

18+

МАРГАРИТА АЛЕКСАНДРОВНА
КРЫЛОВА

Искусство на службе идеи



ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ
ИЗМЕРЕНИЕ
КУЛЬТУРЫ

Маргарита Крылова

Искусство на службе идеи

«Издательские решения»

Крылова М. А.

Искусство на службе идеи / М. А. Крылова — «Издательские решения»,

Почему плакат, песня или фильм способны вдохновлять и поработать? Как идеология проникает в человека через культуру — от советского авангарда и соцреализма до нацистской Германии, маоистского Китая, революционного Ирана и цифровых алгоритмов наших дней. В основе — психология влияния, история искусства и эволюция механизмов убеждения: как идеология определяет, что мы покупаем, какую семью строим и чему учим детей, и почему она не исчезает, а оставаясь «прошивкой» ценностей на десятилетия.

© Крылова М. А.

© Издательские решения

Содержание

От автора	6
Об авторе	7
Введение. Идеология, которой нужен художник	8
Три этажа политической культуры	9
Когда искусство становится тотальным	10
О чём эта книга и как её читать	11
Два разных способа окружать личность	13
Личность в точке пересечения	16
Свой и чужой: теория социальной идентичности	17
Послушание авторитету: эксперимент Милгрэма	18
Семья как первая школа идеологии	19
Пионерия и комсомол: возраст, ритуал, символ	20
Гитлерюгенд: параллельная лестница	21
Балилла в Италии и юные пионеры в Китае	22
Одна архитектура, разное содержание	23
Эффект иллюзии правды	25
Эмоция запоминается лучше довода	26
Упрощение и разделение на чёрное и белое	27
Козёл отпущения: психология поиска виноватого	28
Почему искусство эффективнее лозунга	29
Когнитивный диссонанс: цена внутреннего противоречия	30
Публичное и приватное «я»	31
Магнитофон как психологический клапан	32
Что защищает человека лучше всего	33
Квадрат, башня и новый язык форм	34
Агитпоезда и окна РОСТА	35
План монументальной пропаганды	36
Кино-глаз и театр без занавеса	37
Союз, у которого был срок годности	38
Почему авангард увлёк именно молодых	39
РАПП и охота на попутчиков	40
Съезд, на котором утвердили метод	41
Четыре требования одной формулы	42
Изгнание неудобного языка	43
Как рисовали Сталина	45
Рабочий и колхозница: миф о союзе	46
Витрина изобилия: ВСХВ	47
Высотки: имперский стиль победившей державы	48
Конец ознакомительного фрагмента.	49

Искусство на службе идеи

Маргарита Александровна Крылова

© Маргарита Александровна Крылова, 2026

ISBN 978-5-0071-4251-9

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Искусство на службе идеи

Идеологическое измерение культуры

От автора

Эта книга выросла из одной темы курса «Политическая конфликтология», которую студенты неизменно слушают внимательнее прочих, — темы о конфликтогенности политических идеологий и политической культуры. На лекциях мы разбираем, чем либерализм отличается от консерватизма и почему тоталитарный режим держится на официальной идеологии крепче, чем на штыках. Но рано или поздно в аудитории звучит один и тот же вопрос: а при чём здесь искусство? Разве картина, фильм или песня — это не что-то по ту сторону политики, область чистого вдохновения, куда идеологии со своими лозунгами лучше не соваться?

Эта книга — развёрнутый ответ на такой вопрос, и ответ неутешительный для тех, кто хотел бы держать искусство подальше от политики: нет, не по ту сторону. На протяжении всего двадцатого века — да и раньше, и позже — культура оставалась одним из главных полей, на которых государства и движения доказывали своё право говорить от имени истории, нации или класса. Идеология без искусства — это набор тезисов в партийной программе, которые никого не тронут. Идеология, получившая холст, киноплёнку, нотный стан и фасад высотного здания, — это уже образ жизни, в котором хочется или приходится жить.

Материал книги во многом опирается на курс «Политическая конфликтология», разработанный для будущих конфликтологов: определения идеологии, предложенные Карлом Мангеймом и Терри Иглтоном, типология политических режимов и знаменитая формула Эндрю Хейвуда о тоталитаризме, концепция политической культуры Габриэля Алмонда и Сидни Вербы с её тремя уровнями — когнитивным, эмоциональным и ценностным. Всё это — рабочий инструмент политической науки, и он отлично объясняет, почему у режимов вообще возникает потребность в искусстве, а не только в цензуре и полиции. Но дальше книга сознательно уходит с территории учебника на территорию историй: конкретных картин, фильмов, зданий и песен, через которые эта потребность воплощалась в жизнь.

Центральный сюжет книги — Советский Союз, потому что нигде в XX веке идеология и культура не переплелись так тесно и так изобретательно: от футуристических агитпоездов первых революционных лет до хрущёвских панельных домов, от плаката «Ты записался добровольцем?» до магнитофонных плёнок с песнями Высоцкого, которые государство не одобряло, но и запретить не смогло. Рядом с советской историей в книге встанут и другие: нацистская Германия с её выставками «дегенеративного искусства» и световыми соборами Нюрнберга, Италия Муссолини и Испания Франко, культурная революция Мао и северокорейские массовые представления, — и, чтобы картина была честной, короткий разговор о том, как со своей культурой обращались демократии, включая тайное финансирование абстрактного экспрессионизма американскими спецслужбами в разгар холодной войны.

Книга написана для широкого читателя, а не только для студентов-конфликтологов, и не требует специальной подготовки — только любопытства и готовности удивляться тому, как много политики скрыто в вещах, которые мы привыкли считать просто красивыми.

Об авторе

Крылова Маргарита Александровна — старший преподаватель кафедры конфликтологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. Имеет профильное политологическое образование, окончила аспирантуру, является автором диссертационного исследования по культурологии. По профессии и по складу мышления — психолог, и именно на стыке этих трёх областей — политологии, культурологии и психологии — сложился её главный исследовательский интерес.

Всю свою научную жизнь Маргарита Александровна занимается одним сквозным вопросом: как идеология воздействует на конкретного человека. Её интересует не столько политическая программа партии или государства, сколько то, что происходит с человеком по ту сторону лозунга, — как идеология определяет его повседневную жизнь: что он покупает и почему именно это, как он думает и какие вопросы ему даже не приходит в голову задавать, какую семью он создаёт, какое образование получает и какому образованию хочет обучить своих детей. Главный тезис, к которому автор приходит в своих исследованиях, состоит в том, что идеология проникает в головы общества не через приказы и не через полицию, а через два тихих, почти незаметных канала — культуру и образование: через то, что человек с детства видит, слышит и читает, и через то, чему его учат считать нормальным, правильным и естественным.

На протяжении всего своего исследовательского опыта Маргарита Александровна занимается одним и тем же вопросом, рассматривая его с разных сторон: как идеология воздействует на человека. Она подходила к этому вопросу как политолог — через понятия власти, режима и конфликта; как культуролог — через историю искусства и его институтов; как педагог — через устройство образования и школьной программы; как философ — через категории смысла, ценности и веры; и как психолог — через механизмы восприятия, памяти и идентичности личности. Эта книга — первая попытка свести результаты такого разностороннего, всестороннего анализа идеологии в обществе, культуре, философии, образовании и психологии личности в единый связный текст, рассказанный простым, доступным языком, без академического аппарата, но с опорой на научные факты: на материалы вузовских курсов, на классические исследования социальной психологии и на десятки конкретных историй из истории искусства XX века. Она обращена не только к студентам-конфликтологам и культурологам, но и ко всякому читателю, которому небезразлично, откуда берутся его собственные убеждения, вкусы и привычки.

Введение. Идеология, которой нужен художник

Начнём с определения, которое звучит суше, чем хотелось бы для книги про искусство, но без которого дальше не обойтись. Немецкий социолог Карл Мангейм называл идеологию «духовным образованием», которое складывается у правящей группы как теоретическое обоснование определённой социально-политической ситуации, отвечающей интересам этой группы. Британский теоретик Терри Иглтон предлагал смотреть на идеологию шире и выделял в ней сразу три слоя: идеология — это и процесс производства смыслов и ценностей в общественной жизни, и комплекс идей, характерных для конкретной социальной группы, и система знаний, которая обеспечивает легитимность политической власти.

Заметьте, что ни в одном из этих определений нет ни слова про искусство. Идеология — это прежде всего система идей: кто друг, кто враг, что справедливо, а что нет, кому принадлежит будущее. Но идеи не действуют сами по себе. Человека убеждает не тезис, а образ. Можно сто раз прочитать в газете, что труд — дело чести и доблести, и остаться равнодушным; но стоит увидеть плакат с рабочим, распрямляющим спину на фоне восходящего солнца, — и абстрактный тезис вдруг обретает лицо, позу, свет. Идеология конфликтогенна именно потому, что она не бывает нейтральной: как отмечается в курсе политической конфликтологии, практически любая идеология включает в себя описание интересов какой-либо группы и представление о её политических врагах — то есть заранее определяет участников потенциального конфликта. Но чтобы это распознавание друзей и врагов заработало на уровне миллионов людей, а не только теоретиков в президиуме, идее нужен посредник, который переводит её на язык чувств. Этим посредником почти всегда становится искусство.

Три этажа политической культуры

Здесь на помощь приходит ещё одно понятие из курса — политическая культура, которую политологи Габриэль Алмонд и Сидни Верба описывали как совокупность ориентаций людей по отношению к политической системе, состоящую из трёх уровней. Когнитивный уровень — это знания и представления о политике: кто правит, по каким законам, что можно, а что нельзя. Эмоциональный уровень — это чувства, которые политическая система вызывает: гордость, страх, отчуждение, воодушевление. Ценностный, или оценочный, уровень — это суждения о том, хороша система или плоха, справедлива или нет.

