // Театр. 1939. № 9. С. 12.

27 *Толстой Вл.* Ленинский план монументальной пропаганды в действии // Искусство. 1952. № 1. С. 60.

28 *Жуков А.* Архитектурно-планировочный ансамбль Всесоюзной сельскохозяйственной выставки // Архитектура СССР. 1954. № 7. С. 14.

ской страны, изображения мастеров колхозных урожаев на живописных панно, образы символической скульптуры и эмблемы — звенья одной цепи. Между художественным произведением и жизненным документом, рассказывающим о гражданской доблести отдельного человека (он, может быть, присутствует здесь на выставке), нет разрыва», — констатировала критика.²⁹

«Художественное начало» проблематизировалось и это требовало соответствующего идеологического продумывания. С одной стороны, утверждалось, что «художественное начало не должно привлекаться только в целях «оформления» [...] Чем более точен и убедителен язык цифр, фактов, чем определеннее свидетельство экспонатов, тем большей силой обобщения должно было отличаться искусство. Само стремление к гармонии, к единству ансамбля здесь выступает не только как некий прием художественной композиции. Оно служит предметным выражением монолитности нового общества, неизбежности и стройности его социалистической структуры»³⁰ (к последнему обстоятельству нам предстоит еще обратиться). С другой стороны, критиковались те художники, которые «пытались превратить искусство на выставке из средства выражения в самоцель, другими словами, пытались создать художественную выставку с сельскохозяйственной тематикой».³¹

Эта напряженность между искусством и «жизнью» сказывается в том, с какими последовательностью и упорством культура утверждала миметическую природу Выставки (как и соцреализма в целом). Утверждалось, что именно «грандиозный размах социалистического сельского хозяйства, непрерывно растущая зажиточность колхозной деревни, ее высокая культура, веселые праздники урожая, многоцветная и яркая художественная самодеятельность, дружба народов СССР, их борьба за мир подсказали архитекторам, проек-

29 *Бассехес*. Художественный образ Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. С. 7.

30 Там же. С. 6.

31 *Рублев Г.* Об экспозиции выставки // *Искусство*. 1940. № 2. С. 98.

тировавшим павильоны, волнующие творческие темы».³² О том же говорил и директор Выставки академик Н. Цицин, подчеркивая, что Выставка «отражает» успехи советского народа и достижения в области сельского хозяйства, «опирающегося на мощную индустриально-техническую базу».³³ И, конечно, неocenимую услугу оказал, как всегда, Запад: «Выставочная архитектура на Западе не нуждается в средствах искусства, она основана на трюке, ее цель — поразить зрителя видениями, отличными от его реального жизненного опыта [...] Тревога, рекламное уловление человеческих душ, кликушество полыхающих огней — вот подлинная атмосфера западных выставок, на которых архитектура подменяется технической бутафорией. У нас же — ясная гармония целого, спокойная выразительность дворцов-павильонов, прочная строительная основа, на которой расцветают узоры народных мастеров многонациональной нашей родины».³⁴

В той нервнойности, с какой утверждалась миметичность Выставки и «настоящность» выставочного мира, читается озабоченность культуры натурализацией искусства. В связи с Международной Выставкой в Нью-Йорке в 1939 г. журнал «Искусство» так прославлял достоинства советского павильона по сравнению с павильонами других стран: «Здесь посетители, привыкшие к всевозможным имитациям гипса под камень, фанеры под мрамор и т.п., видят как снаружи, так и внутри гранит, мрамор, бронзу».³⁵ В этой натуральности самих материалов легко читается попытка утверждения натуральности выставляемого.

В связи с ВСХВ это позволяло критике писать: «Как разительно отличается этот город дворцов-павильонов от недавних зару-

32 Кликс Р., Овсянников К. Сооружения Всесоюзной сельскохозяйственной выставки // Архитектура и строительство Москвы. 1954. № 5. С. 14.

