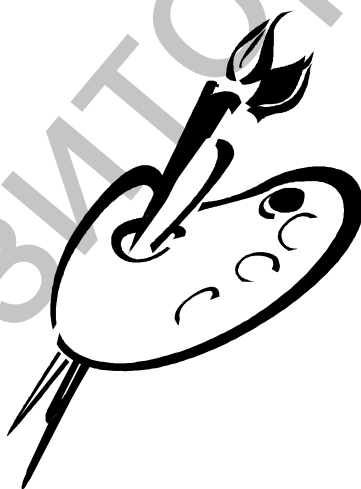


**ИСКУССТВО И
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ
РОССИИ
СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА
(1917-1941 гг.)**



**ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ЖИЗНЬ РОССИИ
СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА
(1917–1941 гг.)**

Курс лекций

УДК 7.03(09)
ББК 85.03
И86

Автор-составитель: преподаватель кафедры изобразительного искусства УО «ВГУ им. П.М. Машерова» **Н.Д. Васюченко**

Рецензент: доцент кафедры изобразительного искусства УО «ВГУ им. П.М. Машерова» кандидат искусствоведения М.Л. Цыбульский

В учебном издании представлены материалы к изучению курса «История советского искусства». Рассматриваются основные тенденции становления и развития художественной культуры советского государства на основе искусства России советского периода (1917–1941 гг.). Предназначено для студентов художественно-графического факультета.

УДК 7.03(09)
ББК 85.03

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Тема 1. Искусство России революционной эпохи (1917–1922 гг.)	6
§ 1. Революционные события 1917 года и их влияние на развитие русского искусства. Периодизация и особенности искусства советского периода	6
§ 2. Первые мероприятия советской власти в области искусства. Формирование государственных органов управления искусством. Перестройка художественного образования	10
§ 3. Агитационно-массовые формы искусства	14
3.1. Ленинский план монументальной пропаганды. Развитие монументальной скульптуры	14
3.2. Политический плакат. Газетно-журнальная и книжная графика	18
3.3. Оформление массовых празднеств, агитпоездов, манифестаций	22
Тема 2. Многообразие творческих групп и художественных направлений в искусстве 1920-х годов	25
§ 1. Деятельность художественного авангарда в послереволюционные годы. Влияние модернизма на развитие искусства 1920-х годов	25
1.1. Природа русского художественного футуризма	28
1.2. Участие деятелей авангарда в послереволюционном управлении искусством, в формировании новых принципов искусства и художественного образования	32
1.3. Творческая деятельность В. Кандинского и М. Шагала	39
1.4. Супрематизм К. Малевича	41
1.5. Конструктивизм и теория «производственного искусства»	44
1.6. Основные тенденции в области архитектуры 1920-х годов	48
1.7. П. Филонов и концепция «аналитического искусства»	53
§ 2. Поиск вечного и живого искусства в традициях прошлого. Творческая деятельность объединения «Маковец» с ее девизом «Искусство – жизнь»	58
§ 3. Укрепление позиций реалистического искусства в художественной жизни 1920-х годов. Борьба за «понятность»	

художественного языка	61
3.1. АХРР и творческая деятельность художников-ахрровцев	66
3.2. Художественная деятельность Общества станковистов (ОСТ)	77
3.3. Общество художников «Четыре искусства». Творчество К.С. Петрова-Водкина	80
3.4. Общество русских скульпторов (ОРС) и развитие скульптуры 1920-х гг.	84
Тема 3. Основные тенденции в развитии искусства 1930-х годов...	88
§ 1. Особенности художественной жизни советского государства 1932–1941 годов	88
1.1. «Перестройка» художественных организаций. Формирование официального направления и единого творческого метода советского искусства – социалистического реализма	88
1.2. «Борьба с формализмом и натурализмом» в искусстве 1930-х годов. Репрессии в творческой среде	95
1.3. Определение основных принципов и особенностей соцреализма в искусстве 1930-х годов	100
§ 2. Формирование «советского стиля» в архитектуре 1930-х годов	108
§ 3. Утверждение принципов соцреализма в изобразительном искусстве 1930-х годов	123
3.1. Разработка центральных образов соцреализма в изобразительном искусстве. Иерархия жанров	123
3.2. «Альтернативное искусство» эпохи соцреализма 1930-х годов	151
Литература	161

ВВЕДЕНИЕ

Неоднозначное отношение вызывает сегодня история и культура советской эпохи. Мнения часто диаметрально противоположные. Избегать авторского суждения и прийти к единству в интерпретации развития советского искусства и культуры в данный момент непросто. В данном пособии предпринята попытка изложения развития советского искусства на основе систематизации современных исследований известных специалистов в данной области (И.Н. Голомшток, А.И. Морозов, Н.С. Степанян, А.Д. Сарабьянов и др.). За основу взят лекционный курс, читаемый автором в Витебском государственном университете имени П.М. Машерова на художественно-графическом факультете.

Взаимосвязь искусства и государства, их влияние друг на друга было весьма существенным в советскую эпоху, и это явилось одной из проблем, рассматриваемых в данной работе. Много в развитии советской культуры становится понятным в контексте политической истории. Следует также помнить, что «советское искусство» и «искусство советской эпохи» – это не тождественные понятия. Искусство советской эпохи не было единым целым, а представляло собой достаточно противоречивое явление, поскольку с официально признанным искусством одновременно развивалось искусство инакомыслия внутри Советского Союза и искусство русской иммиграции за его пределами. Необходимо отметить также, что советское государство было многонациональной державой. Новая культура создавалась на огромной территории народами разных национальностей, находившимися на разных уровнях развития и художественной жизни в частности. В данном пособии не ставится задача раскрыть особенности советского искусства в его национальном многообразии, здесь рассматриваются лишь общие тенденции развития художественной культуры советского государства на материале искусства России советского периода.

В истории советского искусства можно выделить определенные этапы, или периоды, каждый из которых обладает характерными особенностями: I (1917–1922 гг.), II (1922–1932 гг.), III (1932–1941 гг.), IV (1941–1945 гг.), V (1945–1955 гг.), VI (1955–1970 гг.), VII (1970–1985 гг.), VIII (1985–1991 гг.). Границы хронологических отрезков имеют общеисторический характер, иногда имеют опоры только в данном исследовании. Хронология создает чертеж, по которому можно строить изложение возникающих поэтапно доминантных тенденций и давать характеристику творчества стоящих за этими тенденциями художников. В данном пособии рассматриваются тенденции становления и развития искусства советского государства в период 1917–1941 гг.

Тема 1. Искусство России революционной эпохи (1917–1922 гг.)

Довольно грошовых истин.
Из сердца старое вытри.
Улицы – наши кисти.
Площади – наши палитры.

В. Маяковский.

«Приказ по армии искусства»

§ 1. Революционные события 1917 года и их влияние на развитие русского искусства. Периодизация и особенности искусства советского периода

Историю советского искусства принято исчислять с момента свершения октябрьской революции 1917 года и до декабря 1991 года (времени распада СССР). Безусловно, никакое искусство не возникает вдруг, сразу и не иссякает одновременно с окончанием конкретного исторического этапа. Поэтому эти хронологические рамки условны, но нельзя и отрицать, что события 1917 года оказали решающее влияние на развитие русского искусства всего последующего периода. 1917 год – один из самых трудных и противоречивых в российской истории. Многих не покидало ощущение, что государство «на волоске от катастрофы». В 1917 году в измученной войной России произошли последовательно две революции. Наступившие времена стали временем социальных бурь и душевных смятений. Многие чувствовали себя, по словам историка искусства П.П. Гнедича, «заживо погребенными» [13, 8]. Как докладывал Победоносиков, герой сатирической пьесы Маяковского «Баня», наутро после переворота трамваи по-прежнему шли, но изменился их цвет, – это были красные трамваи. Жизнь кардинально менялась, с социальными устоями стали рушиться старые ценности. Кто был никем, старался стать всем. Слова гимна большевиков («Интернационала») стали руководством к действию.

В 1917 году, осуществив государственный переворот, к власти приходит некая новая сила – партия большевиков (ВКП (б)). Завоевав власть, важно ее сохранить, и здесь власть обладает определенными возможностями: экономическими, социальными, силовыми, культурно-информационными. Культурно-информационные ресурсы (общественные средства информации, образование, сфера культуры, в том числе и искусство) – это механизм воздействия на человека, внедрение в его сознание необходимой идеологии, выражающей интересы данной власти. Такой подход вносил принципиальные изменения во взаимоотношения искусства и действительности. Разрушалась относительная замкнутость искусства, оно становилось все более зависимым от государственной власти, выступая средством пропаганды советской идеологии.

Для успешного усвоения новой идеологии, необходимо было расшатать прежние основы, разрушить старую идеологию, которую когда-то определяли как «православие, самодержавие, народность». Большевики внедряли идеологию – квазирелигию, поэтому необходимо было уничтожить религию, которая противостояла бы им. Церковь большевики считали своим самым сильным идеологическим противником. В сознание человека активно внедрялась идея – «религия – опиум для народа», а с церковью началась физическая расправа. Церковь отделилась от государства, школа от церкви.

Повсеместно разрушались храмы, уничтожались монастыри, снимались колокола и переплавлялись на металл. Так, например, в 1917 году в Москве насчитывалось 846 действующих храмов, из них за годы советской власти 426 храмов было разрушено, и 340 закрыты и обезображены. В 1914 году в Витебске было 33 православные церкви. Некогда жило предание, что от Успенского Собора в Витебске и до Успенского собора в Смоленске не было ни одного пункта местности, откуда не был бы виден купол храма с крестом. А вот советская действительность: «Речка в Витебске – Витьба. / Сесть на камень и выть бы! / Раньше в Витебске – хоровод церковей... / Город в грусть ушел до бровей. / Были храмы, вот – увы... / Город Витебск старше Москвы. / Недавно взрывали двенадцатый век / Кирпич как брызнет на белый снег! / Прораб веселый, как сатана. / Весь мир разрушит. И – тишина. (Глеб Горбовский, 1969 г., г. Витебск). Не разрушенные здания церковей и монастырей передавались под практические нужды городского и деревенского хозяйства (склады, казармы, тюрьмы). Вместе с разрушенными обителями стали упразднять и старинные кладбища. Обдумывалась новая форма захоронения в противовес принятой в стране христианской традиции. В 1919 году был объявлен первый официальный архитектурный конкурс на проект здания городского крематория.

Активно велась расправа с деятелями церкви. Решающая атака была предпринята в 1922 г., названным в последствии годом «церковного террора». Под предлогом помощи голодающим Поволжья Ленин 19 марта 1922 г. направил Молотову свою печально известную секретную директиву: «Именно теперь и только теперь, когда в головных местностях едят людей и на дорогах валяются сотни, если не тысячи трупов, мы можем (и потому должны) провести изъятие церковных ценностей с самой бешеной и беспощадной энергией и не останавливаясь перед подавлением какого угодно сопротивления... Чем больше число представителей реакционного духовенства и реакционной буржуазии удастся нам по этому поводу расстрелять, тем лучше. Надо именно теперь проучить эту публику так, чтобы на несколько десятков лет ни о каком сопротивлении они не смели и думать» [13, 29]. 28 марта 1922 г. в «Известиях ЦК РКП(б)» был опубликован «список врагов народа», ко-

торый возглавлял патриарх всея Руси Тихон. Всего за 1922 г. только по суду было расстреляно 3447 священнослужителей, число жертв террора достигло 15 тыс. человек. Было ликвидировано свыше семисот монастырей, в Соловецком монастыре был создан СЛОН – Соловецкий лагерь особого назначения (всего за годы советской власти были уничтожены 200 тыс. священнослужителей) [13, 29].

6 января 1922 г. в газете «Известия ВЦИК» (№5/1444) было опубликовано Постановление Президиума ВЦИК от 2 января 1922 г. «О художественных ценностях, находящихся в церквях и монастырях». Согласно этому постановлению имущество церквей конфисковывалось и делилось, в зависимости от мнения экспертов на три группы: объекты, поступавшие в распоряжение «Главмузея»; предметы из драгоценных металлов для «Гохрана» и предметы «обиходного характера» (последние, по-видимому, реализовывались через магазины). Иконы и иллюстрированные миниатюрами рукописные книги шли под государственную опеку. Но это не мешало иконы сжигать тысячами, в газетах появлялись сообщения о том, что в деревнях их сжигали целыми телегами, сжигались богослужебные книги, при разгроме монастырей гибли и рукописные книги, археологические памятники, драгоценная церковная утварь переплавлялась на лом. По данным председателя комиссии при президенте РФ Б.И. Ельцине по реабилитации жертв политических репрессий А. Яковлева, в начале 1920-х годов было изъято ценностей на 2,5 млрд. золотых рублей. Однако на покупку продовольствия ушло примерно 1 млн. Остальные деньги осели на зарубежных счетах или были направлены на нужды революции [13, 29].

В связи с захватившей страну антирелигиозной пропагандой от практики искусства отодвигались религиозные по преимуществу художники, назовем крупнейших – Василия Поленова, Виктора Васнецова, Михаила Нестерова. Закрываются все иконописные мастерские, тем самым наносится удар по русскому искусству, художественной жизни, ведь религиозная живопись была одной из черт русской национальной культуры. Богатейшее наследие отечественного средневековья, целое тысячелетие истории родной культуры превращалось в зону табу. Ко всей религиозной сфере духовной жизни был прикреплен термин «мракобесие», и новая идеология должна была служить ей заменой.

Второй чертой русского «основания» было самодержавие. Страшным убийством царской семьи во главе с государем в Ипатьевском доме в Екатеринбурге в ночь с 16 на 17 июля 1918 г. завершилась борьба с самодержавием. В самосознании русского человека было заложено почитание главы государства – царя-батюшки. Русского царя большевики заменили «вождем» и создали в массовом сознании новую шкалу общественного почитания и уважения. Стало делом совершенно обыденным – ориентация на вождей революции («я себя под Лениным чищу, чтобы

плыть в революцию дальше» или совет «делать жизнь с товарища Дзержинского»). Писатель А. Платонов несколько не передергивал действительность, рассказывая в «Котловане» о стремлении своих наивных героев «присваивать себе великие имена» в целях самосовершенствования граждан: «кто прозовется Либкнехтом, тот пусть и живет подобно ему, иначе славное имя следует изъять обратно» [13, 23]. Сама жизнь значительно превзошла все ее литературные описания. Массовый характер получил процесс переименования городов, улиц, заводов и фабрик. В этих вопросах существовал четкий регламент и порядок. Число населенных пунктов, носящих имена деятелей примерно одного ранга, было почти одинаковым (Ворошилов – 11, Буденный – 10, Молотов – 10, «Всесоюзный староста» Калинин мог иметь чуть больше – 16. Всех, разумеется, превзошел Сталин – 25 населенных пунктов, названных его именем).

Уничтожению подвергалась и организация народной жизни. Декретом «Об уничтожении сословий и гражданских чинов» (ноябрь 1917 г.) были упразднены все сословные деления и звания (дворяне, духовенство, купцы, мещане и др.), любые привилегии и ограничения. Происходит упрощение и уравнивание. Создается некий абстрактный советский человек, лишенный веры, государства, памяти (истории). Для населения устанавливалось единое звание – гражданин Республики Советов.