Идеологические тезисы — это почти всегда работа с когнитивным уровнем: перечень фактов и аргументов. А вот искусство работает сразу с эмоциональным и ценностным уровнями — оно не объясняет, оно заставляет почувствовать и оценить. Именно поэтому ни одна идеология в истории, всерьёз претендовавшая на то, чтобы стать образом жизни целого общества, не ограничивалась брошюрами. Ей нужны были плакаты, марши, гимны, фильмы, дворцы, потому что только они умеют превращать знание в переживание, а переживание — в готовность действовать. Политическая культура, как её описывают в рамках курса, включает в себя политическую символику и политические ритуалы, политический язык, политические мифы и стереотипы, — и все эти элементы представляют собой не что иное, как культуру в узком, «художественном» смысле слова, поставленную на службу власти.

Когда искусство становится тотальным

Есть, впрочем, принципиальная разница между тем, как с искусством обращаются разные политические режимы, и эта разница — главный внутренний сюжет книги. В демократическом обществе идеологий много, они конкурируют друг с другом, и ни одна не может полностью подчинить себе культуру: художник, которому не нравится правящая идея, всегда может обратиться к оппозиционной публике, эмигрировать в другую эстетику, издаться в независимом журнале. В курсе политической конфликтологии это называют идеологическим плюрализмом. Совсем иначе обстоят дела там, где идеология объявляется официальной, то есть единственно верной.

Политолог Эндрю Хейвуд определяет тоталитаризм как политический режим, предполагающий полный, тотальный контроль государства над жизнью общества, — режим, который почти всегда сопровождается всеобъемлющей идеологической обработкой и открытым насилием. Среди признаков тоталитарного режима — официальная идеология, однопартийность, ограничение свободы слова цензурой, отсутствие разделения властей. Но есть в этом списке пункт, который редко замечают, пока не начинаешь разбирать искусство того или иного тоталитарного государства: тоталитарная идеология, подавляя саморазвитие сфер науки, искусства, религии и морали, сама становится дополнительным источником конфликта. Иными словами, тоталитарный режим не может позволить культуре развиваться по своим собственным законам — ему нужно, чтобы каждая картина, каждая симфония, каждое построенное здание подтверждали одну и ту же истину. Там, где демократия терпит рядом десяток противоречащих друг другу художественных языков, тоталитаризм требует одного.

Вот почему история искусства в тоталитарных обществах XX века — это всегда история борьбы за монополию: на холст, на киноплёнку, на архитектурный фасад, на ноту. И вот почему эта же история — прекрасный материал для того, чтобы разобраться, как вообще устроены отношения идеологии и культуры, потому что в тоталитарном обществе эти отношения доведены до предела, до чистоты эксперимента, которую в спокойные эпохи разглядеть труднее.

О чём эта книга и как её читать

Книга начинается не с истории, а с человека. Пять глав сразу после этого введения намеренно откладывают хронологию в сторону и отвечают на вопрос, который важнее любой конкретной картины или фильма: что именно происходит с отдельным человеком, когда на него одновременно действуют культура и идеология, почему один и тот же механизм убеждения заставляет ребёнка вступать в пионеры или в гитлерюгенд с одинаковой искренностью, и как психика ухитряется сохранить хоть каплю внутренней независимости даже там, где, казалось бы, для этого не остаётся никакого пространства. Эта часть книги опирается уже не на курс политической конфликтологии, а на классические эксперименты социальной психологии XX века — от Тэшфела до Милгрэма — и объясняет, почему все последующие исторические главы вообще работают так, как они работают.

Вооружившись этим психологическим инструментарием, книга переходит к своему основному сюжету — путешествию по советской культуре: от авангарда первых революционных лет, который искренне верил, что строит искусство будущего, — через рождение единого стиля социалистического реализма — к культу личности в живописи и архитектуре, кино как «важнейшему из искусств», музыке под надзором партии, литературе, которая одних превращала в классиков, а других — в лагерную пыль, плакату и параду как языку массовой мобилизации, архитектуре от домов-коммун до хрущёвок, наконец — к оттепели, застою и перестройке, когда единый культурный канон начал трескаться и в итоге рассыпался вместе со страной, которая его породила.

Дальше книга ненадолго покидает советский материал, чтобы показать: то, что происходило в СССР, не было уникальной особенностью одной страны или одной идеологии. Нацистская Германия сжигала книги и выставляла модернистскую живопись как «дегенеративное искусство» в тех же годах, когда в Москве утверждали единственно верный соцреализм. Италия Муссолини и Испания Франко находили собственные способы поставить архитектуру и кино на службу режиму. Культурная революция Мао и по сей день продолжающийся культ вождя в Северной Корее показывают, что этот механизм не привязан ни к одной эпохе, ни к одному континенту. Япония от реставрации Мэйдзи до капитуляции, революционный Иран с его магнитофонными кассетами, Латинская Америка с мексиканскими фресками, кубинской революцией и чилийской диктатурой показывают, что тот же механизм работает на любом континенте и при любой окраске режима. И даже демократии, гордящиеся свободой творчества, в разгар холодной войны обнаружили, что искусство — слишком мощный инструмент, чтобы оставить его в стороне от большой политики, пусть действовали они мягче и осторожнее, чем тоталитарные режимы, — а американский маккартизм показал, как выглядит идеологический контроль над культурой внутри самой демократии.

Отдельные главы посвящены тому, как идеология обращается к детям через сказки и мультфильмы, как работает цензура на протяжении пятидесяти лет, как государства регламентировали одежду и как переименовывали города и целые алфавиты.

После странового обзора книга ненадолго меняет угол зрения и проходит по тем же режимам ещё раз, но уже не по хронологии, а по сквозным темам, которые обычно остаются в тени большого искусства: как разные идеологии регламентировали роль женщины, как они соперничали с традиционной религией за то же самое место в сознании человека, как идеология умещалась на почтовой марке и денежной купюре, как она пользовалась спортом и даже содержимым обеденной тарелки. Отдельная глава проследит судьбу советского культурного наследия уже после 1991 года — что снесли, что оставили, а что превратилось в новый, уже постсоветский ритуал, — и ещё одна покажет, как ровно тот же механизм работает в наши дни, не через плакат и киноленту, а через алгоритмическую ленту социальной сети.

Последняя глава попытается ответить на вопрос, ради которого всё это затевалось: может ли искусство вообще быть невиновным, свободным от идеологии, — и если нет, то что тогда отличает культуру свободного общества от культуры казармы. Ответ, забегаая вперёд, лежит не в том, использует ли власть искусство — она использует его почти всегда и почти везде, — а в том, остаётся ли у искусства право на разногласицу, на спор с самим собой. Начнём с самого человека — с простой геометрической схемы, которая объясняет, почему культура и идеология вообще ведут себя по отношению к нему так по-разному.

Круги влияния: как культура и идеология устроены вокруг человека

До сих пор эта книга говорила о культуре и идеологии как о силах, действующих на уровне целых государств: партия утверждает единый стиль, министерство пропаганды жжёт книги, архитектор проектирует дворец. Но за каждым плакатом, каждым фильмом и каждым зданием в конечном счёте стоит один и тот же адресат — отдельный человек, который смотрит на этот плакат, сидит в этом кинозале, живёт в этом доме. Прежде чем вернуться к истории и досмотреть её до конца, стоит остановиться и разобраться: а что вообще происходит с человеком, когда на него одновременно давят культура и идеология, — и чем эти два давления вообще отличаются друг от друга.

Два разных способа окружать личность

Разобраться в этом помогает простая, но точная схема, знакомая по курсам культурологии и конфликтологии: культуру и идеологию можно изобразить геометрически, и геометрия эта у них принципиально разная.

Культура устроена как вложенность — как матрёшка, где каждая следующая фигура помещается внутрь предыдущей, не разрушая её. В центре — культура личности: индивидуальный набор привычек, вкусов, реакций, сложившийся у конкретного человека. Вокруг неё — культура семьи: то, как принято вести себя, разговаривать, отмечать праздники именно в этом доме. Ещё шире — культура группы: круг друзей, рабочий коллектив, землячество. Дальше — этническая культура, культура народа со своим языком, фольклором и обрядами. Ещё шире — национальная культура, объединяющая уже не один этнос, а всех граждан одного государства. И, наконец, самый широкий круг — мировая культура, то общее наследие человечества, к которому в конечном счёте принадлежат и Шекспир, и Толстой, и наскальная живопись пещеры Ласко. Ключевое свойство этой структуры в том, что круги не конфликтуют друг с другом напрямую: они вложены один в другой, как слои луковицы, и продвижение от центра к периферии — это движение ко всё более широкой, но и всё менее личной общности.

Идеология устроена принципиально иначе — не как вложенность, а как пересечение. Разные идеологии не вкладываются друг в друга аккуратными слоями, а накладываются одна на другую, конкурируя за одного и того же человека одновременно. Мировая идеология — например, идея прав человека или идея глобального коммунистического братства — существует рядом с государственной идеологией конкретной страны, которая, в свою очередь, соседствует с идеологией конкретной политической силы или партии, а та — с идеологией того или иного общественного движения, к которому человек может принадлежать: профсоюза, религиозной общины, молодёжной организации. Эти идеологические поля не вложены друг в друга — они перекрываются, как несколько цветных плёнок, наложенных одна на другую, и место, где все они пересекаются одновременно, — это и есть тот самый человек, к которому каждая из них предъявляет свои, иногда противоречащие друг другу требования.