33 Цицин Н.В. Всенародный смотр достижений социалистического сельского хозяйства (Всесоюзная сельскохозяйственная выставка). М., 1954. С. 7.

34 Бассехес. Художественный образ Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. С. 5.

35 Суетин Н.М. Искусство на Выставке // Искусство. 1939. № 5. С. 103.

бежных выставок! Там обезличенная архитектура, композиционная разноголосица, увлечение эффектами технической бутафории. У нас — прочная строительная основа, гармония целого, жизнерадостная и выразительная архитектура [...] Здесь нет и намека на бутафорию: строительные материалы прочны, добротны». ³⁶ Натуральность и добротность павильонов важны не сами по себе, но как знак постоянства и прочности всего советского мира: «Нельзя забывать, что павильоны ВСХВ — особого типа, постоянно действующие. Поэтому они должны быть монументальными и, скажем условно, «зрительно долговечными». Иначе создается впечатление, что павильон временный». ³⁷

Оборотной стороной этой «долговечности» является стремление к сокрытию искусственности мира на Выставке (нечто подобное имело место в Московском метро с освещением и нарисованным на потолке «небом» ³⁸). Такова «диалектика внешнего и внутреннего» в павильоне Грузии: «Стены украшены рельефными розетками с прорезями и прокладками зеркального стекла. В них отражается синева неба. Стена поэтому кажется сквозной, просвечивающей. В своем декоративном выражении это только тонкая пленка, отделяющая внешнее пространство от внутреннего». ³⁹ Другого критика приводит в восторг «похожесть» и «реалистичность» увиденного на перестроенной Выставке 1954 г.: «На обширной территории, обогащенной зелеными насаждениями, удалось построить живописный ансамбль, вызывающий у посетителя ощущение, близкое к тому, которое создается при осмотре сельскохозяйственного производства в обычных условиях сельской местности». ⁴⁰ Ему вто-

36 *Бассехес А.* Архитектурный ансамбль Выставки // *Искусство*. 1939. № 6. С. 59.

37 *Яралов Ю.* Национальные черты в архитектуре ВСХВ // *Архитектура и искусство* Москвы. 1954. № 8. С. 8.

38 См.: *Рыклин М.* Пространства ликования. С. 68–70.

39 *Бассехес.* Архитектурный ансамбль Выставки. С. 68.

40 *Жуков.* Архитектурно-планировочный ансамбль Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. С. 14.

рит профессор архитектуры: «Огромный интерес представляет альпинарий, расположенный в колхозном парке. Искусственная возвышенность с каменистыми осыпями, водопадами и горным озерком составляет основу для экспозиции альпийской растительности. Создается полная иллюзия высокогорной поляны. Это ощущение усиливается еще и тем, что при круговом осмотре альпинария почти не видно сооружений выставки».⁴¹

«Выставочный дискурс» оказывается идеальным для оформления советской мегаломании. Так, директор ВСХВ акад. Цицин говорил о том, что отличие Выставки 1954 года состоит в том, что на ней «представлены не только отдельные передовики — новаторы сельскохозяйственного производства, как это имело место на предыдущих Всесоюзных сельскохозяйственных выставках. Теперь на выставке развернут широкий показ производственных показателей **целых районов**, передовых колхозов, совхозов и машинно-тракторных станций, получающих высокие урожаи **на больших площадях** и надои молока **по всему стаду коров**, добившихся повышенного выхода мяса, сала, шерсти и т.д.»⁴² (выделено в тексте акад. Цициным). Выставка расширяется до масштабов страны, так что в конце концов не Выставка «отражает» Страну, но Страна — это просто многократно расширенная Выставка и ее макроотражение.

Можно заключить, что выставочное пространство — прежде всего пространство художественное. При этом акцент делается на снятии искусственности Выставки через подчеркивание ее «реальности», «миметичности», «натуральности» и т.д. Иными словами, на сращении «искусства и жизни» на ВСХВ. В этом можно увидеть метафору советской идентичности: «срастаясь» с увиденным здесь, человек «срастается» с самой жизнью, уже как бы уравненной с Выставкой. Наиболее ясно эта риторика сращения реализует

41 *Петров И.* Декоративное озеленение Всесоюзной сельскохозяйственной выставки // *Архитектура и строительство Москвы.* 1954. № 9. С. 29.