Можно нескончаемо приводить и дальше примеры разрушительной силы революции, направленной на уничтожение старой России и русского народа, однако все же нас интересует советское искусство. С момента возникновения советское государство начинает воссоздавать свою художественную культуру, все части которой, постепенно приводятся в строгое соответствие с ее функцией и в нее закладывается жесткая программа. Анализируя формирование советского искусства, выделим ряд важных его особенностей:

- Идеологическое содержание искусства. Искусство (как и область культуры в целом) рассматривалось средством пропаганды и внедрения в сознание человека советской идеологии.
- Партийность. Советское искусство – оружие партии в борьбе за власть, в защите партийных интересов, находилось на службе партии, являясь инструментом партийной работы.
- Народность советского искусства. Чтобы внедрять в сознание народа идеологию, надо разговаривать с ним на понятном для него языке. Партийность – верность идеям власти; народность – функциональная доступность формы для массового восприятия. Этот принцип требовал не только разработку народной тематики, но и доступной, понятной художественной формы. Названный принцип выдвинул еще две проблемы в советском искусстве. Первая – классовость искусства – попытка увязать искусство с борьбой

- классов; вторая – это проблема классовой политики в искусстве.
- Монополизация всех форм и средств художественной жизни страны и создания всеохватывающего аппарата контроля и управления искусством.
 - Из всего многообразия тенденций, существовавших в искусстве, выбирается одна, наиболее отвечающая целям советского государства, и которая объявлялась официальной, единственной и общеобязательной. Единым художественным направлением и основным творческим методом в советском искусстве являлся социалистический реализм.
 - Осуществлялась борьба со всеми направлениями и тенденциями в искусстве, отличными от официального, объявляя их реакционными и враждебными классу, народу, партии, государству, художественному прогрессу и т.д.
 - Многонациональный характер советского искусства. В рамках единого по содержанию советского искусства формировались национальные черты художественной формы («Национальное – по форме, социалистическое – по содержанию»).

Названные особенности советского искусства появились не сразу, не вдруг, а поэтапно, последовательно внедрялись в советском искусстве, и процесс формирования их можно проследить в ходе развития советского искусства.

Первое пятилетие после событий 1917 года выделено в отдельный период, для этого есть основания, – это время окрашено особым колоритом, у него своя проблематика. Суть пятилетия – революция. Конец же пятилетия – 1922 – год завершения гражданской войны и объявления нового имени государства – СССР. В союз входили Россия (РСФСР), Украина, Белоруссия, Закавказская федерация, объединявшая Азербайджан, Армению, Грузию (ЗСФСР, 1922–1936).

§ 2. Первые мероприятия советской власти в области искусства. Формирование государственных органов управления искусством. Перестройка художественного образования

Уже на начальной стадии своего развития в советском государстве было положено начало партийно-государственной монополии на все средства художественной жизни страны путем национализации музеев, частных собраний, средств информации, системы образования и т.д. Закладывались основы будущего искусства, возведение его в статус партийного искусства, эффективного оружия в идеологической борьбе. Для осуществления этой цели отстраивается аппарат управления и контроля, призванный охватить искусство целиком и направить его в нужном направлении.

Идеи глобальной организации культуры были изложены Лениным еще в 1905 году в работе «Партийная организация и партийная литера-

тура». Хотя эта короткая статья была написана по конкретному поводу, и речь в ней, казалось бы, шла исключительно о литературе, она легла в фундамент всей культурной политики советской России.

«Литература должна стать партийной, – провозглашал в ней Ленин в качестве своего главного тезиса. – Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков! Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного-единственного, великого социал-демократического механизма, .. составной частью...партийной работы» [77, 44]. И далее Ленин переходит к конкретным организационным вопросам: «Литераторы должны войти непременно в партийные организации. Издательства и склады, магазины и читальни, библиотеки и разные торговли книгами – все это должно стать партийным, подотчетным. За всей этой работой должен следить организованный социалистический пролетариат, всю ее контролировать, во всю эту работу, без единого исключения, вносить живую струю живого пролетарского дела» [там же]. В 1905 году Ленин успокаивал: речь тут шла якобы лишь о «партийной» литературе, что же касается области художественного творчества в целом, то тут, по его словам, «необходимо обеспечение большего простора личной инициативе». Однако с первых же шагов культурной советской политики и при энергичной поддержке самого Ленина лозунг «партийности» распространяется на всю область культуры. По Троцкому, «вопрос заключается лишь в том, с чего надо начать вмешиваться и что ограничивать» [30, 39].

В ноябре 1917 года советской властью был ликвидирован аппарат бывшего министерства двора, ведавшего до революции императорскими театрами, Академией художеств, дворами и картинными галереями. Государственное руководство всеми учреждениями искусства отныне сосредоточилось в Наркомпросе (Народный комиссариат просвещения) при Совнаркоме (Совете народных комиссаров). Народным комиссаром по делам просвещения и культуры был назначен А.В. Луначарский (этот пост занимал до 1929 года). Управление Наркомпросом возлагалось на коллегию в составе народного комиссара А.В. Луначарского, его заместителя М.Н. Покровского и пяти членов: Н.К. Крупской, П.Н. Лепешинского, В.Н. Познера, Д.Б. Рязанова и Б.К. Штернберга.

Наркомпрос формировался как орган централизованного руководства всеми отраслями культуры. Двадцать пять отделений нового ведомства курировали не только просвещение, но и литературу, театр, изобразительное искусство, музыку. Здесь существовал отдел искусства, из которого в апреле 1918 г. выделился отдел изобразительных искусств. Начальником отдела особым постановлением художественной коллегии Наркомпроса был назначен художник Д.П. Штеренберг. При отделе были созданы две художественные коллегии – Петроградская и Московская. В Петроградскую коллегию вошли: Н. Альтман, П. Пунин,

С. Чехонин, А. Матвеев, В. Маяковский, О. Брик, В. Щуко, и др. В Московскую коллегию, созданную несколько позже – В. Татлин, И. Машков, П. Кузнецов, К. Малевич, И. Жолтовский, Р. Фальк, В. Кандинский, Б. Королев, С. Коненков, А. Шевченко, О. Розанова, Н. Удальцова и др. Одновременно были созданы секции изобразительного искусства при отделах народного образования Советов рабочих, крестьянских и солдатских депутатов в Минске, Витебске, Харькове и др. городах.

В первые годы существования, в условиях хаоса и разрухи, Наркомпрос борется главным образом за собственное выживание, в ИЗО действуют «футуристы», и партийному руководству деятельность его кажется малоэффективной, а подчас и вредной. Поэтому с конца 1920 г., по указанию и при участии Ленина, начинается длительный процесс реорганизации Наркомпроса. Как было сказано в первом проекте реорганизации, ее целью была «органическая унификация всех частей Наркомпроса, который должен стать единым организмом только с одной головой и единой волей» [30, 41]. В результате длительных обсуждений на уровне ЦК и партийных съездов функции управлением искусством разделились между несколькими партийными и государственными организациями. Высшим идеологическим органом управления всей сферой культуры стал Отдел агитации и пропаганды ЦК партии (Агитпроп), выступавшей (под разными названиями) в этой своей роли на протяжении всей последующей истории советского государства. Параллельно ему было создано Главное управление политического просвещения (Главполитпросвет), которому был передан отдел ИЗО из Наркомпроса. Уже в феврале 1921 г. Главполитпросвету было предоставлено право «накладывать политическое вето на всю текущую продукцию в области искусства и науки». В ведении Наркомпроса оставалось главным образом академическая сфера: художественное образование, исследовательские институты, музеи, периодика и издательства по искусству и т.д. Наконец, еще одна организация сыграла решающую роль в становлении советского искусства – это Политическое управление Красной Армии (ПУР): обладая огромными средствами на агитацию и пропаганду, советские военные стали главными покровителями советского искусства.

Эти подчиненные разным партийным и государственным ведомствам, частично дублирующие друг друга организации, казалось бы, были далеки от ленинского идеала единого и централизованного аппарата управления искусством. Однако противоречие это находило свое разрешение в самой структуре советской однопартийной системы. Луначарский, при определенной широте своих эстетических взглядов, первый стоял на жестких позициях – подчинение всей культурной деятельности единой партийной воле. «Партия должна присутствовать везде, подобно библейскому духу господню... Мы должны действовать через

советские аппараты, которые являются органами диктатуры коммунистической партии» [30, 41].

В эти годы идет целенаправленный процесс монополизации всех форм и средств художественной жизни страны. Все культурные ценности были объявлены общенародным достоянием. В первые месяцы после революции правительство принимает ряд постановлений, были национализированы художественные музеи, частные собрания и коллекции. 3 июня 1918 года Ленин подписал декрет о национализации Третьяковской галереи. В Москве были также национализированы частные галереи Щукина, Морозова, Остроухова, в Петрограде – Эрмитаж, Русский музей и многие частные собрания и коллекции. Зимний дворец был превращен во Дворец искусств, а несколько позднее передан в ведение Эрмитажа. Был национализирован Кремль: его соборы превращены в музеи.

Декреты должны были положить конец стихийным силам разрушения. Это удавалось с большим трудом, потому что власть сама провоцировала уничтожение городских монументов и церковных зданий, которые (по мнению большевиков) символизировали власть старого режима. Объявленная «война дворцам» дала полную свободу разнужданным страстям и грабежам. Мародерству говорилось «можно». Началось массовое разграбление дворянских усадеб, уничтожение уникальных библиотек, художественных ценностей. Первыми жертвами стали Зимний дворец, пригородные дворцовые комплексы Петрограда, некоторые постройки Московского Кремля, Храм Василия Блаженного. Материальный ущерб оценивался значительными суммами. Например, грабеж Зимнего дворца, по официальным данным обошелся народу в пятьдесят тысяч золотых рублей [13, 9].

Осуществлялась перестройка и художественного образования. Академия художеств в Петербурге была ликвидирована декретом от 12 апреля 1918 года. Уволен был академический и преподавательский состав. Значительно уничтожен академический фонд. На базе академии 10 октября 1918 года открылись Петроградские государственные свободные учебно-художественные мастерские. В Москве в 1918 году Училище живописи, ваяния и зодчества – школа станкового искусства и Строгановское училище – школа производственного (прикладного) искусства были слиты и реорганизованы в Первые и Вторые свободные художественные мастерские. В 1920 году путем слияния их были созданы единые Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). В 1927 году ВХУТЕМАС был переименован в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИН).

§ 3. Агитационно-массовые формы искусства

Исходя из идеологического содержания советского искусства, в революционные годы первостепенное значение приобрели оперативные формы агитационно-массового искусства – политический плакат, газетно-журнальная графика, монументальная скульптура, массовые театральные действия и народные демонстрации, росписи агитпоездов, оформление улиц, площадей, общественных зданий в дни революционных праздников, широко развернулась издательская деятельность «книг для народа».

Хотя произведения агитационно-массового искусства не рассчитаны на долгую жизнь, в них запечатлелись характерные черты первых послеоктябрьских лет, и именно они стали одним из истоков рождающегося советского искусства.

3.1. Ленинский план монументальной пропаганды. Развитие монументальной скульптуры

Ленин хорошо представлял себе социальную функцию искусства в государстве, которое он отстраивал. Он понимал искусство, прежде всего, как мощное оружие пропаганды в борьбе за власть партии и государства. Недаром первым подписанным лично им декретом советской власти в этой области было постановление СНК «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции», вошедшее в официальную историю советского искусства под наименованием «ленинского плана монументальной пропаганды», который определил начальный этап становления и пути развития советского искусства, и который предусматривал широкое использование различных видов искусства и в первую очередь скульптуры для пропаганды новой идеологии и воспитания нового – советского – человека.

На подходящих стенах зданий Ленин предложил разместить памятные доски с краткими выразительными надписями, которые говорили бы об основных принципах и лозунгах советской власти, давали бы в ясных формулировках оценку революционным событиям. А вторым шагом являлось сооружение памятников (бюстов, фигур, барельефов и скульптурных групп), воссоздавших образы революции и знаменитых революционеров. Необходимо было осуществить это как можно быстрее. Ленин предложил ставить пока временные памятники – из дешевых и доступных материалов – бетона и гипса.

Воплощением этой идеи стал декрет за подписью Ленина «О памятниках республики» (датированный 12 апреля 1918 года и опубликованный 14 апреля 1918 года в газетах «Правда» и «Известие ВЦИК») [12, 55].

«В ознаменование великого переворота, преобразившего Россию, Совет Народных Комиссаров постановляет:

1) Памятники, воздвигнутые в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, подлежат снятию с площадей и улиц и частью перенесению в склады, частью использованию утилитарного характера.

2) Особой комиссии из народных комиссаров по просвещению и имуществу Республики и заведующего Отделом изобразительных искусств при Комиссариате просвещения поручается, по соглашению с художественной коллегией Москвы и Петрограда, определить, какие памятники подлежат снятию.

3) Той же комиссии поручается мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской социалистической революции.

4) Совет Народных Комиссаров выражает желание, чтобы в день 1 мая были уже сняты первые наиболее уродливые истуканы и поставлены первые модели новых памятников на суд масс.

5) Той же комиссии поручается спешно подготовить декорирование города в день 1 мая и замену надписей, эмблем, названий улиц, гербов и т.п. новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России».

В разъяснение декрета отдел изобразительных искусств Наркомпроса 18 июля 1918 года направил в Совнарком следующую декларативную записку: «По инициативе Председателя Совнаркома т. В.И. Ленина Комиссар народного просвещения сделал в заседании 1918 года предложение художественной коллегии поставить памятники лицам, выдающимся в области революционной и общественной деятельности, в области философии, литературы, науки и искусства... Памятники должны быть поставлены на бульварах, скверах и т.п. во всех районах города Москвы с высечениями, выписками или изречениями на постаментах или антуражах, чтобы памятники эти явились как бы уличными кафедрами, с которых в массы людей летели бы свежие слова, будирующие умы и сознание масс» [76, 260]. Архитектор Н.Д. Виноградов, которому была поручена работа по осуществлению этого плана в Москве, вспоминает, что на первой же его встрече с Лениным, через несколько дней после подавления эсеровского мятежа, на вопрос, неужели этот декрет является на столько важным, что председатель Совнаркома в первую очередь занимается им, Ленин ответил: «Декрет «О памятниках республики» – наиважнейший». И объяснил: «Сразу ведь безграмотность не ликвидируешь. А вот представьте: закладывается памятник революционеру. Торжественная обстановка... Умная речь. Толковое чье-то выступление – и незаметно мы уже достигли первой цели – тронули душу неграмотного человека» [154].