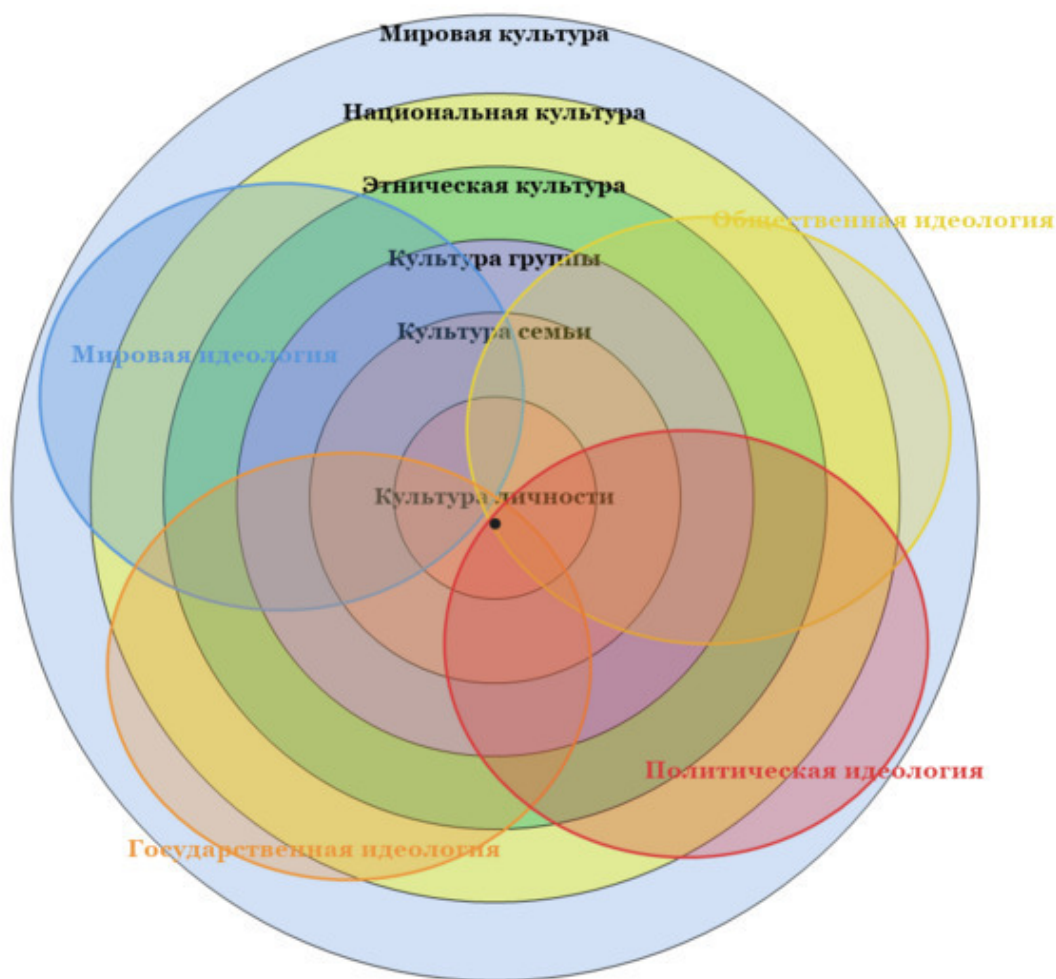


Схема культуры (вложенные круги — от культуры личности до мировой культуры) и идеологии (пересекающиеся эллипсы — мировая, общественная, государственная, политическая идеология), сходящихся в одной точке: сама личность.

Почему культура почти не спорит сама с собой, а идеология — почти всегда

Из этой разницы в геометрии вытекает разница в том, как культура и идеология конфликтуют — точнее, как редко это делает культура и как часто это делает идеология. Человек редко переживает мучительный выбор между культурой своей семьи и культурой своего народа: как правило, одно органично продолжает другое, культура семьи — это просто более узкий, более личный извод той же самой этнической и национальной традиции. Круги вложены не просто геометрически, а по смыслу: то, чему учит семья, обычно не противоречит тому, чему учит более широкая культурная общность, — за исключением редких, действительно драматичных случаев культурного разрыва между поколениями или переезда в совсем чужую культурную среду.

С идеологией всё устроено ровно наоборот. Государственная идеология сплошь и рядом расходится с идеологией отдельной политической партии, идеология партии — с идеологией

общественного движения, к которому принадлежит тот же самый гражданин, а мировая идеология — с любой из них. Именно поэтому идеологический конфликт, о котором эта книга говорила с самого введения, — это не сбой в системе, а её нормальное, встроенное состояние: раз идеологические поля пересекаются, а не вкладываются друг в друга, то человек, оказавшийся в зоне пересечения нескольких противоречащих полей, рано или поздно должен будет сделать выбор, какому из них отдать приоритет, — и этот выбор почти никогда не бывает лёгким и бесконфликтным.

Почему тоталитарный режим стремится совместить оба контура

Теперь становится понятнее, зачем тоталитарным режимам, о которых говорилось в предыдущих главах, понадобилось так настойчиво лезть в культуру, а не ограничиться прямым идеологическим давлением через закон и полицию. Идеология по своей природе — гостья, конкурирующая с другими идеологиями за то же самое место в сознании человека; она может проиграть эту конкуренцию, если рядом останется хоть одна привлекательная альтернатива. Культура же по своей природе — почти не конкурирующая, глубоко укоренённая, воспринимаемая как нечто само собой разумеющееся, «просто то, как здесь принято». Тоталитарный проект XX века, если сформулировать его на языке этой геометрической схемы, — это попытка стереть разницу между двумя контурами: заставить идеологию вести себя как культуру, то есть не конкурировать с альтернативами, а восприниматься так же самоочевидно и бесспорно, как культура семьи или этноса. Именно для этого понадобились не только законы и полиция, но и плакат, кино, архитектура, музыка, — весь тот арсенал, который эта книга разбирала на примере СССР, нацистской Германии, Италии, Испании, Китая и Северной Кореи: если идеологию удаётся протащить внутрь самых вложенных, самых интимных кругов схемы — внутрь культуры семьи и даже культуры личности, — то она перестаёт ощущаться как один из нескольких конкурирующих голосов и начинает ощущаться как воздух, которым просто дышишь, не замечая.

Личность в точке пересечения

Обратите внимание на диаграмму ещё раз: все четыре эллипса идеологии — мировая, общественная, государственная, политическая — пересекаются именно там, где на схеме культуры расположен самый маленький, самый внутренний круг: культура личности. Это не случайность художника, а довольно точное отражение психологической реальности. Какой бы широкой и абстрактной ни была идеология — мировая, государственная, — в конечном счёте она достигает своей цели только тогда, когда пробивается до самого центра, до конкретного человека с его конкретными привычками, страхами и привязанностями. Государство может сколько угодно провозглашать официальную идеологию с трибуны, но пока эта идеология не проникла внутрь культуры личности — не стала частью того, как человек воспитывает детей, шутит с друзьями, оформляет свой дом, — она остаётся внешним требованием, а не подлинным убеждением.

Именно поэтому следующие четыре главы книги ненадолго отступят от исторической хроники, чтобы разобраться, как именно идеологии удаётся — или не удаётся — пройти весь путь от самого широкого, самого абстрактного круга своего эллипса до самого сокровенного, самого интимного круга человеческой личности: через какие психологические механизмы, через какие институты, с каким сопротивлением она сталкивается на этом пути и какую цену платит за него сам человек.

Как идеология становится «своей»: идентичность, подражание, послушание

Если идеологии, чтобы победить, нужно добраться до самого центра личности, то возникает практический вопрос: как именно это происходит? Ответ дают несколько направлений психологии XX века, каждое из которых, изучая, казалось бы, вполне лабораторные, далёкие от большой политики вещи — восприятие группы, подчинение авторитету, конформность мнения, — на самом деле описывало ровно тот же механизм, который заставлял миллионы людей искренне верить в плакаты и марши, разобранные в предыдущих главах.

Свой и чужой: теория социальной идентичности

Британский психолог Анри Тэшфел в 1970-е годы провёл серию экспериментов, ставших классикой социальной психологии: он случайным, откровенно бессмысленным образом делил незнакомых друг с другом людей на две группы — например, по тому, кто из них при взгляде на абстрактную картину предпочёл работы одного художника, а кто другого, — и обнаружил, что даже такое произвольное, ничего не значащее разделение оказывалось достаточным, чтобы участники начинали благоволить «своей» группе и относиться с недоверием к «чужой», хотя ещё за минуту до эксперимента все они были просто незнакомцами в одной комнате. Тэшфел и его коллега Джон Тёрнер сформулировали на основе этих опытов теорию социальной идентичности: часть нашего самоощущения складывается не из индивидуальных качеств, а из принадлежности к группам, и один этот факт принадлежности — даже без всякого рационального довода — автоматически порождает предпочтение «своих» и подозрительность к «чужим».

Нетрудно увидеть, насколько этот механизм созвучен тому, о чём говорилось ещё в главе о конфликтогенности идеологий: практически любая идеология включает в себя представление о политических врагах, потому что деление на «своих» и «чужих» — это не побочный продукт идеологии, а один из самых надёжных психологических рычагов, которым идеология вообще пользуется, чтобы закрепиться в сознании человека. Красноармеец на плакате Моора, тевтонский рыцарь в карикатуре «Окон ТАСС», «враг народа» в судебной хронике сталинских процессов — все эти образы работают не столько убедительностью аргументов, сколько простой, почти автоматической активацией чувства групповой принадлежности: вот мы, а вот они, и одно только это разделение уже вызывает эмоциональный отклик, минуя всякую логическую проверку.

Эффект Аша: почему трудно быть единственным несогласным

Ещё один классический эксперимент, важный для понимания механизмов идеологического давления, провёл в 1950-е годы американский психолог Соломон Аш. Участникам показывали простую задачу — сравнить длину отрезков на карточке, — задачу настолько очевидную, что ошибиться в ней было почти невозможно. Хитрость заключалась в том, что каждый испытуемый сидел в комнате с несколькими подставными участниками, которые по команде экспериментатора единогласно называли заведомо неверный ответ. Результат поразил даже самого Аша: примерно треть испытуемых в такой ситуации хотя бы раз соглашалась с явно неверным, но единодушным мнением группы, вопреки собственным глазам.

Эксперимент Аша объясняет то самое чувство, о котором говорилось в главе про застойные десятилетия советской истории применительно к формуле «двоемыслие»: единодушное — или выглядящее единодушным — мнение окружающих оказывает на отдельного человека давление, которому трудно сопротивляться, даже когда у него самого нет никаких сомнений в собственной правоте. Демонстрация на Красной площади, собрание трудового коллектива, единогласно осуждающее роман, который никто не читал, — все эти ритуалы работают именно через эффект Аша: даже если внутри каждого отдельного участника нет ни капли убеждённости, зрелище всеобщего, ритмичного, видимого согласия само по себе оказывает не менее сильное давление, чем содержание самого идеологического послания.