42 *Цицин.* Всенародный смотр достижений социалистического сельского хозяйства. С. 11.

себя в дискурсе «синтеза искусств», происшедшего на Выставке.⁴³

Поначалу искусству предписывалась скорее репрезентативно-инструментальная функция: «Этот материал обязательно требовал определенной художественной обработки, для того, чтобы «читаться» зрителем, так как взятые в «первобытном» виде сотни тысяч снимков своим утомительным однообразием способны были совершенно парализовать восприятие». Тут, впрочем, оказывалось, что сами «документальные снимки» не в состоянии выполнить возложенных на них задач по перегонке реальности в «социализм»: «Бесконечные просторы колхозных полей, миллионы центнеров свеклы, хлеба, мяса и т.д. нужно было показать в образах, доступных непосредственному восприятию. Голый и протоколно точный язык цифр нужно было параллельно с его формально декоративной обработкой наполнить определенным чувственным содержанием, превратить в художественные диаграммы, схемы и т.д. Нужно было создать экспонаты, дополняющие и развивающие основное, логическое, деловое содержание выставки». Выяснялось, таким образом, что «цифры центнеров» как продукт «непосредственного восприятия» не обладают «чувственным содержанием», каковое рождалось лишь в результате «дополнения и развития» цифр. Так что оказывалось, что задача искусства вовсе не «оформительская», но что именно оно и порождает искомое «содержание», более того, оно-то и делает его более реальным (более «натуральным»), чем самая реальность: «Никакой «натуральный» экспонат, никакая цифра, карта или диаграмма не обладают такой силой обобщения, какой обладают произведения искусства».⁴⁴ И сила эта — в «целостности».

Социализм рождается именно как продукт «целого»: все эти образы в отрыве от «целого» ничего нового не производят: «Как

43 В конце концов, сам советский монументализм был объявлен «синтетическим отражением социалистической действительности» (как утверждал журнал «Искусство» в связи с творчеством скульптора Г. Мотовилова, автора многих работ на Выставке (включая арку главного входа) (*Ромм А.* Монументальные работы Г.И. Мотовилова // *Искусство.* 1939. № 5. С. 134).

44 *Сосфенов.* Выставка как художественное целое. С. 86.

целое выставка должна быть обобщенным выражением социализма, в **частностях** же отдельные произведения могли отображать лишь отдельные его проявления». ⁴⁵ Откуда же является это «целое»? Отнюдь не из суммы «частностей»: задача советских художников усматривается в том, чтобы «сознательно стремиться [...] к подчинению отдельных создаваемых ими форм и образов образу целого». ⁴⁶ Ключевое понятие здесь: трансцендентный «образ целого», который задан изначально и который отбрасывает свет на «отдельные формы» или «частности», не будучи при этом их суммой. Этот «образ» не рождается и из совокупности всех этих грандиозных «образцов» изобилия. Напротив, он рождается как **художественный** продукт, как продукт **искусства**, так что рецензент, посвятивший свои заметки «архитектурной части выставки» констатирует: «в конечном счете в своих основных чертах логическое развертывание экспозиции было производным от нее», ⁴⁷ этой «архитектурной части».

Мы практически не касались здесь собственно выставочной архитектуры потому, что, как заметил В. Паперный, сталинская культура «нуждалась в таких и только таких искусствах, которые без остатка могут выразить на своем языке вербальный текст», так что каждому искусству в этой культуре пришлось перестроить свой язык так, чтобы на нем можно было излагать вербальный текст». ⁴⁸ Эта мысль может быть распространена и на дискурсы, обслуживающие эти искусства, — их статус многократно вырастает: сами искусствоведческие, критические, аналитические и интерпретационные высказывания внутри этой культуры не только являются ее частью, но и частью «обслуживаемых» ими искусств. Главное из них (при всем акценте на «синтез») — несомненно, сама архитектура. Она настолько доминирует над всеми остальными искусствами, что те входят в нее. Так, о грандиозной статуе Сталина работы

45 Там же. С. 87.