Как видно из первой части декрета, осуществление ленинского плана «монументальной пропаганды» должно было начаться со снятия старых памятников, эмблем и надписей старой России. «Даже после февраля 1917 года все эти истуканы мозолили глаза, а после Октября они стали и оскорблением» [56, Т XI, 25]. На их месте должны были стоять новые. Население должно было знать своих новых героев. Для пропаганды широко использовалась печать, появилась рубрика «кому пролетариат ставит памятники». 30 июля 1918 года Совет Народных Комиссаров утвердил «Список лиц, коим предложено поставить монументы в г. Москве и др. городах РСФСР». Представленный в СНК список был разбит на 6 разделов: 1) революционеры и общественные деятели; 2) писатели и поэты; 3) философы и ученые; 4) художники; 5) композиторы; 6) артисты. В первые два раздела вошли: Спартак, Тибериус Гракх, Брут, Бабеф, Маркс, Энгельс, Бебель, Лассаль, Жорес, Лафарг, Вальян, Марат, Робеспьер, Дантон, Гарибальди, Степан Разин, Пестель, Рылеев, Герцен, Бакунин, Лавров, Халтурин, Плеханов, Каляев, Володарский, Фурье, Сен-Симон, Роберт Оуэн, Желябов, Софья Перовская, Кибальчич, Толстой, Достоевский, Лермонтов, Пушкин, Гоголь, Радищев, Белинский, Огарев, Чернышевский, Михайловский, Добролюбов, Писарев, Глеб Успенский, Салтыков-Щедрин, Некрасов, Шевченко, Тютчев, Никитин, Новиков, Кольцов. В третий раздел были занесены: Сковорода, Ломоносов и Менделеев. В четвертый – Рублев, Кипренский, Александр Иванов, Врубель, Шубин, Козловский и Казаков. В пятый – Мусоргский, Скрябин, Шопен. В шестой – Комиссаржевская и Мочалов. Потом были добавлены имена Баумана, Ухтомского, Болотникова, Байрона, Гейне, Руссо, Гюго, Вольтера, Золя, Верхарна, Менье, Бетховена, Сурикова, Римского-Корсакова и др. [12, 57].

Первым произведением, появившимся после принятия декрета о монументальной пропаганде, стал памятник Радищеву, созданный Л.В. Шервудом и установленный в Петрограде на Дворцовой площади. Открытие памятника состоялось 22 сентября 1918 года в присутствии большого числа трудящихся Петрограда и бойцов Красной Армии. По предложению В.И. Ленина, с памятника Радищеву был снят второй отлив и такой же точно памятник установлен в Москве 6 октября 1918 года на Триумфальной площади (ныне площадь Маяковского). Он стал первым памятником, поставленным в Москве после революции.

С 1918 по 1920 гг. в Москве было установлено 25 памятников, в Петрограде – 15. В мастерских скульпторов находилось более 40 работ, которые по разным причинам не были установлены и многие из которых не сохранились. С 1918 по 1922 гг. было установлено 183 памятника и памятных досок, исполненные в гипсе и дереве, многие из них простояли недолго. По примеру Москвы и Петрограда «монументальная пропаганда» приводилась в других городах (Саратове, Омске, Киеве,

Витебске и др.). Среди памятников, установленных в эти годы, отметим: статую Свободы для обелиска Советской конституции (арх. Д. Осипов) работы Николая Андреева (обелиск был открыт 7 ноября 1918 года на Советской площади в Москве и просуществовал до 1940 г.); портретные статуи А.И. Герцена и Н.П. Огарева (1922) Н. Андреева, установленные перед зданием Московского университета; памятник К. Марксу Александра Матвеева, установлен перед Смольным в Петербурге (1918, не сохранился); проект памятника Я.М. Свердлову («Пламя революции», 1920) Веры Мухиной и др.

Памятные доски с лаконичными надписями также являлись значительной частью монументальной пропаганды. Общее количество рельефных досок и надписей в одной только Москве доходило до 50. Появление первых революционных надписей было связано с переделкой обелиска, посвященного 300-летию династии Романовых в Александровском саду. Имена русских царей были стесаны, взамен их на обелиске были начертаны имена революционных мыслителей. На здании городской думы (потом Центральный музей В.И. Ленина) старый герб Москвы был заменен рельефом работы Г. Алексеева с изображением рабочего и крестьянина. На торцовой стене того же дома Г. Алексеев установил памятную доску со словами: «Религия – опиум для народа», а на фронте – медальон, текст которого гласит: «Революция – вихрь, отбрасывающий назад всех, ему сопротивляющихся». На стене Наркомата обороны (со стороны ул. Фрунзе) был помещен барельеф И. Ефимова с надписью: «Кто не работает, пусть не ест».

Наиболее известная из мемориальных досок тех лет: «Павшим в борьбе за мир и братство народов» (1918), исполненная скульптором Сергеем Коненковым. Доска была установлена на Красной площади, на Сенатской башне Кремля. Коненков попытался создать аллегорический образ революции. В центре барельефа, сделанного из цветного цемента, изображена женская крылатая фигура, олицетворяющая «победу». В одной ее руке – древко темно-красного знамени, в другой – зеленая пальмовая ветвь. За фигурой восходит солнце, лучи которого образуют слова: «Октябрьская 1917 революция».

Названные работы являются примерами реалистического образа, но в эти годы активно работают и художники-авангардисты, – «революционеры искусства». «Прежде всего художник должен забыть о скульптуре, в тесно смысле этого слова, форма человеческого тела не может отныне служить художественной формой; форма должна быть изобретена заново» – писал Н. Пунин. По его мнению «формы эти будут простейшими: кубы, цилиндры, шары, конусы, сегменты, сферические поверхности, их отрезки и т.д.» [59, Т 1, 49]. Подобные стремления находили выражение у художников. Можно, например, отметить кубофутуристический памятник М.А. Бакунину, установленный в Москве у Мяс-

нических ворот» (скульптор Б.Д. Королев). Этот памятник представлял собой сочетание геометрических объемов и вызвал неоднозначную реакцию жителей Москвы. Еще до его открытия (которое так и не состоялось) в газете «Вечерние известия Моссовета» было опубликовано письмо в редакцию под заголовком «Уберите чучело!». Нечто подобное произошло и в Петрограде с памятником Софье Перовской, работы скульптора О. Гризелли, открытого 29 декабря 1918 года. «Пересмотрев вопрос об организации празднования 1 мая и ознакомившись с жалобами из районов на футуристическое засилье, наблюдавшееся на всех наших предыдущих празднествах, Исполком Петроградского Совета постановил: ни в коем случае не передавать организацию первомайского праздника в руки футуристов из Отдела изобразительных искусств Наркомпроса. Исполнительный комитет Петроградского Совета совершенно согласен с теми рабочими, которые указывают на то, что футуристические крайности до сих пор только портили рабочие праздники... Исполнительный комитет постановляет в трехдневный срок снять так называемый памятник Перовской, совершенно не отвечающий своему назначению» [149, 8]. Футуристические произведения, появлявшиеся на площадях Москвы и Петрограда, вызывали и у Ленина отрицательную реакцию, ибо как вождь он точно знал, чтобы выполнить свою социальную функцию, искусство должно обращаться к самым широким общественным массам на понятном им языке. Он настаивал на замене авангардистов художниками-реалистами.

Идея монументальной пропаганды, четко определив характер городской скульптуры и монументальной живописи СССР, выявила суть подхода новой власти к задачам искусства в целом, его роли в жизни общества. Официальный документ доводил до сведения, что пропаганда советской идеологии лежит в основе взаимодействия руководства страны с художниками, а оценка произведения искусства определяется тем, насколько художник понимает «спущенное сверху» задание и способен его выполнить. В результате осуществления плана монументальной пропаганды городская среда должна была приобрести дополнительные возможности целенаправленного идеологического воздействия на формирование духовного облика нового советского человека и его образа жизни.

3.2. Политический плакат. Газетно-журнальная и книжная графика

Воздействие советской идеологии на массовое сознание осуществлялось и при помощи плаката, который также включался во внешнюю окружающую среду и был доступен и понятен малограмотному человеку.

В эти годы в создании плаката принимали участие широкий круг крупных мастеров своего времени, и разных художественных направлений, от авангардистов до реалистов: Родченко, Лебедев, Маяковский, Малевич, Лисицкий, Альтман, Моор и другие. Тематика была разнооб-

разной. Его содержание охватывало многие стороны жизни революционной России. Условно можно выделить два основных типа политического плаката – героический и сатирический. Основой героического плаката являлся позитивный образ нового человека. Сатирический плакат создавал отрицательный образ врага Советской власти.

Среди большого числа плакатистов характерными художниками, работавшими в героическом и сатирическом плакате, назовем Дмитрия Моора и Виктора Дени.

Моор (Дмитрий Стахивич Орлов) – является одним из родоначальников советского политического плаката. С 1919 года сотрудничал в центральных газетах, в журналах «Крокодил», «Безбожник у станка», «Безбожник». За годы гражданской войны Моор выполнил более 50 плакатов. К числу наиболее известных и популярных плакатов Моора можно отнести «Ты записался добровольцем?» (1920), «Помоги» (1922), «Красный подарок белому пану» (1920), «Врангель еще жив, добей его без пощады» (1920). Плакаты Моора отличаются точной, острой выразительностью, лаконичностью изобразительного языка. Для произведений Моора характерен выразительный, иногда гротескный контурный рисунок, очерчивающий плоскостное цветовое пятно.

Классикой советского плаката является популярный плакат «Ты записался добровольцем?» (1920). Емкость содержания достигнута строгим отбором художественных средств. Фигура красноармейца выдвинута вперед и занимает всю поверхность листа, рисунок точен и обобщен, даны лишь необходимые детали. Найден необходимый жест. Умело использован цвет: красный в сочетании с черным и белым усиливает эмоциональную напряженность и символичность образа. Удачно дополняет изображение лаконичный текст.

Предельной заостренностью изобразительных приемов отличается плакат Моора «Помоги» (1921–1922), посвященный голодающим в Поволжье. Сначала художник думал решить его в виде многофигурной композиции, но в дальнейшем отказался от развернутого повествования. На черном фоне помещена скелетообразная фигура старика с воздетыми руками, взывающими о помощи. Фигура вытянута в пропорциях, подчеркнут силуэт и контрастное сочетание белого и черного усиливает драматизм образа. Скупая деталь – одинокий колос и лаконичная надпись – «Помоги» дополняет изображение.

Рассмотренные плакаты Моора – пример героического плаката. Развитие же сатирического плаката рассмотрим на произведениях Виктора Дени (Виктора Николаевича Денисова). Для политических плакатов и карикатур Дени характерны сатирически-жанровое решение темы, сочетание контурного рисунка с заливкой локальными цветовыми пятнами. Главным сатирическим методом Дени была насмешка, шарж. (Определенные приемы шаржирования, созданные Дени, стали для него

обязательными, – признаками его манеры, что привело к определенному схематизму и штампу). Выразительный язык Дени менее лаконичен, чем у Моора. В отличие от мооровского обобщенного и лаконичного образа, для Дени характерна повествовательность, вводит много подробностей, деталей, требующих длительного рассмотрения. Большую роль в плакатах Дени играл текст, с которым изображенный образ составлял неразрывное целое. Чаще Дени сотрудничал с поэтом Демьяном Бедным. Примером плакатных образов служат работы: «Капитал» (1919), «На могиле контрреволюции» (1920), «Учредительное собрание» и др.

Особое место в развитии плаката тех лет занимала новаторская форма агитационного искусства – «Окна сатиры РОСТА» (Российского телеграфного агентства) – разновидность малотиражного плаката, изготавливаемого от руки, чаще с помощью трафарета.

«Окна сатиры РОСТА» обладали еще большей, чем печатный плакат, оперативностью. Они были молниеносной реакцией на события политической, военной и гражданской жизни. «Это протокольная запись крупнейшего трехлетия революционной борьбы, переданная пятнами красок и звоном лозунгов», – так определил смысл «Окон РОСТА» В. Маяковский в своей работе «Грозный смех». «Окна РОСТА» дополняли газетные сообщения, откликались на события красочным языком. Маяковский писал: «Это телеграфные ленты, моментально переданные в плакат, это декреты, сейчас же опубликованные частушками. Это новая форма, введенная непосредственно жизнью, это те плакаты, которые перед боем смотрели красноармейцы, идущие в атаку, идущие не с молитвой, а с распевом частушек». [57, 335]

В силу своей специфики изобразительная форма «Окон» отличалась предельным лаконизмом и условностью рисунка. Его изобразительной основой являлся обобщенный силуэт. Фигуры рабочего, крестьянина, красноармейца изображались преимущественно красным цветом. Враги революции обозначались другим, контрастным цветом. Этот своеобразный «телеграфный язык» был подсказан быстротой исполнения и необходимостью размножения плакатов с помощью трафарета.

«Окна сатиры РОСТА» представляли собой большие листы, содержавшие серии красочных картинок, под которыми помещались подписи (4, 8, а иногда и 12 изображений). Чаще всего эти рисунки были связаны общей темой и раскрывали ее последовательно, как кадры кино. Рисунки неразрывно сливались со стихотворным текстом, дополняя друг друга.

«Окна» получили свое название потому, что они, по замыслу авторов, предназначены были для оконных витрин РОСТА – Российского телеграфного агентства. Но их можно было увидеть и в витринах магазинов, в клубах, на вокзалах и в других общественных местах Москвы, Петрограда и других городов.

Первое «Окно», созданное М. Черемных в сентябре 1919 года, привлекло внимание Маяковского, который тотчас примкнул к работе над «Окнами», взяв в свои руки руководство ею на все время существования «Окон» (выпуск «Окон» прекратился в марте 1922 года). Постепенно вокруг «Окон» вырос большой коллектив художников и мастеров – трафаретчиков (около ста человек).

Огромное число «Окон» выполнил В. Маяковский. Он выбирал сюжеты для «Окон», писал тексты (им написано было не менее 9/10 всех текстов к «Окнам»), раздавал темы и проверял работу. Тексты «Окон» отличались простотой и точностью характеристик, идущих от традиций народного лубка и частушек: «Врангель фон. / Врангеля – вон! / Врангель-враг. / Врангеля – в овраг!» («Окно сатиры РОСТА» №508, 1920. «Крестьянин, так встречай Врангеля»). Выступал Маяковский и как художник. Вспоминая о своей работе в РОСТА, Маяковский писал: «Мы до того изошрили руку, что могли сложный рабочий силуэт рисовать от пятки с закрытыми глазами, и линия, обрисовав, сливалась с линией». [57, 336]

Окна М. Черемных по своей изобразительной манере отличаются от лаконичных рисунков Маяковского: его плакаты прорисованы более тщательно, в силуэтных изображениях художник нередко детализирует лицо, руки или какую-либо часть костюма. («Окно сатиры РОСТА» №580, 1920. «На Врангеля Антанта полна злобы: не выдержал!»)

- Широкое распространение московских «Окон сатиры РОСТА» способствовало созданию подобных же «Окон» в Петрограде и других городах. В Петроградских «Окнах РОСТА» работал В. Лебедев, В. Козлинский, Л. Бродатый, А. Радаков, Н. Радлов. Петроградские «Окна» исполнялись в технике литографии и печатались в мастерской бывшей Академии Художеств тиражом до двух и более тысяч экземпляров.