Послушание авторитету: эксперимент Милгрэма

Третий, самый тревожный из классических экспериментов провёл в начале 1960-х годов Стэнли Милгрэм, отталкиваясь от вопроса, который волновал его после Нюрнбергского процесса: как обычные, не патологически жестокие люди могли участвовать в чудовищных преступлениях нацистского режима, ссылаясь на то, что просто выполняли приказы? В эксперименте Милгрэма испытуемым — обычным добровольцам, набранным по объявлению, — предлагалось, играя роль «учителя», наказывать «ученика» (на самом деле актёра, никакому реальному удару не подвергавшегося) всё более сильным электрическим разрядом за каждую ошибку, повинаясь указаниям экспериментатора в белом халате. Большинство участников, несмотря на явную обеспокоенность, доходило до подачи разрядов, обозначенных на панели как опасные для жизни, — просто потому, что человек в халате авторитетно повторял: «Эксперимент требует, чтобы вы продолжали».

Эксперимент Милгрэма — прямое психологическое объяснение того, как устроена, например, конфликтогенность тоталитарного режима, о которой говорилось в курсе политической конфликтологии: политический контроль в таком режиме основан на терроре, но приводят этот террор в исполнение не какие-то особые, отобранные по признаку жестокости люди, а самые обычные исполнители, для которых распоряжение легитимного, облечённого властью источника оказывается достаточным основанием, чтобы заглушить собственные моральные сомнения. Немецко-американский философ Ханна Арендт, наблюдавшая на процессе над нацистским чиновником Адольфом Эйхманом не монстра, а поразительно заурядного бюрократа, ввела для этого явления формулу «банальность зла» — идея о том, что самые страшные преступления идеологических режимов совершаются не столько фанатиками, сколько людьми, разучившимися задавать себе вопрос, правильно ли то, что им приказано делать.

Семья как первая школа идеологии

Наконец, стоит вернуться к самому внутреннему кругу схемы из предыдущей главы — культуре семьи — и спросить, откуда вообще берётся тот фундамент, на котором позже надстраиваются и групповая идентичность, и склонность к конформности, и готовность подчиняться авторитету. Политологи, изучающие так называемую политическую социализацию — процесс усвоения ребёнком политических представлений своего общества, — единодушны в том, что именно семья, а не школа и не государство, закладывает самые ранние и самые устойчивые политические установки: отношение к власти, доверие или недоверие к государственным институтам, сама эмоциональная окраска слов «родина», «начальник», «закон» усваиваются ребёнком задолго до того, как он способен сформулировать хоть какое-то сознательное политическое мнение, — просто по интонации, с которой эти слова произносятся дома.

Именно поэтому тоталитарные режимы XX века, как будет подробно показано в следующей главе, никогда не ограничивались воздействием на взрослых, а вкладывали огромные ресурсы именно в детские и молодёжные организации: если идеологии удаётся закрепиться в сознании прежде, чем рядом с семейным влиянием появится какая-либо конкурирующая точка зрения, то дальнейшая работа с эффектами Тэшфела, Аша и Милгрэма уже ложится на подготовленную, восприимчивую почву. Ребёнок, с раннего возраста приученный делить мир на своих и чужих определённым образом, приученный доверять единодушию группы и не подвергать сомнению распоряжения облечённого символами авторитета взрослого, вырастает не в жертву пропаганды в узком смысле слова, а в человека, для которого предложенная идеология действительно ощущается как нечто «своё» — не навязанное извне, а естественно продолженное из самого раннего, самого интимного опыта.

Дети режима: пионерия, гитлерюгенд и воспитание нового человека

Предыдущая глава закончилась выводом, показавшимся, возможно, слишком абстрактным: тоталитарные режимы стремятся добраться до ребёнка раньше, чем это успеет сделать что-либо конкурирующее. На практике этот вывод воплотился в одном из самых узнаваемых институтов XX века — государственной детской и молодёжной организации, обязательной или полуо обязательной для целого поколения, — и сравнение того, как устроен был этот институт в разных странах, показывает удивительное структурное сходство при полностью противоположном идеологическом содержании.

Пионерия и комсомол: возраст, ритуал, символ

В Советском Союзе путь идеологического взросления был выстроен почти по-военному чётко и делился на возрастные ступени. С семи лет ребёнок вступал в октябрята — уже на этом этапе он получал звёздочку с портретом маленького Ленина, которую полагалось носить на груди. С девяти-десяти лет наступал черёд пионерской организации: торжественный приём в пионеры сопровождался клятвой, повязыванием красного галстука — символа частицы революционного знамени, — и в этом ритуале, если использовать понятия, знакомые по главе о политической культуре из введения книги, соединялись сразу все три её уровня: когнитивный (ребёнок заучивал текст торжественного обещания), эмоциональный (само действие обставлялось с достаточной торжественностью, чтобы вызвать сильное переживание) и ценностный (принадлежность к пионерии однозначно оценивалась как почётная, а исключение из неё — как позорное наказание). С четырнадцати лет наиболее сознательная часть молодёжи вступала в комсомол — Всесоюзный ленинский коммунистический союз молодёжи, уже не детскую, а вполне серьёзную политическую организацию, членство в которой существенно облегчало дальнейшее поступление в вуз или партию.

Гитлерюгенд: параллельная лестница

В нацистской Германии сложилась структурно поразительно похожая, хотя и наполненная противоположным содержанием система. Организация «Гитлерюгенд» (Hitlerjugend, «гитлеровская молодёжь») объединяла подростков от четырнадцати до восемнадцати лет, а для более младших существовала своя ступень — «Юнгфольк» («юный народ») для мальчиков десяти-четырнадцати лет, со своими отдельными организациями для девочек. Как и в советской системе, здесь была форма, был ритуал торжественного приёма с клятвой на верность фюреру, были значки за прохождение спортивных и идеологических нормативов. К концу 1930-х годов членство в гитлерюгенде стало фактически обязательным для всех «арийских» детей соответствующего возраста, а сама организация занималась военно-спортивной подготовкой, туристическими походами, идеологическими лагерями — тем же набором активностей, что и советские пионерские лагеря, только под другими лозунгами.

Балилла в Италии и юные пионеры в Китае

Похожую структуру можно обнаружить и в фашистской Италии, где детская организация «Балилла» (*Opera Nazionale Balilla*), названная в честь легендарного генуэзского подростка, будто бы бросившего камень в австрийского солдата и положившего начало восстанию, объединяла мальчиков восьми-четырнадцати лет в военизированные отряды с собственной формой и ритуалами присяги режиму, — а для более старших существовала организация «Авангардисты». В маоистском Китае, о котором шла речь в главе о культурной революции, существовала своя пионерская организация — Шаосяньдуй, «отряды красных галстуков», — созданная по образцу советской пионерии почти сразу после образования КНР в 1949 году, вплоть до заимствования самого красного галстука как символа частицы революционного знамени.

Одна архитектура, разное содержание

Стоит на минуту отвлечься от перечисления фактов и задать вопрос: почему настолько разные по идеологии режимы — интернационалистский коммунизм, расовый национал-социализм, итальянский фашизм, маоизм — независимо друг от друга пришли к одной и той же архитектуре детской организации: форма, возрастные ступени, торжественный ритуал приёма, значок или галстук как видимый символ принадлежности, летние лагеря вдали от семьи? Ответ вытекает напрямую из психологических механизмов, разобранных в предыдущей главе. Форма и значок работают на эффект социальной идентичности Тэшфела — мгновенно и зримо разделяют мир на своих и чужих, причём чужими в этой логике незаметно оказываются даже собственные родители, если они по каким-то причинам недостаточно идейны. Ритуал торжественного обещания, произносимого хором вместе со сверстниками, работает на эффект конформности Аша — трудно усомниться в клятве, которую с воодушевлением повторяет вся шеренга рядом с тобой. Иерархия вожатых, командиров отряда, взрослых кураторов работает на эффект послушания авторитету, исследованный Милгрэмом, причём в куда более мягкой, воспитательной форме, чем в его лабораторном эксперименте, но с той же базовой логикой: старший в форме знает лучше, и его распоряжение не подлежит обсуждению. А летний лагерь, разлучающий ребёнка с семьёй на недели, ослабляет как раз тот самый первый, самый интимный круг влияния — культуру семьи, — временно замещая его культурой группы, полностью выстроенной государством.

Красные галстуки и коричневые рубашки: разная цена одного и того же механизма

Разница между советским, нацистским, итальянским и китайским вариантами этой архитектуры — не в её психологическом устройстве, а в её моральном содержании: одна и та же машина воспитания нового человека в одном случае учила детей интернациональной солидарности и труду, а в другом — расовой ненависти и готовности к войне. История гитлерюгенда закончилась особенно мрачно: к последним месяцам Второй мировой войны, когда регулярная немецкая армия была почти обескровлена, именно подростков из этой организации, вчерашних тринадцати-шестнадцатилетних мальчишек, режим массово бросал на фронт защищать Берлин, — жуткое, почти буквальное подтверждение того, что детская идеологическая организация в тоталитарном государстве создавалась не только ради воспитания, но и как прямой ресурс государства, которым оно готово было распорядиться в момент крайней необходимости, не считаясь с ценой.

Советская пионерия и комсомол такого трагического финала избежали, но и они по мере смягчения самого режима, особенно в застойные десятилетия, о которых шла речь в одной из предыдущих глав, постепенно превращались из инструмента искреннего идеологического воспитания в формальный, всё менее наполненный подлинной верой ритуал — ещё одно свидетельство того, о чём уже говорилось в этой книге: идеологический контроль, каким бы продуманным ни был его психологический механизм, со временем неизбежно выдыхается, если не подпитывается искренней убеждёностью хотя бы части тех, кто этот механизм приводит в действие.