46 Там же. С. 102.

47 Там же. С. 89.

48 Паперный. Культура Два. С. 225, 228.

Меркурова, центральном скульптурном сооружении Выставки, критик пишет как об архитектуре: «Строгая величественность и простота ее форм сами кажутся элементами архитектуры, — так сильна их пластическая напряженность».⁴⁹

Максим Горький, писавший корреспонденции со Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде 1896 г., уделил немало внимания именно архитектуре: «Общее мнение — на Всероссийской выставке нет русской архитектуры. Всюду мавританские арки и купола, готические вышки, много нижегородского «рококо — знай наших» — какие-то фантастические кривулины, масса разнообразно изогнутых линий, в которых нет ни кокетливой игривости стиля веселой маркизы, ни одной простой детали — «все с ужимкой», — ни признака красоты. Кое-где проглянет кусок Византии, кружево русского рисунка и исчезает, подавленное всем другим».⁵⁰ За полвека до него о нижегородской выставке писал нечто подобное маркиз де Кюстин, объяснивший это «отсутствие» отсутствием или подражательностью самой русской архитектуры.

Советская же страна как бы вывернулась наизнанку и, выставя свою квази-южную «плодородность», демонстрировала на Выставке прежде всего свою «восточность». Восточные мотивы не только доминируют в декоре, но и в самой архитектуре — павильоны выстраиваются как ряд восточных культовых построек — от мечети до мавзолея.⁵¹ Можно было бы сказать, что Выставка стала своеобразным сталинским контр-Петербургом (столь нелюбимым вождем): она тоже «прорубала окно», только на Восток (занятная деталь истории ВСХВ напоминает о судьбе Петербурга: когда ее реконструировали в 1950–1954 гг., площадь выставки была увели-

49 *Сосфенов*. Выставка как художественное целое. С. 94.

50 *Горький М.* Собрание сочинений. В тридцати томах. Т. 23. М., 1953. С. 215.

51 См. анализ национальных экспозиций на ВСХВ-ВДНХ в: Greg Castillo, “Peoples at an Exhibition: Soviet Architecture and National Question,” in Thomas Lahusen and Evgeny Dobrenko, eds., *Socialist Realism without Shores* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1997).

чена почти на 60 гектаров, из которых половина была болотом, что потребовало подсыпки 350 тыс. кубометров грунта⁵² — поставленная на болоте Выставка рифмовалась с великим строительством каналов и городов на востоке страны и укреплением ее западных границ).

В заключение своих полных недовольства заметок с нижегородской выставки будущий «основоположник социалистического реализма» с большой симпатией цитировал высказывания своих спутников о выставке (судя по пафосу, «спутники» эти — простые рупоры мыслей самого Горького):

«Мы выставляем продукты труда нации, но где же приемы производства продуктов? Какое образовательное значение для публики и самих экспонатов имеет продукт, раз не показано, из чего и как он возникает? Я вижу — в витрине висит ткань, лежит железный лист, стоит вещь из стекла... Откуда и как они получились, какими приемами, машинами [...]? Покажите формы производства, все условия его в их полном объеме, тогда это будет иметь развивающее значение. [...] Мы хотели устроить выставку национального труда, — войдите в главный отдел и вы увидите универсальный магазин в его идеале. Там есть все, — не видно одного — кем, как и из чего все это делается. [...] Дайте все в другой форме, дайте хоть олеографии постепенного возникновения из безобразного сырья готового к употреблению продукта. Нужны не образцы труда, а приемы его, только они могут дать представление о культуре страны».⁵³

Перед нами — настоящая теория соцреализма (вплоть до олеографии!) — производственный роман занимался именно этим.