В области газетно-журнальной графики наиболее интенсивно развивался сатирический рисунок, в частности жанр карикатуры. В тематике преобладали внешнеполитические события, внутренние проблемы советского государства, бытовые темы и другие темы из жизни советского человека. Сатирическая графика получила распространение в центральных и других значительных газетах, юмористических и сатирических журналах. Среди многочисленных сатирических журналов ведущее место занимал созданный в 1922 году в Москве «Крокодил». Известными представителями газетно-журнальной графики являлись Борис Ефимов, Алексей Радаков, Николай Радлов, Лев Бродатый, Константин Елисеев, Юрий Ганф, Иван Малютин, Константин Ротов, Михаил Черемных, Аминодаф Коневский. К 1926 году сложился коллектив Кукриниксов – творческий союз трех художников: Михаила Куприянова, Порфирия Крылова и Николая Соколова.

Развернулась в эти годы издательская деятельность «книг для народа». С 1918 года в серии «Народная библиотека» на основании декре-

та «О государственном издательстве» начинают печатать произведения из русской и зарубежной литературы. В изданиях принимали участие многие уже известные художники: Б. Кустодиев, А. Бенуа, В. Конашевич, Г. Верейский, Г. Кардовский, В. Лебедев, П. Шилинговский и другие художники. «Народная библиотека» предполагала вместо роскошных дореволюционных изданий для узкого круга издания дешевые, для массового народного читателя и соответствующей идеологической направленности.

В первые послереволюционные годы в советской книге наметилось несколько основных направлений, определивших во многом дальнейшие пути развития книжной графики. Громко заявил о себе в эти годы конструктивизм. Используя эксперименты искусства модернистов (футуризм, супрематизм, кубизм), конструктивисты мыслили и утверждали себя как единственно революционное, единственно современное направление в книге (и не только в ней), отрицали все старые формы искусства, провозглашая своим принципом борьбу «...за конструкции / против стилей, / расчет суровый / гаек и стали » (В. Маяковский). Конструктивисты видели свою задачу в активной агитации и пропаганде, открытой утилитарности, сближали книгу с плакатом, журналом, афишей, рекламой. Само понятие «книжное оформление» было отброшено – эстетика извлекалась из функции, представляла как результат точного выражения художником утилитарных задач, прежде всего задач революционной агитации. Книги революции понимались конструктивистами как голос к миллионам, как обращение к широким народным массам (Эль Лисицкий «Супрематический сказ про два квадрата» и «Маяковский для голоса» (оба издания 1922 г.), А. Родченко поэма В. Маяковского «Про это» (изд. 1923 г.)).

3.3. Оформление массовых празднеств, агитпоездов, манифестаций

Особое значение имела в агитационно-массовом искусстве тех лет оформление агитпоездов и агитпароходов.

Начиная с осени 1918 года, во все концы страны из Москвы стали посылаться специальные агитационные поезда. В начале 1919 года при ВЦИК была создана специальная комиссия по руководству агитпоездами и агитпароходами. В качестве художественного руководителя в ней работал художник И. Нивинский. Стены вагонов и пароходов, направлявшихся с агитационно-пропагандистскими целями в различные районы страны, расписывались и оформлялись плакатами, панно, рисунками. Здесь работали инструкторы, докладчики, театральные коллективы, художники, кинопередвижки; распространялись литература, листовки, плакаты. «Военно-подвижной фронтовой литературный поезд им. Ленина» – первый украшенный росписью пятнадцати вагонный состав проследовал из Москвы в Казань.

В речи, произнесенной перед конвентом 7 мая 1794 года, Робеспьер говорил, что родина должна воспитывать граждан, и важным средством такого воспитания служат народные празднества. «Человек – величайшее явление природы, – говорил Робеспьер, – и самое великолепное из всех зрелищ – это зрелище большого народного празднества». В свое время Луначарский повторил мысли французского революционера: «Является совершенно бесспорным, что главным художественным порождением революции всегда были и будут народные празднества. Вообще всякая подлинная демократия устремляется естественно к народному празднеству...Для того, чтобы почувствовать себя, массы должны внешне проявить себя, а это возможно только тогда, когда, по слову Робеспьера, они сами являются для себя зрелищем» [2, 106].

В это время получают активное распространение массовые красочно оформленные «театральные действия» на площадях городов, массовые демонстрации и политкарнавалы. Оформление городов в дни революционных праздников – еще одна форма агитационно-массового искусства – широко использовалась в советском искусстве.

Активно внедрялись в программу революционных праздников грандиозные массовые театрализованные постановки, например, инсценировки «Свержение самодержавия» 1 мая 1919 на площади Урицкого в Петрограде, «Мистерия освобожденного труда» в мае 1920 г. на ступенях портика Фондовой биржи в Петрограде (в постановке участвовало около 2 тысяч человек). Около 6 тысяч человек были задействованы в постановке «Взятие Зимнего дворца» в октябрьские праздники 1920 года в Петрограде на площади Урицкого. Главным художником был Ю.П. Анненков. Действие разыгрывалось на двух специально построенных сценических площадках, соединенных мостом. На одной площадке помещалось «временное правительство», на другой – рабочие и солдаты. Декорации условно изображали в первом случае дворцовые помещения, во втором – заводы и рабочие кварталы. Наконец, третьим местом действия служила сама площадь, а также Зимний Дворец. На первой сцене события ставились в комедийном стиле, на второй – в тонах героической драмы, а на третьей – в тонах батального зрелища. Здание Зимнего Дворца было включено в театральное действие в качестве своеобразного исполинского актера. В момент решающего сражения вспыхивали его окна, и на фоне их демонстрировались картины жестоких схваток, выполненные методом театра теней.

Такие инсценировки с тысячами участников, с широким применением различных световых эффектов, танцев, хорового пения и хоровых декламаций, со сложными передвижениями больших народных масс представляли собой грандиозные театрализованные зрелища, построенные на синтезе различных искусств. Значительным элементом таких праздников являлись массовые демонстрации, в которых использова-

лись многочисленные лозунги, машины с декоративными макетными установками и механизмами, карнавальные элементы.

Улицы и площади в дни праздников украшались большими красочными панно на революционную тему, портретами вождей, сатирическими и антирелигиозными плакатами. На площадях и улицах Петрограда, Москвы и других городов воздвигались триумфальные арки, строились трибуны, декорировались здания и целые архитектурные ансамбли, в парадный наряд одевались мосты. Монументальные панно, эскизы оформления площадей, улиц, домов исполняли известные мастера. Так, в украшении Петрограда в дни первой годовщины октябрьской революции приняло участие более 170 художников. Б. Кустодиев оформлял Ружейную площадь, К. Петров-Водкин – Театральную площадь, М. Добужинский – Адмиралтейство, В. Баранов-Россини – Знаменскую площадь, И. Пуни – Охтинский мост, Н. Альтман – площадь Урицкого, Д. Штеренберг – фасад Эрмитажа и мостик Зимней канавки и т.д. Активно привлекались и сами жители города.

Есть необходимость упомянуть и о создании в эти годы «агитационного фарфора». Художники С. Чехонин, А. Щекотихина-Потоцкая, З. Кобылицкая, М. Адамовин, Н.Альтман, А. Самохвалов, Р. Вильде расписывали сервизы императорского фарфорового завода новой, советской эмблематикой. Пользовались популярностью народа ивановские ситцы, украшенные советской символикой.

Тема 2. Многообразие творческих групп и художественных направлений в искусстве 1920-х годов

Мы наш, мы новый мир построим
Кто был никем, тот станет всем.
«Интернационал»

§ 1. Деятельность художественного авангарда в послереволюционные годы. Влияние модернизма на развитие искусства 1920-х годов

Революция, как уже говорилось, внесла коренные изменения во все сферы жизни России. «Революция» стала символом новой эпохи в искусстве. Пафос разрушения старого мира, строительство нового стали мощным стимулом в деятельности творческой интеллигенции. «Весь мир насилья мы разрушим / До основания, а затем / Мы наш, мы новый мир построим, / Кто был никем, тот станет всем». В использованное понятие «мы» входили все: и публика, и власть, и художники. Динамика взаимоотношения между этими частями во многом определяла культурную жизнь страны. «Мы» утверждалось в постоянном противодействии, в борьбе с теми, «кто поет не с нами», кто мыслился как «они».

Отношения «Публика–власть–художники» менялись от десятилетия к десятилетию, но первые послереволюционные годы важны особенно: пересматривались идейные позиции культуры в целом и искусства как ее части. Пересмотр этот шел часто в жарких публичных спорах. Обсуждалась вся жизнь, прошлое, настоящее и будущее. Это была смесь по словам Бориса Пастернака «... дождей, облаков и солдатских / Советов, стихов и дискуссий / о транспорте и об искусстве».

Черта времени – широкая постановка проблем: может ли искусство эпохи пролетарской революции смыкаться с дореволюционным, продолжать линию развития, или оно должно быть совершенно новым, знаменующим полный переворот, подобный революции социальной?.. В каких формах культура может служить пролетариату и может ли?.. В чем смысл пролетарского искусства и каково его место в новом обществе?.. Да и сохранится ли искусство вообще?.. Вопросы, как сказали бы мы теперь, ставились «глобально».

Проблемы развития русской советской живописи двух первых послереволюционных десятилетий представляются во многих отношениях ключевыми не только для этого времени, но и для всего советского искусства. Период 1920-х – 1930-х годов, этот исторический период имеет последовательные этапы своего развития. Каждый из этих этапов имеет свою внутреннюю структуру, индивидуальные особенности развития, определявшиеся не только спецификой художественного процесса, но и общественно-политическим развитием советского государства.

Для искусства 1920-х годов характерно размежевание творческих сил. Особенностью культурного развития тех лет явилась пестрота художественных объединений и направлений. Продолжалась та тенденция в русском искусстве, наметившаяся в первые революционные годы XX века. Это время поиска: каким быть советскому искусству?

В первые революционные годы, а также в начале 1920-х годов активное участие в новом советском искусстве приняли «революционеры искусства» — художники модернистского направления. «Большевизмом» в искусстве отличался революционный авангард. Эти художники порвали со старой средой, в которой, по словам А. Блока «российская интеллигентская душа выкричана» [13, 20], и стали певцами революции. Их революция не застала врасплох, она присутствовала в их сознании с начала XX века. Предчувствовалась и часто громко призывалась. Поэма А. Блока «Двенадцать» (1918) выражала умонастроение многих: революция воспринималась как событие исключительное, всемирно-историческое, открывала перспективы и оправдывалась высшим смыслом. Именно левые художники в первые годы революции стремительно выходят на авансцену. Представители русского авангарда В. Кандинский, К. Малевич, В. Татлин, В. Маяковский и др. приветствовали сокрушение всех основ, гибель старого мира и старого искусства. «Мы предсказали в своих выступлениях свержение всего академического хлама и плюнули на алтарь его святыни» [13, 20], — утверждал К. Малевич. Это их устами было сказано «Долой!» всем формам общественного уклада и традициям, они ощущали наступившее время как свое, были вправе объявлять себя глашатаями революции и ждать торжества своих творческих установок в будущем. Эти деятели заявили, что они то и призваны создать новую культуру пролетариата. История искусств, по аналогии с политической историей, начинается теперь и здесь с нуля. Остаться наедине с новым, пришедшим из социальных низов зрителем (предположительно — с чистым, как *tabula rasa* свободным от культурного багажа сознанием), было мечтой левых, и она, как казалось, сбылась.

Искусству модернизма (авангардизма) свойственно отрицание художественных традиций (присуща своя романтическая мифология, переходящая в нигилизм). Если старые мастера несли на своих плечах тяжкий груз забот о совершенствовании многовекового труда по развитию ее выразительности, то представители авангарда с беззаботной легкостью отбросили проблемы этой художественной традиции и поставили во главу угла «свободу выражения».

Левые отрицали достижения реалистического искусства прошлого, объявив его буржуазным, «прогнившим академизмом», «академическим хламом», а художников-реалистов «старьевщиками», «подражателями». «Реалисты и бездарность — синонимы, коммунистическая художественная культура не будет создана ими», — пророчествовал Н. Пунин.

Пунин писал: «Взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы – как не мечтать об этом новому художнику, пролетарскому художнику, новому человеку» [59, Т I, 25]. Как в свое время выразился русский анархист М. Бакунин, русский нигилист смотрит на свою разрушительную работу как на «творческое наслаждение» [65, 32].

Получив ярлык «буржуазных» и «декадентских», мастера конца XIX – начало XX века, группирующиеся достаточно условно вокруг понятия «стиль модерн», из страны были вытеснены. Творчество Бенуа, Сомова, Судейкина, Добужинского, Чехонина, Анисфельда, Коровина, Малявина, Серебряковой, Анненкова, Билибина, Григорьева, Пастернака, Эрзи (Нефедова) и ряда других мастеров продолжается в Париже и Нью-Йорке, объединяясь с творчеством уехавших еще до революции художников – Репина, Бакста, Ларионова, Гончаровой, dopeвая партии, начатые русской культурой начала века.

Маховик противостояния был запущен событиями истории и заданный авангардистами тон, с его лексикой, с постоянными политическими аналогиями и переносом партийных споров в среду художников, поисками врагов и непримиримостью, поддерживался и самой властью. В августе 1922 г. по инициативе Троцкого и Ленина из советской страны было выслано более 200 человек – известных философов, ученых и других деятелей культуры – так называемый «философский пароход» (Н.О. Лосский, Л.Л. Карсавин, Н.А. Бердяев, И.А. Ильин, С.Л. Франк, С.Н. Булгаков, А.А. Кизеветтер, А.А. Боголепов, В.А. Мякотин, Г.В. Флоровский, П. Сорокин и многие другие).

Течениям авангардного искусства присуща атмосфера иронии, игры и карнавальности. (Философия карнавала сформулирована была М.М. Бахтиным [9]). В карнавале верх легко становится низом. Поэтому все высокое там может оказаться осмеянным. Принцип карнавализации переносится на искусство в целом. Атмосфера скандала, эпатажа публики создавались поэтами и художниками русского модернизма вполне сознательно, их «проходы» по улицам Москвы и Петрограда, публичные выступления и организованные ими публичные дискуссии, превращались в события столичной жизни и стали чертой художественного быта. Один из главных принципов такого искусства – «не нравится, а запомнится». Связана эта черта авангардизма и с коммерческой стороной, с целью рекламы, «продать себя». Сознательное пренебрежение школой и сложностью изобразительной формы есть наиболее легкий путь, привлекающий тех, кому нравится с большой выгодой для себя дурачить критиков, меценатов, публику. Для того, чтобы в полной мере осознать внутреннюю пустоту такого искусства нужен немалый «зрительный опыт». Здесь мы, вероятно, сталкиваемся с вечно актуальным сюжетом сказки о «голом короле».

1.1. Природа русского художественного футуризма

Названные черты во многом были присущи футуризму. В России воинствующий нигилизм футуристов оказался созвучен идеологии пролетарской революции. «Октябрь. Принять или не принять? / Для меня (как и для других московских / футуристов) такого вопроса не существовало. / Моя революция. Пойду в Смольный» (В. Маяковский. 1917) [30, 15]. «Лишь футуристическое искусство есть в настоящее время искусство пролетариата» – писал один из членов петроградской художественной коллегии отдела ИЗО Наркомпроса А. Альтман [59, Т I, 26]. В 1922 году А. Эфрос писал: «Футуризм стал официальным искусством России... Лево́й государственности соответствует левое искусство... Футуризм есть художественный вид коммунизма. Коммунист в искусстве не может не быть футуристом» [153].