Механизмы убеждения: почему пропаганда действует не через логику

Если предыдущие главы объясняли, как идеология закрепляется в человеке через институты — семью, детскую организацию, ритуал группы, — то эта глава возвращается к вопросу, заданному ещё во введении книги: почему для убеждения массовой аудитории почти никогда не хватает одних только аргументов и почему на помощь им раз за разом приходило искусство. Ответ современной психологии звучит немного обескураживающе для всякого, кто верит в силу разумного довода: человеческое сознание устроено так, что убедительность высказывания

и его логическая обоснованность — вещи гораздо менее связанные между собой, чем хотелось бы думать.

Эффект иллюзии правды

Один из самых надёжно подтверждённых феноменов когнитивной психологии носит название эффекта иллюзии правды: чем чаще человек слышит одно и то же утверждение, тем более истинным оно ему начинает казаться — вне всякой зависимости от того, приводились ли когда-либо доказательства в его пользу. Мозг, судя по всему, использует простое эвристическое правило: знакомое воспринимается как более вероятно верное, потому что в обычной жизни повторяемость информации действительно часто коррелирует с её надёжностью — слух, который повторяют многие независимые друг от друга источники, и правда с большей вероятностью окажется правдой, чем слух с одним источником. Но это же самое эвристическое правило легко обмануть, если повторять одно и то же утверждение из единственного источника — просто много раз.

Именно этим объясняется навязчивая, на первый взгляд избыточная повторяемость идеологических лозунгов, транспарантов и плакатов, о которой шла речь в главе о визуальном языке массовой мобилизации: один и тот же лозунг на первомайском шествии, в заводской многотиражке, на борту агитпоезда, в школьном учебнике — это не бедность фантазии идеологического аппарата, а точный, пусть и найденный интуитивно, расчёт на эффект иллюзии правды. Министр пропаганды нацистской Германии Йозеф Геббельс, судя по многочисленным свидетельствам современников, придерживался похожей интуиции задолго до того, как эффект получил научное название: простую мысль, повторённую тысячу раз, аудитория в конце концов начинает воспринимать как самоочевидную истину, не помня уже, откуда она вообще взялась.

Эмоция запоминается лучше довода

Второй важный психологический факт заключается в том, что человеческая память гораздо надёжнее фиксирует информацию, сопровождавшуюся сильной эмоцией, чем информацию, поданную нейтрально, — эволюционно это разумно: то, что вызвало страх или радость, с большей вероятностью имело значение для выживания, чем то, что оставило нас равнодушными. Отсюда прямо вытекает предпочтение, которое любая эффективная пропаганда отдаёт не сухому изложению фактов, а образам, вызывающим сильный эмоциональный отклик, — материнской фигуре с плаката «Родина-мать зовёт!», трагическому пафосу расстрела на Потёмкинской лестнице, ликующей толпе на демонстрации. Разобранные в предыдущих главах произведения искусства работали не потому, что содержали более убедительные доводы, чем газетная передовица, а потому, что доводы вообще не были их основным инструментом: они работали через прямую, минуящую рациональное рассуждение эмоциональную реакцию, которая, в силу особенностей человеческой памяти, запоминается прочнее и глубже любого силлогизма.

Упрощение и разделение на чёрное и белое

Третий механизм — систематическое упрощение сложной, неоднозначной реальности до однозначного, легко категоризируемого сообщения. Психологи, изучающие когнитивные искажения, давно описали склонность человеческого мышления к так называемому чёрно-белому мышлению — тенденции воспринимать мир в категориях полностью хорошего и полностью плохого, без промежуточных, требующих усилия оттенков, особенно в состоянии тревоги или неопределённости, когда ресурсы сознания и без того истощены. Идеологическая пропаганда систематически эксплуатирует эту склонность: положительный герой соцреалистического романа или фильма, разобранный в одной из предыдущих глав, никогда не бывает сложным, внутренне противоречивым персонажем в духе романа девятнадцатого века, — он однозначно хорош, а его противник однозначно плох, потому что именно такая, упрощённая до предела картина мира легче всего усваивается и дольше всего удерживается сознанием, уставшим от подлинной сложности реальной жизни.

Козёл отпущения: психология поиска виноватого

Отдельного разговора заслуживает механизм, без которого не обходится практически ни одна массовая идеологическая кампания, — поиск конкретного, персонифицированного виновника всех бед. Социальные психологи связывают эту склонность с так называемой теорией фрустрации-агрессии: накопившееся у общества недовольство — экономическими трудностями, военными поражениями, социальной несправедливостью — требует выхода, а прямое обращение этой агрессии против подлинных, часто абстрактных и структурных причин проблемы психологически неудобно и труднодостижимо; куда проще и утешительнее направить накопившееся раздражение на конкретную, зримую группу, которую можно назвать врагом. Уже разобранный в курсе политической конфликтологии идея политического террора как «идеологемы» — то есть террора, оправдываемого не конкретной виной жертв, а самой логикой идеологии, — психологически опирается именно на этот механизм: обвинение вредителей, саботажников, «врагов народа» в сталинском терроре или евреев в нацистской пропаганде выполняло не столько информационную, сколько психотерапевтическую функцию для общества в целом, предлагая простое объяснение сложных бедствий и, что немаловажно, конкретный, зримый объект, на который можно направить накопившийся гнев.

Почему искусство эффективнее лозунга

Собрав вместе все три механизма — иллюзию правды, эмоциональную память и чёрно-белое упрощение, — легко увидеть, почему искусство на протяжении всей этой книги оказывалось куда более действенным идеологическим инструментом, чем прямое политическое высказывание. Плакат, песня, фильм, архитектурный образ соединяют в себе все три механизма разом: они легко тиражируются и повторяются (работает эффект иллюзии правды), они обращаются к чувству, а не к разуму (работает эмоциональная память), а художественная условность по самой своей природе тяготеет к однозначным, ясно читаемым образам героя и врага (работает упрощение). Учебник логики, сколь угодно убедительно изложенный, не может тягаться с плакатом Ираклия Тоидзе или маршем Дунаевского именно потому, что учебник апеллирует к той части сознания, которая устаёт быстрее и запоминает хуже всех прочих. Государства и движения XX века, интуитивно нащупавшие эту закономерность задолго до того, как психологи объяснили её механизм, сделали абсолютно рациональный, хотя и циничный выбор — вложились не в риторику, а в искусство.

Жизнь внутри чужой идеологии: двоемыслие и психологическое сопротивление

Четыре предыдущие главы описывали, как идеологии удаётся проникнуть в самый центр человеческой личности — через институты, через групповую идентичность, через эмоциональные образы искусства. Но было бы неверно рисовать человека тоталитарной эпохи безвольным сосудом, в который идеология вливается без остатка и без сопротивления. Психология знает и обратную сторону этого процесса — то, как сознание отдельного человека ухитряется сохранить внутреннюю целостность даже под давлением, которое, казалось бы, не оставляет для этого никакого пространства.

Когнитивный диссонанс: цена внутреннего противоречия

Американский психолог Леон Фестингер в 1950-е годы сформулировал теорию когнитивного диссонанса: человек испытывает психологический дискомфорт, когда одновременно удерживает в сознании два противоречащих друг другу убеждения или когда его убеждения расходятся с его собственным поведением, — и этот дискомфорт настолько неприятен, что психика находит способы его устранить, причём чаще всего не за счёт изменения поведения, а за счёт подгонки убеждений под уже совершённый поступок. Применительно к идеологии этот механизм объясняет на первый взгляд странный факт: люди, оказавшиеся вовлечёнными в идеологическую систему по стечению обстоятельств, а не по глубокому убеждению, — вступившие в партию ради карьеры, участвовавшие в демонстрации ради избежания неприятностей, — со временем нередко становятся куда более искренними, куда более убеждёнными её сторонниками, чем те, кто пришёл к ней сознательно. Легче поверить в правоту системы, которой уже служишь, чем жить с постоянным осознанием, что служишь тому, во что не веришь.

Публичное и приватное «я»

Из этого же психологического затруднения вырастает феномен, уже упоминавшийся в главе про застойные десятилетия советской истории под своим народным именем — «двоемыслие»: разделение личности на публичное, демонстрируемое обществу «я» и приватное, куда более критическое «я», существующее только на кухне, в дневнике, в разговоре с самым близким кругом. С точки зрения психологии, это не патология и не лицемерие в бытовом смысле слова, а вполне рабочий, экономный способ примирить требование социального конформизма, о котором говорилось в главе про эффект Аша, с сохранением внутренней автономии мышления: человек соглашается публично демонстрировать лояльность, которую в глубине души может и не разделять, потому что открытое несогласие обходится слишком дорого, а полное, безоговорочное внутреннее принятие системы — тоже требует издержек, на которые психика не всегда готова пойти.

Важно, впрочем, не путать это разделение с классическим литературным «двоемыслием» из антиутопии Джорджа Оруэлла, где герою предписывалось не просто скрывать несогласие, а искренне удерживать в сознании два взаимоисключающих убеждения одновременно, полностью веря в оба. Реальный советский или любой другой тоталитарный опыт чаще устроен мягче: человек прекрасно понимает, где заканчивается искренность и начинается ритуал, — и именно это понимание, при всей его психологической цене, оставляет пространство для внутренней независимости, которую внешнее принуждение полностью стереть не в силах.

Магнитофон как психологический клапан

С этой точки зрения по-новому раскрывается и уже рассказанная история магнитиздата — распространения песен Владимира Высоцкого и других неподцензурных исполнителей на бытовых магнитофонах. Функция этого явления была не только информационной — донести до слушателя тексты, которые государство не одобряло, — но и психотерапевтической в самом буквальном смысле: у человека, вынужденного постоянно поддерживать публичный, конформный фасад, должен быть хоть какой-то легальный или полулегальный канал для выражения того самого приватного «я», о котором шла речь выше, — и в советском обществе застойных десятилетий такими каналами служили магнитофонная запись, кухонный разговор, анекдот, рассказанный в узком кругу. Наличие подобных клапанов, судя по всему, позволяло системе продержаться дольше, чем она продержалась бы, если бы попыталась подавить и публичную, и приватную сферу жизни человека одновременно, — потому что психика, лишённая вообще всякого пространства для несогласия, склонна искать куда более разрушительные способы его выразить.