Художник-концептуалист Андрей Монастырский писал о своей зачарованности увиденным на Выставке (уже в конце 1980-х гг.): «Из рогов изобилия «Золотого колоса» вываливаются в воду гигантские арбузы, дыни, виноград, яблоки и чуть ли не свиньи, кото-

52 *Овсянников*. Сооружения Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. С. 7–8.

53 *Горький*. Собрание сочинений. В тридцати томах. Т. 23. С. 223–224.

рые и демонстрируются как результат, как высшие и целевые эйдосы народного хозяйства [...] То есть происходит сакрализация не технологии, а результата. Все же остальные павильоны демонстрируют просто технические способы (которые могут улучшаться) для достижения одного и того же — арбуза величиной с дом. То есть то, что должно быть главным в экономической системе — технология, выносится в периферийную зону сакральности, а в центр ставится курьез, плод деятельности не общества, а отдельного «титана».⁵⁴

Это замечание требует поправки: «зона сакральности» отнюдь не «периферийна» — и «курьез», плод деятельности «титана», находится в самом центре выставочного пространства (кстати, вместе с самим «титаном»), тогда как «технологии» десакрализованы, поскольку вне «чуда» (порождаемого искусством — например, фонтаном «Золотой колос») их достижения остаются социально и идеологически нерелевантными. Куда яснее указывала на смысл увиденного на Выставке передовая статья журнала «Искусство»: «Великолепна выставка своими богатствами. Чем только не радуется посетителя! Словно скатерть-самобранка, разложила перед народом все, чем щедра наша земля. И все это для народа, для простого советского человека, — чтобы дом наш был полон достатка, чтобы жилось в нем счастливо и привольно».⁵⁵ Этот дискурс сказочного (скатерть-самобранка!) изобилия не столько «отражает», сколько заклинает: только увидев все эти богатства, «разложенные перед ним», «простой советский человек» сразу заживет «в достатке», «счастливо и привольно». С другой стороны, этот дискурс указывает «технологиям» на их место, ибо технология чуда есть тайна.

«Какое искусство может победить эту выставку, которая втянула в себя все искусства?», — вопрошал в начале XX в. Федоров в связи с Парижской Выставкой (С. 610). На этот риторический вопрос в его некрофильской утопии ответа не находилось: искусство

54 *Монастырский А.* ВДНХ — столица мира. Шизоанализ // Место печати. 2000. № 12. С. 45.

55 *Слава народному труду! (Передовая)* // Искусство. 1954. № 5. С. 3.

он противопоставлял не жизни (как принято), а смерти. «Втянув» в себя «все искусства», советская Выставка продемонстрировала тот предел, за которым соцреализм сделал жизнь нерелевантной. Выставка на глазах превратилась из черной дыры, куда была «втянута» вместе со «всеми искусствами» и жизнь, в настоящий «пир смерти». И не только в том смысле, что в эпоху перестройки она преобразилась в кооперативный рай, а в пост-советскую — наполнилась ларьками «новых русских» — в основном из тех самых «республик Средней Азии и Закавказья», которые и были наиболее зримо представлены на ней в советское время, но в том, — что «героико-романтическое» представление под названием «Достижения Социализма» могло реализоваться только в искусстве и только в федоровском оксюмороне: внешне — культ ненавистного Федорову Плодородия; по сути — любимое им Кладбище; своего рода поминки на дне рождения. Главные сталинские топосы Столицы: Мавзолей (место мертвого «Отца») — Метро (транспортное средство) — ВСХВ (место торжества «материнского культа», плодородия и «идей Ильича») могут рассматриваться в качестве хронотопа федоровской утопии. Выставка, став материализованным «воскрешением Отца», по сути, явилась реализацией антибуржуазной и антимодернистской утопии Федорова. Конечно, его философия общего дела меньше всего имела в виду воскресение «отцов» марксизма-ленинизма. С другой стороны, остается лишь догадываться о том, обрадовались ли бы эти «отцы» **такому** воскресению.