Надо сказать, что футуризм, возникший в Италии, в России же был более раздроблен и хаотичен, менее выражен в стилистическом отношении. Русский футуризм балансировал между несколькими течениями: неопримитивизмом и кубизмом, символизмом и неоимпрессионизмом. Распространение кубизма в живописи привело к возникновению кубофутуризма, соединившего во многом противоположно ориентированные концепции: аналитический «канон сдвинутой конструкции» кубистов и пространственно-временный динамизм футуристов. По определению искусствоведа Александры Шатских, «русские левые, совместив открытия французских кубистов и итальянских футуристов, сумели породить собственный «изм», срастив приемы, они срастили и словесные определения: кубофутуризм стал оригинальным отечественным направлением в искусстве» [66,14] и со временем превратился в наиболее радикальное течение внутри русского авангарда. Лидерами русского футуризма были поэты В. Маяковский, А. Крученых, В. Хлебников. В изобразительном искусстве футуристами (кубофутуристами) провозгласили себя братья Бурлюки, Ольга Розанова, В. Баранов-Россинэ, А. Архипенко, Н. Габо, Н. Кульбин, А. Певзнер, И. Пуни, А. Экстер. Здесь могут быть названы произведения Н. Гончаровой, К. Малевича, М. Ларионова, А. Лентулова, П. Филонова, Л. Поповой, И. Клюна, М. Ле Дантю, А. Богомазова и других.

Прямое усвоение ряда «классических» приемов итальянского футуризма стало для русских живописцев, скорее, неким трамплином для формирования собственной концепции или, по выражению Д. Сарабьянова, «пересадочной станцией» в их стремительном движении к исчерпанию уже достигнутого и открытию нового [10, 32]. Диапазон прямых заимствований был ограничен и сводился главным образом к освоению некоторых способов передачи движения. Среди таких приемов можно отметить хронометрическое умножение двигающегося предмета или его частей («Перерождение интеллигента», «Формула городского» П. Фи-

лонова); дробление предметов и фигур на плоскостные геометрические формы, лишаящие изображение статичности («Точильщик», «Утро после вьюги в деревне» К. Малевича); членение пространства картины на геометрические фрагменты, смещенные относительно друг друга («Аэроплан над поездом» Н. Гончаровой). Сюжетно наиболее близки футуризму работы Н. Гончаровой «Велосипедист», «Маленькая станция», «Динамомашина».

Мифология итальянского футуризма апеллировала к неприродному, искусственному, к творчеству, результат которого нетождественен органическому природному миру. Русский кубофутуризм стремился, напротив, уподобить художественный процесс творчеству природы, подчеркивая их тождественность и взаимную открытость. Связь между динамическими эффектами и изменением сознания оказывается в центре внимания кубофутуристов. Одновременное совмещение нескольких точек зрения, смещения форм, наложения различных образов и предметов внешнего мира друг на друга, разорванность, калейдоскопичность впечатлений, незаконченность, скользящий, почти нефиксированный, характер зрительных образов – все это наиболее устойчивые приемы, через которые в русском кубофутуризме воссоздается динамическое ощущение. Часто ощущение динамики воспроизводится и вне прямого соотнесения с мотивом движения. Таковы, например, многие работы О. Розановой («Пожар в городе», «Порт», «Городской пейзаж»), в которых автор предлагает наиболее психологизированную интерпретацию футуризма, когда каждый элемент живописного языка (цвет и сама красочная материя картины, линия и экспрессивный жест ее начертания) воссоздает неустойчивую, подвижную среду, подобно зыбким «психическим вибрациям» [10].

До революции русский футуризм по сути представлял собой пестрый конгломерат различных литературных, литературно-художественных и просто художественных группировок, неожиданно возникавших и столь же быстро распадавшихся и называвших себя самыми разными именами. Пост лидера этого движения, который в Италии прочно занимал Маринетти, в России был долгое время вакантным, потому что ни Д. Бурлюк, ни В. Маяковский, ни М. Ларионов не могли претендовать на роль его теоретика, идеолога и организатора. Русских и итальянских футуристов идеологически объединяло общее негативное отношение к темному прошлому и идея создания культуры светлого будущего. Однако шкала их отношения ко времени определялась разными точками отсчета.

Итальянским футуристам рисовалась в будущем их собственная страна, сбросившая груз прошлого и обрядившаяся в сверкающие одежды из стали и стекла. Уже в своем первом манифесте Маринетти апеллировал к революционной толпе и нацеливал футуристов на светлое бу-

дущее, сияющее за горизонтами грядущей технической эры: «Мы воспоем огромные толпы, возбужденные работой, удовольствием и бунтом; мы воспоем многоцветные, полифонические приливы революций в современных столицах; мы воспоем вибрирующую ночную лихорадку арсеналов и верфей, сверкающих под агрессивным светом электрических лун» [30, 18]. Во втором по времени манифесте – «Манифесте художников-футуристов», выпущенном в 1910 году У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Балла и Дж. Северини, – это будущее обретает вполне конкретные социальные черты: «Товарищи, мы утверждаем сейчас, что триумфальный прогресс науки делает неизбежными глубокие изменения в человеческом обществе, изменения, которые вырубают пропасть между покорными рабами традиции прошлого и нами... В глазах других стран Италия все еще выглядит землей мертвых, обширными Помпеями, белеющими гробницами. Но Италия возрождается. За ее политическим воскресением последует воскресение культурное. В стране, населенной неграмотными крестьянами, будут построены школы; в стране, где ничегонеделание под солнцем было единственной доступной профессией, уже ревут миллионы машин; в стране, где безгранично правила традиционная эстетика, возникают все новые вспышки творческого вдохновения, озаряя своим сиянием мир» [30, 18]. В этих манифестах итальянского футуризма эстетика оборачивается политикой, творчество обретает практическую окраску. «Я футурист, – писал Джованни Папини, – потому что футуризм означает Италию. Италию более великую, чем в прошлом, более современную, более развитую, чем другие нации» [30, 19].

Едва ли кто-нибудь из русских футуристов мог сказать подобное про себя. Поначалу негативное отрицание прошлого преобладало у них над позитивным утверждением будущего. Их «пощечины общественному вкусу» с требованиями «сбросить Пушкина, Достоевского и прочих с парохода современности» и «бить фонарным столбом в тупость толстых, откормленных рож» совпадали с призывами итальянцев каждый день плевать на Алтарь Искусства» [30, 19]. Однако между эстетическими бесчинствами на московских литературных подмостках и уличными политизированными драками в Милане существовала такая же разница, как между знаменитой желтой кофтой Маяковского и вечерним смокингом Маринетти. Будущее, за которое они ратовали и именем которого себя нарекли (футуристы – будущники – будетляне), представлялось им скорее не в виде новой России со школами для неграмотных и заводами, оснащенными новейшей техникой, а какими-то утопическими картинками царства вечной молодости с летающими городами-спутниками, населенными творцами, постоянно обновляющими их. В пафосе социальных преобразований Маринетти им виделся лишь «низменный практицизм», «деловой авантюризм» и «идейное приобре-

тательство». Русский футуризм до революции, по точному определению его теоретика С. Третьякова «был социально-эстетической тенденцией, стремлением группы людей, основной точкой соприкосновения которых было не четкое осознание своего «завтра», но ненависть к своему «вчера и сегодня», ненависть «неутолимая и беспощадная» [30, 19]. Манифестации, дискуссии, выставки футуристов, часто заканчивавшиеся потасовками, их картины, проташенные по грязи, компонованные из нарочито низменных предметов обихода, сопровождаемые иногда неприличными надписями, – все это в зародыше содержало элемент того нигилистического отрицания всех культурных ценностей, которые через пару лет определят выступления дадаистов в разных странах Европы и Америки.

Влившись в разрушительно-созидательный поток социальной революции, русский футуризм в первые советские годы настоящим наводнением разлился по художественным центрам России. В январе 1919 года в Петрограде была основана организация коммунистов-футуристов (или, как они себя именовали, комфутов), поставивших себя на службу революции. На страницах газеты «Искусство коммуны», издававшейся тогда отделом ИЗО Наркомпроса, а фактически бывшей печатным органом футуристов, термины «коммунист» и «футурист», по сути, отождествлялись. Для Луначарского, революционный характер футуризма не подлежал сомнению, ибо всякое разрушение в области буржуазной политики, быта и культуры означало первую стадию пролетарской революции. «Футуристы разрушали, разрушали и разрушали, не заботясь о том, что созданное ими превзойдет то, что они разрушили; в этом заключается их четко революционная позиция, и при этом абсолютно марксистская... В своей области, в области творчества, футуристы – революционеры, ибо непохоже, чтобы в обозримом будущем рабочий класс смог бы сделать здесь больше, чем сделали футуристы» [30, 22]. Со своей стороны, Маринетти, отнюдь не жаловавший коммунизм («коммунизм можно осуществить только на кладбищах»), приветствовал достижения русских футуристов: «Я был восхищен, когда узнал, что все русские футуристы – большевики и что в целом футуризм является официальным русским искусством. В день Первого мая прошлого (1919) года русские города были украшены футуристическими росписями. Ленинские поезда снаружи были окрашены яркими динамическими формами, очень напоминающими Боччони, Балла и Руссоло. Это делает честь Ленину и приветствуется нами как одна из наших собственных побед» [там же].

Футуристы, писал старый теоретик марксизма Н. Горлов, как в России, так и в Италии, делали ту же самую революцию, что и «мы, большевики», но делали ее с другого конца, то есть в области культуры. «Маринетти не щадит ни религии, ни семейства, ни государства. Но

ведь это все столпы частной собственности! Маринетти ополчается против всех избитых прототипов Прекрасного, Великого, Торжественного, Религиозного, Светлого, Обольстительного. В нескольких словах он дает целую программу революции в эстетике... Футуризм – это восстание против старого быта, это революция в искусстве, это красных флаг, поднятый на одной из цитаделей буржуазии. Футуризм – один. Он везде – под красным флагом... Вот почему буржуазия во всех странах шарахается от футуризма как от чумы» [30, 24].

«Строить творчество, сжигая за собой свой путь» – этот лозунг Малевича выразил внутреннее стремление советской культуры первых послереволюционных лет.

1.2. Участие деятелей авангарда в послереволюционном управлении искусством, в формировании новых принципов искусства и художественного образования

Революция буквально смела с лица земли все «царские» учреждения, на которых покоилась прежняя структура художественной жизни России: исчезли Императорская Академия художеств и все высшие художественные учебные заведения, были национализированы все музеи и крупные частные собрания, вместе с которыми отпал и институт патронажа, игравший важную роль в русской культуре начала века. Более того, неписанным декретом диктатуры пролетариата была, по сути, отменена вся вообще старая культура, объявленная «буржуазной», контрреволюционной и враждебной победившему классу. В образовавшийся вакуум хлынули прежде всего те, кому в грохоте революционных обвалов слышались мелодии их собственного творчества. Художники революционного авангарда заняли в первые послереволюционные годы ключевые позиции в художественной жизни. Во главе созданного в 1918 году Наркомпроса становится «сочувствующий» (по крайней мере, по мнению Ленина) футуристам А. Луначарский, а во главе его Отдела изобразительных искусств (ИЗО) – «близкий к футуристам» художник Давид Штеренберг. Членами художественной коллегии Наркомпроса назначаются главным образом футуристы и конструктивисты: Н. Альтман, В. Баранов-Россинэ, Н. Пунин, В. Маяковский, О. Брик и др., а главой его московской коллегии становится В. Татлин. Через два года при ИЗО образуется Институт художественной культуры, призванный разрабатывать вопросы теории и методологии искусства и художественного образования. Его первым председателем был В. Кандинский, а директором ленинградского отделения – К. Малевич (с 1923). В ведение ИНХУКа были переданы Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), образованные на базе ликвидированной Петербургской Академии художеств, Московского Училища живописи, ваяния и зодчества и Строгановского училища. Наиболее влиятельными преподавателями здесь были также представители самых радикальных тече-

ний в искусстве и архитектуре: А. Родченко, Н. Габо, А. Певзнер, Л. Попова, А. Лавинский, В. и А. Веснины и др. По сути, система ИЗО Наркомпроса – ИНХУК – ВХУТЕМАС – в первые послереволюционные годы охватывала целиком область художественной идеологии, образования и администрации; и художники, занявшие в этой системе руководящие посты, получили реальную власть, чтобы «все строить заново» в соответствии со своими теориями.

Понимание социальной функции искусства у теоретиков авангарда колеблется между превращением его в труд художника-рабочего по созданию «нужных классу вещей» (теории производственников и Пролеткульта) и стремлением сделать из него инструмент для воспитания масс. «Людей живых ловить... голов людских обрабатывать дубы... мозги шлифовать рашпилем языка...» [30, 33] – о такого рода задачах искусства еще в 1917 году мечтал Маяковский, и в процессе укрепления советского государства именно эти задачи выдвигались на первый план самими авангардистами. «Проблема пролетарского переходного изображающего художественного творчества – это проблема агитискусства – искусства, агитационного не только по теме, но и по приемам материального оформления», – так в 1924 году предельно четко сформулировал эту задачу Б. Арватов [там же]. По терминологии того времени «приемы материального оформления» означали такой художественный язык, который, с одной стороны, должен быть новым и современным, а с другой – обращенным к широким массам. Авангардисты одни из первых включились в осуществление так называемого ленинского плана монументальной пропаганды, во главе которого стал футурист Натан Альтман, ими на площадях Москвы и Петрограда сооружались памятники деятелям революции и культуры (уничтоженные впоследствии) и оформлялись праздничные площади и агитпоезда, вызвавшие бурный восторг Маринетти.

Одно из главных обвинений, которое впоследствии советская критика предъявила авангарду, состояло в элитарности, в буржуазной замкнутости на формально-эстетических проблемах, в непонятности его языка широким массам и даже в его антинародности. Сейчас было бы довольно трудно восстановить реальную картину того, как тогда воспринимали массы произведения авангарда. Советские источники ссылаются на ряд случаев, когда возмущенные рабочие разбивали такого рода скульптуры, выглядевшие в их глазах «футуристическими чучелами». Возможно, что такие случаи имели место, и еще более возможно, что они были инсценированы идеологическими противниками авангарда. Во всяком случае, апелляция авангарда к широким массам несомненна. Именно в расчете на массы велись поиски новых форм и языка, который должен был действовать сразу, безошибочно доводя до сознания очередную политическую идею. «Формы недвусмысленные и сразу

узнаваемые – это геометрические формы. Никто не спутает квадрат с кругом и круг с треугольником» [30, 34], – писал конструктивист Л. Лисицкий. И в своих плакатах вроде «Клином красным бей белых!» (1919) Лисицкий этими сочетаниями геометрических форм предельно просто и ясно выражал политическую мысль. Маяковский, защищая искусство авангарда от обвинений в непонятности, писал в письме Луначарскому: «А старое искусство понятно? Не потому ли рвали на тряпки гобелены Зимнего дворца?» [там же]. Внутри авангарда практически разрабатывалась и теоретически обосновывалась та концепция, которая впоследствии ляжет в фундамент советской эстетики, а именно – концепция массовости искусства. Однако идея массовости понималась авангардом гораздо шире, чем просвещение и воспитание народа, на чем настаивали передвижники; он видел в ней нечто большее, чем средство повседневной политической пропаганды: искусство победившей пролетарской революции должно было стать своего рода «социальной инженерией» или инструментом «конструирования психики».