Что защищает человека лучше всего

Наконец, стоит спросить: что именно в устройстве человеческой психики оказывается наиболее надёжной защитой от полного идеологического захвата личности — если уж такая защита вообще существует? Исследования, посвящённые людям, сумевшим сохранить внутреннюю независимость даже в самых жёстких тоталитарных условиях, от диссидентского движения в СССР до узников концлагерей, чьи психологические наблюдения оставил, среди прочих, психиатр Виктор Франкл, указывают на несколько повторяющихся факторов. Во-первых, это привычка к критическому, аналитическому мышлению, сформированная задолго до столкновения с идеологическим давлением, — то есть чем раньше и чем прочнее человек усваивает саму способность подвергать сомнению услышанное, а не конкретные политические взгляды, тем труднее оказывается подчинить его сознание позднейшей единой картине мира. Во-вторых, это наличие хотя бы одной устойчивой связи с альтернативной точкой отсчёта — будь то человек, разделяющий сомнения, память о жизни до наступления идеологической монополии, или доступ к иному, не подконтрольному государству источнику информации: как показывает эта книга на протяжении многих глав, именно разрушение таких альтернативных точек отсчёта было и остаётся первой задачей всякой идеологии, стремящейся к тотальному господству. И, в-третьих, это способность находить смысл и достоинство не в одобрении системы, а в чём-то, находящемся вне её досягаемости, — в творчестве, в личных привязанностях, в профессиональном мастерстве, — том самом внутреннем ядре личности, которое, как показывает история искусства, разобранный в этой книге, оказывается на удивление трудно выкорчевать полностью, даже когда все внешние обстоятельства, казалось бы, этому благоприятствуют.

Вооружившись этим психологическим пониманием — тем, как идеология проникает в человека и как человек ей сопротивляется, — можно вернуться к исторической хронике, прерванной ради этих четырёх глав, и досмотреть её до конца уже с новым, куда более чувствительным инструментом в руках: за каждым плакатом, фильмом, зданием и песней из следующих глав книги теперь легче будет разглядеть не просто идеологический приём, а конкретный психологический механизм — и конкретного человека, на которого этот приём был рассчитан.

Рождение нового человека: авангард на службе революции

Осенью 1917 года у новой власти было всё что угодно, кроме легитимности в привычном смысле слова. Не было ни всенародных выборов, приведших большевиков к власти, ни векового обычая, ни религиозного освящения, каким веками пользовались монархии. Зато была идея — и был удивительный, ещё ни разу в истории не случавшийся союз этой идеи с самым радикальным крылом тогдашнего искусства. Русский авангард — художники, поэты и архитекторы, ещё до революции мечтавшие взорвать старые формы искусства, — искренне поверил, что большевики затеяли именно ту революцию, о которой он сам грезил: не просто смену правительства, а полное пересоздание человека и его окружающего мира. На несколько лет государству и авангарду оказалось по пути, и результат этого союза стал, пожалуй, самым ярким художественным экспериментом столетия.

Квадрат, башня и новый язык форм

Казимир Малевич выставил свой «Чёрный квадрат» ещё в 1915 году, за два года до революции, — но именно после 1917-го супрематизм из дерзкого жеста живописца превратился в претензию на визуальный язык нового мира: никаких узнаваемых предметов, никакой отсылки к старому быту, только чистая форма и цвет, как будто на пустом месте, оставшемся от разрушенной вселенной, можно строить заново. Владимир Татлин предложил ещё более буквальный символ новой эры — грандиозную спиральную башню высотой четыреста метров, памятник III Интернационалу, которая должна была превзойти Эйфелеву башню и разместить внутри себя вращающиеся залы конгрессов, обсерваторию, отдел пропаганды. Башню так и не построили — не хватило ни стали, ни денег на послевоенной, голодной, охваченной Гражданской войной территории бывшей империи, — но макет символа оказался важнее самого сооружения: вот она, идея, у которой хватает дерзости соперничать с мировыми чудесами техники.

Александр Родченко и другие конструктивисты пошли ещё дальше в стремлении слить искусство с жизнью: они отказывались от станковой живописи как таковой, называя её пережитком буржуазного индивидуализма, и переключались на дизайн — плакаты, обложки книг, костюмы для рабочих, мебель для коммунальных домов, кадры для документального кино. Лозунг «искусство — в производство» был не метафорой: конструктивисты искренне считали, что художник больше не должен запирается в мастерской и писать картины для богатых коллекционеров, а обязан выйти на завод и проектировать сам предметный мир, в котором будет жить освобождённый труд.

Агитпоезда и окна РОСТА

Пока одни художники мечтали о башнях до небес, другие занимались куда более приземлённой, но не менее радикальной работой — превращали пропаганду в форму искусства. По фронтам Гражданской войны колесили агитпоезда и агитпароходы — вагоны и палубы, расписанные яркими плакатными сценами, с типографиями, кинопередвижками и лекторами на борту: подвижные острова новой культуры, доставлявшие грамоту, кино и агитацию туда, куда обычная почта не доходила месяцами. В самой Москве и других городах на пустующих витринах магазинов появились так называемые окна РОСТА — сатирические плакатные серии Российского телеграфного агентства, где в простых, почти комиксовых картинках объяснялось, кто враг, а кто друг, почему нужно сдавать хлеб государству и не верить белогвардейским листовкам. Над текстами для этих окон работал, в числе прочих, поэт Владимир Маяковский, для которого агитационная подпись под плакатом была не халтурой ради заработка, а таким же полноценным искусством, как поэма, — потому что, как он сам формулировал, в революционную эпоху перо поэта должно быть приравнено к штыку.

«Улица корчится безъязыкая — / ей нечем кричать и разговаривать», — писал Маяковский, объясняя, зачем поэту вообще спускаться до уличного плаката: молчаливой, безграмотной ещё вчера стране нужен был голос, и голос этот должен был звучать просто, коротко, на языке лозунга.

Здесь стоит вспомнить и Пролеткульт — массовое движение пролетарских культурно-просветительных организаций, возглавляемое философом и врачом Александром Богдановым, которое ставило перед собой ещё более амбициозную цель: не просто использовать искусство для агитации, а вырастить принципиально новую, пролетарскую культуру с нуля, отбросив всё культурное наследие «эксплуататорских классов» как чуждое трудящимся. В студиях и кружках Пролеткульта рабочие сами писали стихи и пьесы, сами ставили спектакли — идея была в том, что творцом истории и творцом искусства отныне должен стать один и тот же человек. Размах движения — на пике в нём состояло куда больше участников, чем в самой правящей партии, — заставил в итоге партийное руководство насторожиться: слишком независимая, слишком массовая творческая организация плохо сочеталась с идеей единого партийного руководства культурой, и уже к середине 1920-х годов Пролеткульт был фактически свёрнут.

План монументальной пропаганды

Одним из первых культурных решений новой власти стал документ, вошедший в историю как план монументальной пропаганды: в апреле 1918 года Ленин подписал декрет «О памятниках Республики», по которому из городов убрали монументы царям и их слугам, а на освободившихся постаментах предписывалось в кратчайшие сроки поставить новые фигуры — мыслителей, революционеров, поэтов, от Спартака и Радищева до Маркса и Робеспьера. Списки имён для новых памятников составлялись почти впопыхах, многие статуи лепили из недолговечного гипса и бетона, они разрушались за пару зим, — но сама идея оказалась пророческой: власть с самых первых месяцев своего существования понимала, что городское пространство — это не просто камень и площади, а текст, который каждый день читают тысячи прохожих, и текст этот необходимо переписать как можно быстрее, вместе с законами и вместе с флагом.

Той же логике подчинялось и рождение нового революционного календаря и нового набора ритуалов: годовщина Октября, международный день солидарности трудящихся Первое мая — эти даты быстро обростали своей собственной хореографией демонстраций, трибун, оркестров, которая в последующие десятилетия станет одним из главных политических ритуалов советского общества, — но об этом подробнее пойдёт речь в одной из следующих глав.

Кино-глаз и театр без занавеса

Революция в кино происходила не менее радикально, чем в живописи. Режиссёр Дзига Вертов, снимавший документальные хроники «Кино-Правда», провозглашал принцип «кино-глаза»: камера, по его убеждению, видит правду жизни лучше человеческого глаза, испорченного условностями буржуазного игрового кино с его актёрами, декорациями и выдуманными сюжетами. Вертов монтировал документальные кадры труда, толпы, машин в стремительные, почти музыкальные композиции, которые должны были не рассказать историю, а передать сам пульс новой, преображённой жизни.

В театре произошла не менее решительная ломка условностей. Режиссёр Всеволод Мейерхольд разрабатывал систему биомеханики — актёрскую технику, построенную не на психологическом переживании роли, как учил Константин Станиславский, а на точном, почти спортивном владении телом, будто актёр — не переживающая душа, а отлаженный, эффективный механизм. Мейерхольд убирал из своих постановок традиционный занавес и декорации, обнажал сценические конструкции, сажал зрителя чуть ли не на сцену — всё это должно было разрушить пассивную дистанцию между искусством и жизнью, превратить спектакль в подобие митинга или заводского цеха, где зритель — не гость в бархатной ложе, а соучастник происходящего.

Союз, у которого был срок годности

Важно понимать, что в первые послереволюционные годы авангард отнюдь не был единственным официально одобренным направлением — скорее, он оказался самым громким и самым созвучным эпохе среди десятков конкурировавших художественных объединений, от вполне реалистических передвижников до самых крайних левых экспериментаторов. Государству в первые, самые хаотичные и бедные годы своего существования было попросту не до выработки единого эстетического канона: шла Гражданская война, разруха, голод, и Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения во главе с Анатолием Луначарским — охотнее опирался на энтузиазм и дешевизну плакатной агитации, чем диктовал художникам, как именно писать картины.

Но именно в этой временной свободе и был скрыт парадокс: авангард верил, что помогает построить безгосударственное, полностью преобразённое общество будущего, где искусство сольётся с жизнью и перестанет быть отдельной привилегированной сферой. На деле же он невольно готовил почву для куда более жёсткого решения, чем то, о котором мечтал. Как только государство укрепилось, оправилось от Гражданской войны и задумалось о долгосрочном идеологическом контроле, выяснилось, что эксперимент, конкуренция стилей и творческая анархия крайне неудобны для управления миллионами умов. Уже к концу 1920-х годов на смену временному попустительству придёт настойчивое требование единого стиля, понятного каждому колхознику и рабочему без специального образования, — и вчерашние герои авангарда один за другим окажутся не первопроходцами новой культуры, а её первыми диссидентами. Именно об этом переломе — следующая глава.

Почему авангард увлѣк именно молодых

Стоит отдельно задуматься, почему самыми преданными сторонниками авангарда оказались в первую очередь молодые художники, часто совсем недавно окончившие или даже не окончившие художественное образование, — а не признанные мастера предыдущего поколения. Если вспомнить разобранный в одной из следующих глав книги теорию социальной идентичности, ответ становится яснее: человеку в юности особенно важно сформировать собственную, отдельную от старших идентичность, и любая идеология или художественное движение, предлагающее радикальный разрыв с прошлым, психологически особенно привлекательна именно для того поколения, которое ещё не успело срастись со старым порядком вещей. Революция 1917 года и русский авангард усилили друг друга во многом потому, что оба обращались к одному и тому же поколенческому чувству: наконец-то можно перестать быть наследниками чужого, дореволюционного мира и начать с абсолютно чистого листа. Это же поколенческое чувство, как покажут дальнейшие главы книги, государство впоследствии научится использовать куда более расчётливо и куда менее романтично, выстраивая уже не стихийные художественные группы, а официальные молодѣжные организации, о которых пойдёт речь в главе о пионерии и гитлерюгенде.

Один стиль на всех: как рождался социалистический реализм

К концу 1920-х годов государство, которое ещё недавно радовалось любой форме революционного искусства — лишь бы она была искренне за новую власть, — начало испытывать растущее раздражение от самого этого многообразия. Разброс художественных языков, ещё вчера казавшийся доказательством творческой свободы, теперь выглядел иначе: если один живописец рисует колхозника узнаваемо и празднично, а другой — в виде нагромождения супрематических плоскостей, то какой из этих двух образов должен увидеть на плакате малограмотный крестьянин, только что научившийся читать? Идеология, которая рассчитывала говорить с миллионами разом, не могла позволить себе роскошь непонятного языка. Началась эпоха унификации, и заняла она на удивление немного времени — по историческим меркам, одно десятилетие.

РАПП и охота на попутчиков

Первый удар по разнообразию литературной жизни 1920-х годов нанесли не столько партийные органы напрямую, сколько амбициозная и агрессивная писательская организация — Российская ассоциация пролетарских писателей, РАПП. Её руководители, самым известным из которых был критик Леопольд Авербах, объявили войну так называемым «попутчикам» — писателям, которые в целом сочувствовали революции, но происходили из старой интеллигентской среды и продолжали писать в манере, сложившейся ещё до 1917 года. РАПП требовал от литературы «облегчённого языка» для массового читателя, идейной выдержанности и постоянно устраивал внутрилитературные проработки и публичные разборы, в ходе которых неугодных авторов обвиняли в «чуждости» пролетарскому делу.

Парадокс в том, что сама эта воинствующая пролетарская организация, так яростно требовавшая унификации от других, в итоге стала первой жертвой унификации сверху. К началу 1930-х годов партийное руководство решило, что множество соперничающих писательских и художественных объединений — не важно, пролетарских они или нет, — само по себе создаёт нездоровую конкуренцию школ и группировок, отвлекающую творческую энергию от главной задачи: обслуживания единой государственной линии. В апреле 1932 года вышло постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», одним росчерком пера упразднившее РАПП вместе со всеми прочими объединениями писателей, художников и композиторов. Взамен создавались единые, монополярные творческие союзы — по одному на каждый вид искусства, — членство в которых отныне становилось не просто знаком признания, а фактическим разрешением вообще заниматься профессиональным творчеством: у художника без членского билета не было ни мастерской, ни заказов, ни права на выставку.

Съезд, на котором утвердили метод

Кульминацией этого процесса стал Первый всесоюзный съезд советских писателей, торжественно открывшийся в Москве в августе 1934 года. Символическую роль председателя и духовного покровителя съезда играл Максим Горький — писатель с мировым именем, незадолго до этого вернувшийся из добровольной эмиграции и оказавшийся идеальной фигурой для того, чтобы придать новому курсу авторитет, не пахнувший казённым принуждением. Именно на этом съезде был официально провозглашён метод, которому предстояло на десятилетия вперёд определить лицо всего советского искусства, — социалистический реализм.

Формулировка, вошедшая в устав Союза писателей, звучала так: социалистический реализм требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в её революционном развитии, причём правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной перedelки и воспитания трудящихся в духе социализма. Заметьте формулировку внимательно: речь идёт не просто о реализме в духе классической литературы девятнадцатого века, с её вниманием к бытовой достоверности, — а о реализме «в революционном развитии», то есть искусству вменялось изображать не столько то, что есть, сколько то, что должно быть, то, к чему общество движется. Критик и партийный идеолог Андрей Жданов, выступавший на том же съезде, пояснял эту мысль ещё резче: советская литература должна уметь показывать наших героев, уметь заглядывать в наше завтра, — это и называлось «революционным романтизмом», неотделимым от подлинного реализма нового типа.

«Инженеры человеческих душ» — так, по позднейшему пересказу того же Горького, назвал советских писателей сам Сталин на памятной встрече с литераторами на квартире у Горького в 1932 году. Фраза оказалась пророческой в своей откровенности: отныне работа художника официально приравнивалась к инженерной — точной, плановой, подчинённой общей стройке.

Четыре требования одной формулы

За скупой формулировкой устава скрывался вполне практический набор требований, который советские искусствоведы и цензоры довольно быстро свели к нескольким ключевым принципам. Идейность — произведение обязано содержать ясную, легко считываемую политическую идею, а не оставлять пространство для двусмысленных толкований. Партийность — художник обязан смотреть на изображаемое не с позиции стороннего наблюдателя, а с точки зрения партии, знающей закономерности исторического развития лучше отдельного человека. Народность — искусство должно быть понятно и доступно простому человеку, без формальных экспериментов, затрудняющих восприятие, и по возможности опираться на фольклорные, узнаваемые образы. Наконец, конкретность — никакой абстракции, никаких квадратов и плоскостей, только узнаваемые люди, узнаваемые заводы и поля.

Из этих четырёх требований логически вытекал и главный положительный герой нового искусства — рабочий, колхозник, красноармеец или партийный руководитель, чаще всего показанный в момент трудового или боевого подвига, с ясным, устремлённым в будущее взглядом. Именно этот канонический образ на десятилетия станет главным действующим лицом советской живописи, скульптуры, литературы и кино, — образ настолько узнаваемый, что сегодня по одной лишь позе и развороту плеч можно с уверенностью сказать: перед нами работа тридцатых или сороковых годов.

Изгнание неудобного языка

Обратной стороной провозглашения единого метода стало последовательное вытеснение всего, что этому методу не соответствовало. Ярлык «формализм» — обозначавший, по официальной логике, увлечение формой в ущерб содержанию и понятности, — превратился в один из самых опасных приговоров, какие только могли вынести советскому художнику: под этот ярлык можно было подвести и супрематическую живопись Малевича, и додекафонную музыку, и слишком смелый монтаж в кино, и просто любую работу, чем-то не понравившуюся влиятельному критику или партийному куратору. Малевич, ещё недавно возглавлявший целые институты и школы, к середине тридцатых годов был фактически отлучён от публичной художественной жизни и в последние годы перед смертью в 1935 году вынужденно возвращался к вполне узнаваемой, почти классической живописи — редкое и красноречивое свидетельство того, как быстро один и тот же художник мог оказаться то главным голосом эпохи, то её неудобным пережитком.

Судьба архитектурного конструктивизма сложилась похожим образом. Ещё в конце 1920-х годов советские архитекторы проектировали дерзкие дома-коммуны и рабочие клубы из стекла и бетона, лаконичные и функциональные, без единого лишнего украшения, — а уже в 1932 году, когда были подведены итоги международного конкурса на проект Дворца Советов в Москве, победу присудили не авангардным, а куда более пышным, украшенным колоннами и скульптурами проектам: государству явно захотелось не аскетичной функциональности, а величия, понятного без архитектурного образования. Этот эпизод многие историки архитектуры называют точкой окончательного слома, после которой советское зодчество на два десятилетия свернуло в сторону пышного стиля, который позже назовут сталинским ампиром, — но подробный разговор об архитектуре ещё впереди.

Зачем единый стиль был нужен государству

Стоит на минуту отвлечься от перечисления фактов и задать вопрос: а зачем, собственно, государству понадобилось столько усилий тратить именно на унификацию стиля, а не просто на цензуру отдельных неудобных произведений? Ответ подсказывает сама логика тоталитарной власти, как её описывают политологи: тоталитарный режим стремится не просто запретить оппозиционные высказывания, а вообще устранить саму возможность множественности точек зрения, потому что множественность — это уже наглядное доказательство того, что единственно верной истины не существует. Если рядом с картиной, восхваляющей социалистическое строительство, зритель может увидеть картину в совершенно ином, тревожном или ироничном ключе, то у него неизбежно возникает вопрос: а какая из них правдивее? Единый метод социалистического реализма снимал этот вопрос в принципе — правдивой объявлялась только одна манера видения мира, а всё, что ей не соответствовало, автоматически превращалось не просто в другой вкус, а в идеологическую ошибку, если не во вражескую вылазку.