Термин «социальная инженерия» был введен видным деятелем Пролеткульта, организатором Центрального института труда (ЦИТ – 1921 год) А. Гастевым, а в применении к искусству он означал радикальную перестройку средствами искусства не только всей социальной жизни, но и самой психики человека. Вся область «неуловимых» человеческих эмоций отныне следовало подвергнуть строгой математизации с целью воздействия на нее при помощи научно разработанных коэффициентов «возбуждения», «настроения» и т.д. (В области киноискусства средства формирующего воздействия на психику разрабатывал тогда С. Эйзенштейн в своей теории «интеллектуального кино»). «Рядом с человеком науки работник искусства должен стать психоинженером, психоконструктором... Пропагандаковки нового человека по существу является единственным содержанием произведений футуристов» [30, 35]. (Впоследствии Сталин почти дословно повторил эти слова С. Третьякова, погибшего в сталинских лагерях, в своем основополагающем определении писателя-соцреалиста: «писатель – инженер человеческих душ».) Выдвинутая авангардом фундаментальная концепция создания Нового Человека станет впоследствии сверхзадачей и целью искусства соцреализма.

Конечно, образ этого нового человека не совсем совпадал с тем беззаветно преданным, беспрельдно мужественным, всеми корнями, связанным со своим народом мускулистым, белокурым и голубоглазым персонажем, который обрел зримые черты в бесчисленных произведениях живописи, скульптуры, литературы, кино – в Советском Союзе главным образом в 1940–1950-х годах. Совершив революцию и осуществив диктатуру, этот представитель передового класса призван был вести за собой человечество и формировать его по собственному образу и

подобию. Образ же этого класса рисовался теоретикам и практикам авангарда как некий коллективный организм, каждая единица которого подчинена общей задаче – осуществлению производственного процесса, и единой цели – строительству нового общества. В существовании такой единицы уже не может быть «врожденного капиталистическому обществу» противопоставления подневольного труда свободному досугу: «Внепроизводственное время рассматривается не как противоположный производству досуг, а как тот отрезок времени, в который человек совершает ряд действий, долженствующих либо косвенно обслуживать само производство,.. либо выполняет надпроизводственные классовые функции... То, что именуется «личным делом», «частным интересом», становится под организованный контроль коллектива. Каждый член коллектива рассматривает себя как нужный коллективу аппарат, уход за которым должен вестись в интересах каждого». В психологии пролетариата эти теоретики усматривали «поразительную анонимность, позволяющую квалифицировать отдельную пролетарскую единицу как А.В.С, или как 325, 075, 0 и т.п. ...Проявления этого механизированного коллектива настолько чужды персональности, настолько анонимны, что движения этих коллективов-комплексов приближаются к движению вещей, в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные нормализованные шаги, есть лица без экспрессии, душа, лишенная лирики, измеряемая не криком, не смехом, а манометром и таксометром» [30, 35].

Такого рода идеи, вызывающие сейчас ассоциации с антиутопиями Е. Замятина, Дж. Оруэлла и О. Хаксли, можно было бы назвать крайностями авангарда. Их проводили тогда теоретики Пролеткульта (Гастев, Богданов), с одной стороны, и представители наиболее радикального крыла футуристов-лефовцев (С. Третьяков) – с другой. Однако «хвалебные оды» «коллективному человеку», слившемуся с массой, и требования изгнать из искусства всякие эмоции, лирику, психологию, индивидуальность прямо или косвенно выявляют себя на страницах почти каждого документа революционного авангарда: в ранних трактатах Малевича, в программах русских конструктивистов, футуристов и производственников. Таким образом, в качестве еще одного вклада авангарда в советскую эстетику можно назвать коллективизм, понимаемый и как основное качество «нового человека», и как подчинение художником собственного творчества коллективным задачам государственного строительства. «Я живу не годы. / Я живу сотни, тысячи лет. / Я живу с сотворения мира. / И я буду жить еще миллионы лет. / И бегу моему не будет предела». Так пролетарский поэт А. Гастев отождествлял себя с жизнью своего класса, а жизнь класса – с жизнью всего человечества. «Класс-личность» – эта овеществленная метафора служила точкой отсчета для самооценки русского авангарда. В слиянии индиви-

дуальной личности с личностью коллективной они обрели прочную почву в настоящем и видели залог бессмертия в истории. «Его (футуриста) самоутверждение – в сознании себя существенным винтиком своего производственного коллектива. Его реальное бессмертие – не в возможном сохранении своего собственного буквосочетания, а в наиболее широком и полном усвоении его продукции людьми» [30, 36]. Они видели себя стоящими на пороге новой эры, молодость эпохи была их молодостью, и радость пробуждения – их радостью. Эту радость искусство должно тиражировать в миллионах экземпляров, внедряя ее в сознание масс и стимулируя их на созидательный труд. «Фабрикой оптимизма» называли свое искусство русские футуристы, а Маринетти определял свое как «вдохновляющий алкоголь, который обожествляет молодых, удешевляет мужество зрелых и обновляет стариков» [30, 36].

Однако, когда – в новых условиях и при новых возможностях – настало время поставить искусство на службу перестройки общества и, по словам Маяковского, сменить «шутовскую погремушку» на «чертеж зодчего», в арсенале художественных средств и методов авангарда в целом и футуризма в частности не оказалось подходящего строительного материала, ни одно из течений тогда еще не создало конкретных методов организации жизни средствами искусства. Эти методы начал разрабатывать конструктивизм, заявивший в 1920 году о своем существовании двумя манифестами: «Программой группы конструктивистов» А. Родченко, В. Степановой, А. Гана (инициатором ее был Татлин) и «Реалистическим манифестом» А. Певзнера и Н. Габо. В большинстве своем русские конструктивисты (они сразу же разбились на несколько самостоятельных групп, враждовавших между собой) сосредоточились на экспериментах со свойствами утилитарных материалов: фактурой, тектоникой, цветом, пространственными отношениями, а художественную деятельность они понимали как «не что иное, как создание новых вещей». Их теории тесно переплетались с возникшей почти одновременно концепцией жизнестроения, легшей в основу производственного искусства или производственничества. Ее адепты рисовали оптимистические картины будущего, когда окончательно отомрут «буржуазные» формы и художник превратится из творца эстетических объектов в создателя вещей: «Нет больше «храмов» и кумиров искусства... Есть мастерские, фабрики, заводы, училища, где в общем праздничном процессе производства творятся... товаро-сокровища... Искусство как единый радостный процесс ритмически организованного производства товаро-ценностей в свете будущего – вот та программная тенденция, которая должна преследоваться каждым коммунистом. Искусство – есть производство нужных классу и человечеству ценностей» [30, 26].

Подобного понимания искусства придерживались тогда – с теми или иными вариациями – все наиболее авангардные художественные

группировки. Их полемический пафос был направлен на уничтожение тех форм искусства, которые доминировали в европейской художественной культуре со времен Ренессанса, а теперь железобетонными адептами марксистской теории были отнесены к разряду «буржуазных». «Укрепляется ощущение, что картина умирает, что она неразрывно связана с формами капиталистического строя, с его культурной идеологией... Станковая картина не только не нужна современной художественной культуре, но является одним из самых сильных тормозов ее развития» [30, 26]. Ей они противопоставляли искусство коллективное, создаваемое в едином трудовом процессе народных масс, растворяющем творческую индивидуальность художника, искусство, функция которого должна заключаться не в отражении или украшении действительности, а в ее радикальной перестройке. «Раньше художники лишь разными способами изображали мир. Наша задача состоит в том, чтобы его изменить» [30, 32]. Малевич в Петрограде требует уничтожения каждые 50 лет старых городов и сел ради вечного обновления человечества. По грандиозности поставленных задач художники советского авангарда не знали предшественников и сознательно шли на разрыв со всей культурной традицией. Уже само обращение к станковому искусству коренным образом противоречило «позиции государства, деятельности правительственных учреждений в области искусства и нашей собственной деятельности в качестве партийных кругов» [30, 28]. Автор этого заявления – второй (после В. Кандинского) председатель ИНХУКа О. Брик.

Абстрактные, строго геометрические, рациональные формы в сознании авангардистов прочно слились с революционным мировоззрением, а старые, то есть всякого рода изобразительность, воспринимались как оковы, мешающие поступательному движению вперед, как преступление перед человечеством, как контрреволюция: «Воспроизводить облюбованные предметы и уголки природы, все равно что восторгаться вору на свои закованные ноги», – писал Малевич [82, Т I, 27]. Только то искусство имеет право на существование, которое становится действенным орудием по переделке мира в нужном направлении, а все остальное есть контрреволюция или буржуазная реакция – такова была в самых общих чертах незыблемая доктрина и абсолютная истина революционного авангарда.

В русском послереволюционном искусстве футуризм, конструктивизм и производственничество, по сути, выступали как одно явление, лишь обозначающее себя разными именами. Различия между ними отступают на второй план перед общностью тех целей, которые они ставили перед собой: переделка мира средствами искусства, создание материальной среды общества будущего и, как следствие (или предпосылка), расчистка места для такого художественно-технического строительства путем разрушения всех старых, традиционных форм художественной

культуры. Поэтому их правомерно рассматривать не только и не столько как отдельные группировки, но и как три аспекта или три уровня единой структуры революционного художественного авангарда: футуризм здесь выполнял функцию своего рода генератора идей, конструктивизм подводил под общую идеологию методологическую базу, а производственничество соединяло то и другое в практической деятельности. Они развивались параллельно, от их лица выступали те же люди и те же издания: сначала «Искусство коммуны» — газета И. Пунина, потом «ЛЕФ» Маяковского и «Вещь» — журнал, который издавали Эль Лисицкий с И. Эренбургом.

Авангардисты провозглашали себя лидерами «партий», становились «комиссарами», «уполномоченными» и силой революции насаждали свои идеи и взгляды. При этом каждый пытался опрокинуть другого. К. Малевич враждовал с В. Кандинским, Кандинский с Малевичем и В. Татлиным, Татлин и М. Матюшин со всеми... В 1918 году Марк Шагал был назначен директором основанной им художественной школы в родном Витебске. Вскоре для работы в ней он пригласил и Малевича. Малевич приехал в Витебск и увидел синих лошадей и зеленых коров своего директора, которыми тот разукрасил город в виде праздничного оформления к очередной годовщине революции. Сомнений для Малевича не существовало: он объявил работы Шагала «несоответствующими духу революции», сместил его с занимаемого поста, а себя в качестве «стража нового искусства» назначил на его место. Не менее показателен и эпизод с В. Кандинским, который был первым председателем Института художественной культуры и пытался строить его работу по принципам, изложенным им в своем еще дореволюционном трактате «О духовном в искусстве». Методику изучения художественной формы (главная область деятельности ИНХУКа) Кандинский разрабатывал на основе не объективно-научных законов материала, а исходя из ассоциативно-психологических закономерностей восприятия цвета, линии, объема и т.д. Его апелляции к духовному выглядели для авангардистов такой же контрреволюцией, как шагаловские коровы для Малевича. В 1921 году Кандинский был смещен. Новый председатель, друг и ближайший сотрудник Маяковского по ЛЕФу О. Брик, ознаменовал свое вступление в должность докладом, в котором предложил художникам бросить искусство и идти в производство.

Это был своеобразный большевизм в искусстве. Русский религиозный философ И. Ильин определил авангардизм как «дух эстетического большевизма, теорию безответственности и практику вседозволенности» [50, 251]. В силу своей революционной природы такие художники оказываются в самом эпицентре социального взрыва, предлагают себя революции и ее разрушительной волной возносятся к вершинам творчества. Именно поэтому большевистский переворот поначалу принимают

не те, кто впоследствии станут воспевать великие свершения советского режима, то есть не реалисты и традиционалисты, а крупнейшие представители крайних революционных течений, которые победоносным ходом революции окажутся либо выброшенными за борт, задушенными, уничтоженными, либо отодвинутыми на периферию художественной жизни, но это будет позже, а пока, в первые годы революции они на первом плане, они играют главные роли.

1.3. Творческая деятельность В. Кандинского и М. Шагала

Во многих произведениях конца 1900–1910 гг. явно сказывается влияние определенной теософской доктрины, получившей распространение среди писателей и художников серебряного века (А. Белый, Ф. Мережковский, Н. Рерих, В. Брюсов и др.). В этой специфической среде и в элитарных салонах журнала «Золотое руно» выступил со своими первыми опытами абстракции В. Кандинский, творчество которого стало своеобразным знаменем «духовности» и «духовной свободы» для многих современных нам живописцев и искусствоведов. В докладе «О духовном в искусстве», подготовленном для Всероссийского союза художников (дек. 1911 – янв. 1912), Кандинский, опираясь на теософские взгляды Е. Бловатской, обрушился с критикой на традиционный реализм, считая его возможности исчерпанными [61]. При этом он провозглашал полную независимость художника от природы, противопоставив сотворенному Богом миру собственный мир, связанный с импульсами подсознания в духе Фрейда, отстаивал принцип бессознательного в творчестве. В своем поэтическом и живописном творчестве Кандинский неизменно обращался к образам начала, уводящего в темное царство подсознательных ощущений, в мир страстей и инстинктов: «Густокоричневое повисло будто навеки. / Будто навеки повисло. / Будто. Будто. Будто... / Белый скачок за белым скачком. / А за этим белым скачком еще белый скачек / Вот нехорошо, что ты не видишь мути: в мути-то оно и есть. / Отсюда все и начинается...Треснуло...[119, 166]. «Итуитивная форма должна выйти из ничего», – утверждал Кандинский. По сути, он создавал образ искаженного мира, где торжествует хаос [138, 157].

Похожие принципы отстаивал в творчестве М. Шагал, как ни различными кажутся эти художники. Летящие фигуры Шагала – результат произвольного искажения сотворенного мира, его сознательная трансформация. Шагал создавал образ перевернутого мира, используя даже традиционную христианскую символику в виде опрокинутого креста. В свое время критик Тугендхольд как бы мимоходом указал на внутреннюю связь художника с иудаизмом и в частности с мистической символикой хасидов [138, 159]. Психологическое ощущение родства художника и революции выразил в своей автобиографии М. Шагал – тогда еще комиссар от искусства при Наркомпросе Луначарского: «Ленин

перевернул Россию вверх ногами – точно также, как я поступаю в своих картинах» [30, 16].

В связи с празднованием в Витебске годовщины Октября М. Шагал писал: «Мы также справляем годовщину революционного искусства, годовщину падений академий, «профессоров», и восстановления в России власти левого искусства. Пусть не все деятели искусств и не во всех областях это поняли. Если они жизнеспособны – рано или поздно они это поймут. Но нам возразят и скажут: отчего вы меньшинство? Вас никто, по крайней мере в нашем городе, буквально никто не понимает... Да, творцы революционного искусства всегда были и есть в меньшинстве... За нами придет большинство, когда две революции – политическая и духовная шаг за шагом искоренят наследие прошлого со всеми предрассудками, но будет с нами большинство сейчас или позже – это нас не останавливает. Мы упорно и властно, подчиняясь внутреннему голосу художественной совести, предлагаем и навязываем наши идеи, наши формы, формы и идеи нового революционного искусства, и мы имеем мужество думать, что за нами будущее. И как бы многие не смущались резкостью левого искусства, мы должны сказать, как друзьям, так и противникам: предрассудки прочь! Киньтесь с головой в море народного революционного искусства, безотчетно отдаваясь ему,...» (М. Шагал. Искусство в дни Октябрьской годовщины. Витебский листок, 1918, 7 ноября).

В 1917 в Петрограде, в галерее Н.Е. Добычиной прошла выставка картин Шагала, на которую откликнулись виднейшие русские критики – Бенуа, Пунин, Тугендхольд, Эфрос. Его живопись была оценена как новое явление европейского искусства, критика отмечала в ней соединение экспрессионизма и символизма, элементов кубизма и искусства «наивных». Успех был очевиден, но после революции художник не остался в столице, он уехал в Витебск с желанием превратить его в «центр культуры и искусства преобразившегося трудового народа» [131, 63]. Наркомат Просвещения назначил его комиссаром-уполномоченным по вопросам изобразительного искусства в Витебске и Витебской губернии. Здесь Шагал активно участвовал в организации Народного художественного училища, музея, куда посылаются картины из фондов больших музеев страны, оформлял центральную площадь города к дням революционных праздников. Обращаясь с призывом к людям искусства, Шагал приглашает их приехать на преподавательскую работу в Витебск и они приезжают. В Витебском Народном художественном училище (позже оно было переименовано в Витебские государственные художественные мастерские, еще позже в Витебский художественно-практический институт, но здесь его называли «Академией») преподавали Мстислав Добужинский, Юрий Пэн, Роберт Фальк, Казимир Малевич, Вера Ермолаева, Лазарь Лисицкий... В реальности же согласно

одесской песенке «не долго музыка играла...» ряд причин, в том числе конфликт с К. Малевичем заставили Шагала покинуть Витебск и начатое дело. В 1920 художник уехал в Москву, а в 1922 покинул Россию навсегда.

Для творчества Шагала характерно остросубъективное восприятие действительности. Источник сюжетов большинства произведений – еврейский местечковый быт, трактованный в гротескно-символическом, фантастическом образе. Произведениям присущи ирреальные пространственные построения, эмоциональность цветового строя, мягко-живописный рисунок.

1.4. Супрематизм К. Малевича

Один из столпов исторического авангарда – Казимир Малевич. К 1917 году Казимир Малевич пришел мастером, уже прошедшим путь от импрессионизма, неопримитивизма, кубизма и футуризма к своему открытию – супрематизму. Путь личного пробега – переживания формальных исканий европейского искусства привел Малевича к программному отрицанию изобразительной формы, как изжившей себя. Историю изобразительного искусства в сложившемся в Европе виде Малевич считал завершенной и свой знаменитый «Черный квадрат» 1914 года мыслил как точку в конце пути. «Черный квадрат» был среди 39 впервые показанных супрематических работ Малевича на «Последней футуристической выставке «0,10», открытой в Петрограде в Бюро Н.Е. Добычиной в 1915 году. «Черный квадрат» не является простым формальным опытом, а имеет философскую основу. В «Черном квадрате» отчетливо прочитывалось понятие *nihil* (лат. нихиль – ничто), использованное в том же 1915 году Маяковским в поэме «Облако в штанах» (Вторая часть поэмы начиналась строками: « Славьте меня! / Я великим не чета, / Я над всем, что сделано, / Ставлю «*nihil*». / Никогда / Ничего не хочу читать. / Книги? / Что книги! »).

«Квадрат» демонстративно закрывал собой историю изобразительного искусства. Александр Бенуа не мог не откликнуться в своих «Художественных письмах» на события такого плана. «Черный квадрат», по выражению Бенуа, «как новая икона» был провозглашен символом «нового искусства». Черный квадрат в белом окладе – это не простая шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, случившийся в доме на Марсовом поле, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения, и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через поправление своего любовного и нежного приведет всех к гибели. Это уже не сиплый голос зазывальщика, а самый главный «фокус» в балаганчике самоновейшей культуры» [131, 47]. «Черный квадрат» – это образ окна в пустоту небытия. Малевич противопоставил свою систему реализму и самой жизни. В любой стране и в любых условиях черный квадрат бу-

дет отрицанием традиционной национальной культуры. В этом заключается политический смысл искусства художника эпохи революции.

«Самое значительное явление, которое произошло в искусстве – это то, что оно превратилось в беспредметное и освободилось от всего того содержания, в котором его держали тысячелетиями», – писал Малевич, подводя итоги художественной революции начала века. Новую фазу в истории искусств художник обозначил термином супрематизм. Это и есть наиболее радикальная манифестация разрыва с прошлым, с его изобразительной культурой. Символом такого разрыва и стал «Черный квадрат», который ничего не изображает и не отображает, это – первичная форма, ценная сама по себе. Согласно Малевичу, «Черный квадрат», как и супрематизм в целом, означает «преображение в нуле форм», а тем самым знаменует открытие высшей реальности, подчиняющейся вселенским законам. Супрематизм (от лат. «supremus» – наивысший) – высший и конечный пункт развития человеческой культуры [6, 589].

Супрематизм основан на комбинировании на плоскости простейших геометрических фигур (изображении движения проекционных форм на плоскости) – квадрата, прямоугольника, круга, треугольника, креста. Такие комбинации должны были выразить абсолютные, «высшие» начала реальности, структуры мироздания, формы внеземных цивилизаций, постигнутые интуицией художника. Малевич предлагал радикальную реформу: новый взгляд на задачи искусства, новый метод работы и новый «конечный продукт».

Убежденность и ораторский дар создавали Малевичу огромную популярность в среде молодых художников, вокруг него складывалось направление. Метод привлекал своим созвучием времени, содержал полную программу «жизнестроения», что соответствовало лозунгам революции. Малевич стал лидером объединения УНОВИС.

УНОВИС («Утвердители нового искусства») – объединение художников (1919–1926), работавших сначала в Витебске, а затем в Петрограде. В Витебском УНОВИСе состояли К. Малевич, И. Гаврис, В. Ермолаева, Л. Лисицкий, Н. Суетин, Н. Коган, Л. Хидекель, И. Червинка, И. Чашник, Л. Юдин, Е. Магарил; в Петрограде к ним присоединились Анна Лепорская, Константин Рождественский, Владимир Стерлигов.

В конце 1922 г. Малевич активно участвует в организации в Петрограде Института художественной культуры (ИНХУК), где изучались закономерности смены художественных стилей, разрабатывалась новая педагогическая система, где нашли отражение взгляды Малевича.

Как художник, Малевич выступал не только в живописи. Он иллюстрировал книги и конструировал (макетировал) книгу как типологически новый предмет (1913–1920), работал в области политического

плаката (1914), в театре (1913, 1918), проектировал «супрематический» костюм и предлагал рисунки «сурпематических тканей» (1919, 1923), создавал новые формы фарфоровой посуды и расписывал их (1923), известны его серии набросков «архитектуры будущего» (1913–1930). Оставил Малевич и большое теоретическое наследие. Он мечтал не только о супрематической живописи, но и о целых городах, выстроенных в супрематических формах, о преобразовании всей среды жизни и со свойственным русским авангардистам максимализмом и нигилизмом стремился к «революционному переделу мира» и созданию «единой системы мировой архитектуры Земли». Соответствующие декларации рассылались во многие страны. «Моя философия, – провозглашал Малевич, уничтожение старых городов через каждые 50 лет ... Изгнание природы из пределов искусства, уничтожение любви и искренности в искусстве» [20, Т I, 550].

Однако плавающие в свободном пространстве геометрические фигуры при выходе «на люди» не произвели должного впечатления. Публика искала узнаваемости, ей нужны были опоры в конкретном окружении или в «исторической памяти», таких опор супрематизм не давал. Все попытки Малевича и близких ему мастеров, выдвинувших в послереволюционные годы программу «производственного искусства», вывести отвлеченные формы за пределы станкового искусства, распространить сферу их действия на мир заводского производства, остались в эскизах или в крайне небольших сериях.

21 мая 1935 г. К. Малевич скончался. На его могиле ученики поставили памятник в виде белого куба с черным квадратом. Не сотворенный Богом мир, а нечто совершенно иное – мир образов Малевича. Любопытно письмо Малевича к Матюшину, в котором он пишет: «Я видел себя в пространстве, скрывшись в цветные точки и полосы; там среди них ухажу в бездну; я объявил себя председателем пространства» [83, 182]. Малевич создает выдуманный, моделированный мир, изображающий движение проекционных форм на плоскости. Прямоугольные, геометрические формы плывут в разных направлениях. Малевич объяснял их как формы внеземных цивилизаций. Порой плоские проекции сталкиваются друг с другом, получается чистая механика, движение отвлеченных знаковых конструкций. Формы эти будут одинаковыми во всех странах, поскольку они лишены связи с национальной культурой.

Механические ритмы получили широкое распространение в результате влияния на искусство научно-технической революции XX века. Произведения искусства обладают свойством внутреннего духовного излучения, что всегда ощущается зрителем. Картины способны передавать духовную энергию, и это энергия имеет тот или иной заряд. Картина может утверждать жизнь, может быть и мертвописью. Механические ритмы имеют свою композиционную логику, связи и соотношения, но

они, как правило, лишены трепета жизни. Машины служат человеку, но они взаимозаменяемы. «Все холодильники одинаковы», – говорит французский писатель Антуан де Сент-Экзюпери. Технические формы дизайна не следует путать с подлинным искусством. Важно понять, что искусство заканчивается там, где иссякает трепет ритма жизни. За этой границей начинается что-то другое, разные формы визуальной технической культуры, как правило, выдуманной, холодной, лишенной живого человеческого чувства. Малевич говорил, что его система мысли холодна, как лед.

Прямое развитие идей Малевича сказалось в конструктивизме, ставшим одним из ведущих направлений в искусстве 1920-х, хотя в 1920 году Малевич, выдвинув лозунг «Супрематизм – новый классицизм», противопоставил свою концепцию конструктивизму и объявил конструктивистов «лакеями действительности» [20, 550].

1.5. Конструктивизм и теория «производственного искусства»

Конструктивизм (от лат. *costructio* – построение) – направление в искусстве начала XX века. Появился в рамках поздней «конструктивной» стадии стиля модерна, и первыми конструктивистами были архитекторы Т. Гарнье и П. Беренс, а самым известным конструктивистским сооружением стала возведенная для Всемирной выставки в Париже в 1889 Эйфелева башня. В начале XX века сформировалось конструктивистское течение в европейской живописи. В советском искусстве конструктивизм возник и активно развивался в 1920-е годы.

Русская революция дала новый, неожиданный импульс ограниченному и, казалось бы, отживающим уже свой век идеям. Маяковский с гордостью писал: «Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства – конструктивизм, ... понимающий формальную работу художника только как инженерную, нужную для формирования всей нашей жизни ... Здесь не возьмешь голой выдумкой. Для стройки новой культуры необходимо чистое место ... Нужна Октябрьская метла» [20, Т I, 288].

Приверженцы конструктивизма стремились к революционному переустройству жизни, конструированию окружающей среды, выдвинув лозунг производственного искусства и внедряя его в жизнь современного человека, утверждая принципы конструктивности, функциональности и утилитарности искусства. В конструктивизме организм превращался в механизм, художественное творчество – в техническую эстетику, человек – в машину. По выражению одного из лидеров движения в архитектуре Ле Корбюзье, дом должен был стать машиной для жилья, стул называли аппаратом для сидения, вазу – емкостью и т.д. Конструктивисты стремились осмыслить формообразующие возможности новой техники, ее логичных, целесообразных конструкций, а также эстетические возможности таких материалов, как металл, стекло, бетон, дерево.

Конструктивизм формировался в тесном взаимодействии творчества архитекторов с левыми художниками в изобразительном искусстве. В среде конструктивистов существовало несколько самостоятельных групп, часто враждовавших между собой. Активно данная теория разрабатывалась в «Институте художественной культуры (ИНХУК)». С 1923 г. печатным органом для популяризации идей и работ художников-конструктивистов становится журнал «ЛЕФ» – Левый фронт. Конструктивистами называли себя А. Ган, К. Медунецкий, А. Родченко, В. Степанова, братья Стенберги, Вл. Татлин, Л. Папова, Ал. Веснин, А. Экстер, Л. Лисицкий, А. Певзнер, Н. Габо и др. Значительная группа конструктивистов была в среде архитекторов (братья Веснины, И. Леонидов, К. Мельников, Л. Лисицкий, М. Гинзбург и др.) В 1924 г. вышла книга М. Гинзбурга «Стиль и эпоха», своеобразный манифест советского конструктивизма. В 1926 г. конструктивисты начали издавать журнал «СА» («Современная архитектура»), возникло творческое объединение «ОСА» (Объединение современных архитекторов), его председателем был А. Веснин.

В большинстве своем русские конструктивисты сосредоточились на экспериментах со свойствами утилитарных материалов: фактурой, тектоникой, цветом, пространственными отношениями, а художественную деятельность они понимали как «не что иное, как создание новых вещей». Возможность использования на практике их работ была достаточно условной – это были отвлеченные, эстетизированные цвето-объемные композиции. Реакцией на эту функциональную неопределенность было возникновение в среде конструктивистов группы художников, требовавших прямого выхода в производство. Надо сказать, теория конструктивизма тесно переплеталась с возникшей почти одновременно концепцией жизнестроения, положенной в основу т.н. «производственного искусства». Основой этой теории стала «идеология вещизма», отождествлявшая труд и искусство как дублирующие процессы человеческой деятельности, конечным результатом становится предмет, «вещь». Взгляды эти высказывались в организованном в Берлине Л. Лисицким и писателем И. Эренбургом журнале «Вещь» и в сборнике статей и докладов «Искусство и производство» (1921). Теория «вещизма» была реакцией на отстраненность сферы искусства от жизни широких общественных слоев и стремилась доказать возможность и «нужность» работы художника в повседневности.

Главный идеолог производственного искусства Б. Арватов отмечал, что долг пролетарского художника состоит в том, чтобы не у себя в мастерской, а в «гуще народа», на производстве, заниматься «деланием вещей». Появились идеи всепроникающего искусства, формирующего всю среду жизни человека и через реальное предметное окружение воздействующего на его сознание. На большой общественной дискуссии во

Дворце Труда в Петрограде 24 ноября 1918 г. выступал Маяковский: «Нам нужен ... не мертвый храм искусства, где томятся мертвые произведения, а живой завод человеческого духа. Нам нужно ржаное искусство, ржанные слова, ржанные дела ... Искусство должно быть сосредоточено не в мертвых храмах-музеях, а повсюду: на улицах, в трамваях, на фабриках, в мастерских и рабочих кварталах» [131, 80].