К концу 1930-х годов эта работа по унификации была в целом завершена: страна получила единый, легко узнаваемый и тиражируемый художественный язык, на котором отныне будут написаны тысячи картин, сотни фильмов и книг. Следующий шаг напрашивался сам собой — если у искусства есть один правильный стиль, то должен быть и один главный герой этого стиля, стоящий выше всех остальных персонажей вместе взятых. Об этом герое и пойдёт речь в следующей главе.

Внутренний редактор: как унификация продолжилась внутри головы художника

Самое интересное в истории унификации советского искусства — не сам факт роспуска независимых объединений, а то, что произошло дальше, внутри сознания отдельного художника. Внешний контроль — цензор, редактор, худсовет — со временем неизбежно допол-

нился внутренним: писатель или живописец, годами приучаемый к тому, что определённые темы и приёмы вызывают неприятности, начинал отсеивать их сам, ещё до того, как рукопись или эскиз попадали к постороннему проверяющему. Психологи назвали бы это выученной осторожностью, подкреплённой множеством мелких и крупных наказаний за отступление от нормы, — а сами литераторы того времени нередко называли эту способность гораздо более горько: умением «писать в стол» или чувствовать без всякой подсказки, «что нельзя». Именно из этого внутреннего, добровольного редактирования, а не только из внешнего запрета, и вырастала та поразительная стилистическая однородность советского искусства тридцатых годов, о которой пойдёт речь в следующих главах: чем дольше действовала система унификации, тем меньше ей вообще приходилось вмешиваться напрямую — большую часть работы художник, не всегда это осознавая, проделывал сам.

Вождь как икона: культ личности в живописи, скульптуре и архитектуре

У всякой иконы есть канон — строгий, почти неизменный набор правил, по которым нужно писать лик, позу, свет. Средневековый иконописец не был свободным художником в современном смысле слова: он воспроизводил образец, установленный веками традиции, потому что задача иконы — не самовыражение мастера, а безошибочное узнавание святого. К середине 1930-х годов советское искусство, формально порвавшее с религией и разрушившее тысячи храмов, неожиданно выработало собственный, не менее строгий канон — канон изображения вождя. И чем дальше, тем очевиднее становилось, что этот канон работает по тем же законам, что и иконописный: не портрет живого человека со всеми его случайностями внешности, а образ, в котором должна была без остатка воплотиться сама идея верховной власти.

Как рисовали Сталина

К концу 1930-х годов в СССР сложился обширный, почти промышленный по масштабам цех художников, специализировавшихся исключительно на образе Сталина, — счёт официальным портретам шёл на тысячи, и почти каждый крупный живописец эпохи хотя бы раз обращался к этой теме, потому что удачный портрет вождя гарантировал художнику государственные заказы, звания и Сталинские премии на десятилетия вперёд. Канон был на удивление устойчив: вождь почти всегда изображался спокойным, отеческим, чуть выше и величественнее, чем позволяла реальная перспектива сцены, часто на фоне символов государственной мощи — карты со стрелками наступающихстроек, заводских труб, ликующей толпы. Известный приём — Сталин, окружённый детьми разных национальностей союзных республик, символ отеческой заботы вождя обо всех народах разом, — тиражировался на плакатах и в живописи так часто, что превратился в отдельный узнаваемый жанр.

Особую роль в укреплении культа играла скульптура — прежде всего потому, что бюст или статуя, в отличие от картины, не висит в музейном зале, а стоит на площади, в вестибюле завода, в фойе школы, попадаясь на глаза не заинтересованному зрителю, а любому случайному прохожему по многу раз на дню. К концу сталинской эпохи счёт памятникам и бюстам вождя в стране шёл, по разным оценкам, на десятки тысяч — от гигантских монументов до настольных гипсовых бюстов, которые полагалось иметь в каждом кабинете более или менее значимого начальника.

Рабочий и колхозница: миф о союзе

Есть, впрочем, один скульптурный образ той эпохи, обошедшийся вовсе без портретного сходства с вождём и ставший тем не менее одним из самых узнаваемых символов советской цивилизации, — это «Рабочий и колхозница» Веры Мухиной, огромная фигура из нержавеющей стали, где мужчина и женщина единым слитным движением вздымают над головой серп и молот. Скульптура создавалась для советского павильона Всемирной выставки 1937 года в Париже, стоявшего, что символично, прямо напротив павильона нацистской Германии с его собственным орлом на вершине, — визуальная дуэль двух идеологий прямо посреди мирной международной ярмарки. Мухинская пара воплощала центральный миф эпохи: нерушимый союз рабочего класса и крестьянства, идущих в едином порыве в светлое будущее, — миф тем более важный, что реальный тридцать седьмой год, когда коллективизация уже унесла миллионы жизней, а Большой террор набирал обороты, меньше всего походил на изображённую на постаменте гармонию.

Дворец, который не достроили, и метро, которое достроили

Самым амбициозным архитектурным проектом сталинской эпохи стал Дворец Советов — гигантское здание, которое планировалось возвести на месте взорванного в 1931 году храма Христа Спасителя и увенчать стометровой статуей Ленина, чтобы общая высота сооружения превысила высоту любого небоскрёба тогдашнего мира. Строительство начали, залили фундамент, но война, а затем нехватка ресурсов так и не дали замыслу осуществиться: котлован на долгие годы остался стоять пустым, а в шестидесятые годы на его месте построили открытый плавательный бассейн «Москва» — пожалуй, самый красноречивый памятник несбывшимся архитектурным амбициям века.

Зато вполне удался другой грандиозный проект того же десятилетия — московский метрополитен, первая очередь которого открылась в 1935 году. Задача перед архитекторами стояла необычная для транспортного сооружения: станции метро должны были стать не просто удобными и функциональными, а настоящими подземными дворцами для народа, наглядным доказательством того, что при социализме простой рабочий получает роскошь, прежде доступную только аристократии. Станция «Маяковская» с её лёгкими арками из нержавеющей стали и смальтовыми мозаиками художника Александра Дейнеки, изображающими небо, парашютистов и самолёты, получила в 1939 году гран-при на Всемирной выставке в Нью-Йорке — редкий случай, когда советское искусство побеждало на чужом, западном поле не пропагандистским напором, а чистым качеством исполнения. Станция «Комсомольская» с её лепниной и люстрами напоминала дворцовую анфиладу — и это сходство было совершенно намеренным: подземка должна была внушать пассажиру, вчерашнему крестьянину, ощущение, что он живёт в государстве, которое не жалеет мрамора и золота ради своих граждан.

Витрина изобилия: ВСХВ

Ещё одной витриной эпохи стала Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, ВСХВ, открывшаяся в Москве в 1939 году на месте нынешней ВДНХ. Каждая союзная республика получала собственный павильон, и архитекторам предписывалось использовать в оформлении узнаваемые национальные мотивы — резьбу, орнамент, характерные для той или иной республики формы, — так, чтобы за один день неспешной прогулки посетитель мог совершить путешествие по всему многонациональному государству и увидеть, насколько по-разному, но одинаково счастливо живут его народы. Изобилие фруктов, зерна и скота, выставленное на ВСХВ, разительно контрастировало с реальным положением дел в советской деревне того времени, — но в этом и заключалась функция выставки: не документировать действительность, а предъявлять зримый образец того, какой эта действительность должна была стать в самом ближайшем будущем.

Высотки: имперский стиль победившей державы

После победы в Великой Отечественной войне советская архитектура пережила ещё один стилистический поворот — на сей раз в сторону подчёркнутой имперской пышности. В конце 1940-х — начале 1950-х годов в Москве были заложены семь высотных зданий, получивших в народе имя «сталинские высотки»: главное здание Московского государственного университета, гостиница «Украина», жилой дом на Котельнической набережной и другие. Их узнаваемый силуэт — массивное центральное ядро, ступенчато сужающееся кверху и увенчанное шпилем, — сознательно перекликался и с силуэтом кремлёвских башен, и с американскими небоскрёбами межвоенной эпохи, как будто победившая держава заявляла: мы тоже умеем строить вертикали, устремлённые в небо, только наши вертикали венчает не корпоративный логотип, а красная звезда. Историки архитектуры не случайно называют этот стиль тех лет сталинским ампиром — по аналогии с ампиром наполеоновской Франции, тоже родившимся из желания молодой, победившей в большой войне державы говорить на языке имперского величия, а не на языке скромной функциональности.

Зачем вождю нужна была именно эстетика

Стоит спросить: почему для укрепления личной власти было недостаточно контроля над армией, партией и тайной полицией, — зачем понадобилось ещё и это плотное, почти избыточное визуальное сопровождение? Ответ вновь возвращает нас к логике политической культуры: власть, которая хочет не просто подчинить, а внушить искреннюю, эмоционально прожитую лояльность, обязана работать не только с законами и приказами, но с тем самым эмоциональным и ценностным уровнем восприятия, о котором говорили Алмонд и Верба. Портрет вождя в каждом кабинете, статуя на каждой площади, мозаика в каждом переходе метро — это не просто украшение, а постоянно работающий, никогда не выключающийся механизм напоминания: вот источник порядка, вот тот, кому обязаны нынешним благополучием, вот тот, против кого немислимо даже помыслить восстать, потому что восстать — значит пойти против самой красоты и гармонии окружающего мира.

Но, как и всякий канон, этот визуальный культ имел свою слабую сторону: он был устроен так, что мог работать только при жизни одного конкретного человека и очень плохо переживал его смерть. Стоило Сталину умереть в 1953 году, как уже через три года на XX съезде партии прозвучит доклад, разоблачающий культ личности, — и десятки тысяч бюстов, барельефов и портретов в одночасье превратятся из священных изображений в неудобное наследие, которое предстояло тихо убрать с глаз долой. Но прежде чем эта переоценка случится, культ вождя успеет заявить о себе ещё в одной области искусства, ничуть не менее мощной, чем живопись и архитектура, — в кино, которое сам вождь считал своим личным, любимым инструментом убеждения. Об этом — следующая глава.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.