«Художник – на производство!» – для многих этот лозунг стал темой творчества. Культура стала трактоваться как своего рода «довесок» к области практического, жизненно важного (надстройка). В конце 1922 г. в «Отчете о деятельности ИНХУКа, составленном по докладу Брика, «чистому искусству» (станковым формам) отказывалось в праве на существование, они назывались в докладе «спекулятивной деятельностью», художники призывались «служить пролетарской революции» делом: идти на заводы и фабрики и там, в контакте с рабочими, найти применение своим профессиональным навыкам [131, 83]. Журнал «ЛЕФ» проводил идею полного сращения искусства с производством, искусство должно развиваться «внутри техники», на заводах и фабриках, силами рабочих, а не специально подготовленных лиц. Теория «производственного искусства» складывалась как программа «искусства всех», в ней предлагалась заменить ставший привычным лозунг «искусство – в массы» новым призывом к созданию «искусства масс». Примером максимализма этой позиции была книга Алеся Гана «Конструктивизм», вышедшая в 1922 г. Она была написана в патетической форме призыва, текст перемежался с лозунгами: «Мы объявляем непримиримую борьбу искусству. Искусство неразрывно связана с теологией, метафизикой и мистикой ... Смерть искусству!» «Выступает конструктивизм – стройное дитя индустриальной культуры. Долгое время капитализм гнал его в подполье. Его освободила пролетарская революция». «Не отображать, не изображать, не интерпретировать действительность, а реально строить и выражать плановое задание нового активно-действующего класса, пролетариата ...» и т.д. [131, 84]. Возникает термин «социально-целесообразное» и предлагается термин «художник-инженер».

Одним из первых как «художник-инженер начал работать Александр Родченко. Как художник-конструктивист, Родченко проявил себя в его ставшем знаменитым оформлении зала-читальни Рабочего клуба, показанного на Международной выставке декоративного и промышленного искусства в Париже (1925). Тесно сотрудничал Родченко с Маяковским, был оформителем его изданий, участвовал в изготовлении рекламного плаката. Знаменитыми были плакаты Родченко – Маяковского под общим девизом «Нигде кроме, как в Моссельпроме». Многочисленные проекты Родченко: жизнь тканей, чайного сервиза, мебели, книжных киосков и пр. – демонстрировали возможности «нового метода» в промышленности.

Русский авангардист Владимир Татлин конкретизировал свои искания в области конструктивной пластики, ставя их на службу «новой жизни». Делалось это в широком диапазоне – от проекта и модели памятника III Интернационала до эскизов и создания образцов рабочей обуви, посуды, мебели. По складу характера Татлин был искателем приключений, что сказалось и в жизни, и в творчестве, проникнутом духом утопизма, при всем желании художника непосредственно участвовать в формировании жизненной среды. Лучшими тому свидетельствами могут служить два знаменитых татлинских проекта – «Памятник III Интернационала» («Башня Татлина» 1919–1920) и «Летатлин» (Модель летательного аппарата, 1929–1932).

Башня Татлина представляла собой произведение-концепцию, символ устремленности к новому миру; она стала надолго ориентиром в авангардном искусстве и по своей дерзости ассоциируется с Вавилонской башней. Здание-памятник огромной высоты (400 метров) предназначено было для верховных органов всемирного социалистического государства будущего – «Совета Рабочих и Крестьянских Депутатов Земного Шара». Это была огромная конструкция в виде открытого металлического каркаса, внутри которого отдельно подвешены четыре объема (четыре самостоятельных стеклянных здания) – куб, пирамида, цилиндр, полусфера. Наружный каркас состоял из наклонной, консольно заземленной мачты-фермы и двух соединительных с мачтой балок-спиралей, поднимающихся вверх против часовой стрелки и объединенных решеткой из стоек и подкосов. Внутренние объемы вращались вокруг своих осей с разной скоростью. Куб должен был вращаться со скоростью одного оборота в год. Пирамида – один оборот в месяц, цилиндр – оборот в сутки, полусфера – оборот в час. Вращение объемов ассоциировалось с вращением Земли, а мачта-ферма была наклонена параллельно земной оси. В 1920-м году Татлин с группой последователей выполнил по проекту макет «Башни III Интернационала», высотой 7 метров. В 1925 году для Международной выставки декоративного искусства в Париже была сделана еще одна модель памятника (высотой 5 метров) и оставлена в Париже. Макет 1920-го года не сохранился, однако на основе его в 1968 году в Музее современного искусства в Стокгольме изготовлена семиметровая модель башни Татлина, а в 1970 году для выставки советского искусства революционных лет в Лондоне была сделана деревянная модель (8 метров, красного цвета).

Идеи полного слияния искусства с производством, сведение его до утилитарного значения были отражены и в программе Пролеткульта – организации активно действующей в эти годы.

Пролеткульт («Пролетарская культура») возник накануне Октябрьской революции как культурно-просветительская и литературно-художественная организация и был распущен в 1932 году. Видными

теоретиками ее были А. Богданов, А. Гастев, В. Плетнев. Они утверждали, что после революции должна быть создана культура нового типа, пролетарская по своему классовому характеру, и что такая культура может быть создана представителями только рабочего класса. Пролеткультовцы, как называли тогда сторонников этого движения, отрицали все классическое культурное наследие за исключением тех художественных произведений, в которых была видна связь с национально-освободительным движением. Они считали, что «культура борющегося пролетариата есть культура резко обособленная, классовая». «Цель и задача Пролеткульта состоят в творчестве новой пролетарской культуры, не имеющей ничего общего с буржуазной культурой. Решить эту задачу можно только силами самого пролетариата, учеными, художниками, вышедшими из его среды... Изобразительное искусство нового мира будет производственным искусством, или его не будет вовсе» [12, 65–76].

Пролеткультовцы не только пытались создать «новое искусство», но и стремились уничтожить старое: переименовывали улицы, сносили памятники, в Академии художеств было уничтожено огромное количество гипсовых слепков с классической скульптуры, «препятствовавших прогрессивной системе обучения рабочих и крестьян». В области изобразительного искусства Пролеткульт всячески поддерживал в качестве «истинно пролетарского стиля» такие авангардные течения, как футуризм, конструктивизм.

Наибольшее развитие эта организация получала в 1919–1921 годах. Пролеткульт создал по всей стране сеть рабочих клубов, литературных кружков, студий изобразительного искусства, театральных курсов. В рамках Пролеткульта возникло движение ИЗОРАМ (Изобразительное искусство рабочей молодежи). Ленин усмотрел в позиции Пролеткульта автономное поведение и обособление от партии и выступил с резкой критикой этой организации. Уже в середине 1920 деятельность организации пришла к упадку, однако формально организация существовала до 1932.

1.6. Основные тенденции в области архитектуры 1920-х гг.

Теория конструктивизма активно разрабатывалась среди архитекторов, определив ключевое направление в советской архитектуре 1920-х годов.

Масса замыслов была у архитекторов в первые революционные годы. Они создавали гигантские планы строительства невиданных ранее городов будущего – новое общество, новый мир требуют новых форм жизни. В 1919 г. возникает первая творческая организация архитектурного авангарда – «Живскульптарх». Это была группа, ставящая себе цель найти и разработать не просто новые типы сооружений, а новый, не связанный ни с одной из строительных систем прошлого, образ зодчества как такового. Сохранившиеся эскизы и проекты говорят о фанта-

стичности замыслов, где игнорировались не только традиционные масштабы и формы, но и конкретные возможности технического исполнения: здание превращалось в свободный пластический объем, как бы «сгущалось» в пространстве, приобретая совершенно новое качество. Живопись, скульптура, архитектура сливались, отодвигая от себя сложившиеся за столетия каноны видимого и жанрового порядка. Возникал исполненный динамики рукотворный объект, для которого не существовали законы статики, сопротивления материалов и прочее. Это было осуществление замыслов, фантазий на бумаге. Проекты «Храма общения народа», над которыми трудились члены «Живскульптарха» в 1919 г., их работы над будущим Домом Советов («Совдеп») в 1920 г., и другие многочисленные композиции архитекторов авангарда были в своей совокупности сгустком витавших в воздухе идей коренного преобразования окружающей среды.

В отличие от первых послереволюционных лет, в 1920-е строительство идет активнее. Строят новые общественные сооружения – Дворцы культуры, рабочие клубы, фабрики-кухни, дома-коммуны, заводы, фабрики, электростанции. Проектировались новые города и поселки (Магнитогорск, Комсомольск-на-Амуре).

Для архитектуры, как и для искусства 1920-х в целом, было характерно разнообразие творческих направлений и организаций. Ключевыми тенденциями в области архитектуры в 1920-е годы были: конструктивизм, рационализм и условно назовем – неоклассицизм (ориентация на классические архитектурные традиции).

Конструктивизм утверждал конструктивность, функциональность, технологическую целесообразность архитектурной формы. Эти принципы были реализованы в теории и практики братьев Весниных – Леонид Александрович, Виктор Александрович и Александр Александрович; Моисея Яковлевича Гинзбурга, Ивана Ильича Леонидова, Александра Сергеевича Никольского, Пантелеймона Александровича Голосова и др. В 1925 г. конструктивистами была создана организация ОСА (Объединение современных архитекторов), представители которой разрабатывали «функциональный метод» проектирования зданий и градостроительских комплексов.

Основными задачами, встающими перед архитекторами-конструктивистами, идеолог направления М. Гинзбург в статье «Новые методы архитектурного мышления» считал: выяснение особенностей и потребностей нового быта, принцип плановости, которым надо овладеть, разработку и совершенствование стандартов в архитектуре и строительстве, уничтожение различия между архитектурой и инженерной деятельностью. Метод «функционального творчества» определялся как движение от главного к второстепенному, от цели – к форме, от плана – к фасаду [131, 120].

Конструктивисты постоянно возвращались к вопросу об эстетике архитектурного сооружения. Внешний вид здания должен говорить о его назначении, его функции в жизни – функции здания должны быть выявлены и в композиции, и в конструкции. Предписания о внешнем виде сооружения при таком подходе быть не могло, наоборот – объявлялась война фасадности, всему лишнему, носящему оформительский («ложный») характер. «Правда», как понимали ее конструктивисты, отрицала всякий камуфляж. Каждое здание должно было быть индивидуальным и отражать свою целевую установку. (Из функциональности конструктивизма выросло течение в зарубежной архитектуре – функционализм, или интернациональный стиль. Ле Корбюзье – один из лидеров этого движения).

Конструктивисты широко использовали в архитектурных сооружениях современные конструкции и материалы. Если в первых сооружениях конструктивистов преобладал массив стен, то к началу 1930-х стекло стало заменять стены. Крыши сооружались плоскими, асимметрическая композиция зданий разворачивалась по горизонтали, использовалось сочетание разных по композиции объектов.

«Советский конструктивизм» представлен в проекте Дворца труда в Москве братьев Весниных. В центре Москвы (на месте теперешней гостиницы «Москва») предполагалось построить гигантский общественный комплекс, соединяющий в себе Дворец съездов, Дом Советов, театр, Дом культуры, горком партии, музей, столовую и прочие помещения. Хотя здание и не было построено, проект Весниных способствовал утверждению конструктивистского направления. Конструктивизм широко использовался в строительстве общественных зданий новых типов. Типичным проявлением конструктивизма стал Дворец культуры Московского автозавода имени Лихачева (ЗИЛ), построенный братьями Весниными (1930–1934). Большие, ничем не украшенные плоскости, обширные застекленные поверхности, свободная композиция разных объемов – таковы стилевые особенности здания. Братья Веснины создали и образец промышленного строительства 1920-х – начала 1930-х годов – Днепровскую гидроэлектростанцию (ГЭС) (1927–1932).

Задачей архитектуры конструктивисты называли «жизнестроение», подчеркивая, что архитектура не просто входит в быт, служит ему, но и участвует в переустройстве быта. Задачей конструктивизма в архитектуре являлась настойчивая работа по типизации новых архитектурных сооружений. Конструктивисты настаивали на создании нового типа жилья – коммунального дома – (дома-коммуны), объединяющего индивидуальные жилища и общественно-бытовые учреждения (учреждения-услуги) в одну объемно-пространственную композицию. «Лучезарный город» – многоквартирный жилой дом с бассейном и солярием на крыше, с улицами-коридорами, со своей парикмахерской и прачеч-

ной – возник в представлении советских зодчих и увлекал их. Примером воплощенных домов-коммун является дом Общества политкаторжан в Москве по проекту братьев Весниных (1931–1934) (ныне театр-студия киноактера), дом-коммуна на улице Чайковского в Москве (1928–1930) М. Гинзбурга, студенческий дом-коммуна (1929–1930) Н. Николаева.

Конструктивизм Ивана Леонидова отразился в проектах 1927–1934 годов (Институт библиотековедения имени В.И. Ленина (1927), дом Центросоюза (1929), Дом промышленности (1929–30), все в Москве). В проектах использовались художественные возможности простых геометрических форм (шар, конус). Яркой по своему художественному нигилизму была идея архитектора Леонидова о возведении в самом центре Москвы на Красной площади гигантской «генерал-доминанты» – Башни Наркомтяжпрома. Согласно этой затее Красная площадь должна была быть «расширена до 200 метров» для лучшего обзора памятника «победоносному рабочему классу» и проведения празднеств «пролетарского коллектива!» Архитектор искренне верил: созданный им, по его же словам, «инструмент, введенный в тонкую и величественную музыку архитектуры Красной площади», будет по своей художественной ценности «ведущим», так как выражает «гордость нового человека» [86, Т II, 539–540].

В начале 1930-х конструктивизм имел большое влияние в архитектурном искусстве. Строгие в своих формах, геометрически четкие расчлененные горизонтальными и вертикальными линиями окон, отсутствие декоративного убранства – эти черты конструктивизма были присущи многим постройкам (комбинат «Правды» в Москве П.А. Голосова, ансамбль площади Дзержинского в Харькове С.С. Серафимова и С.М. Кравца, Дом Совета Труда и Оборона (СТО) в Охотском ряду в Москве (ныне Госплан на проспекте К. Маркса) А.Я. Лангмана, здание Академии имени Фрунзе в Москве, архитекторов Л.В. Руднева и В.О. Мунца, Крымский мост А. Власова).

Ориентация на классические архитектурные традиции была характерна для зодчих старшего поколения – И.В. Жолтовского, И.А. Фомина, А.В. Щусева, В.А. Щуко. Для такого признанного зодчего, как Жолтовского, функциональный метод так и остался «антиархитектурой» [131, 122], однако, следует сказать, что в 1920-е годы конструктивизм имел большое влияние, и не было случайностью, что популярность лозунгов новой архитектуры оказало влияние даже на традиционных мастеров.

Сочетание традиций классической архитектуры и новаторских приемов конструктивизма было характерно для творчества Владимира Щуко и Алексея Щусева. Примером могут служить здание Драматического театра им. Горького в Ростове-на-Дону (1930–1935) и новое здание Государственной библиотеки СССР им. Ленина в Москве (1928–1942), построенные В. Щуко и В. Гельфрейхом. Под влиянием конструктивизма А. В. Щусев построил Научно-исследовательский институт

курортологии и физиотерапии в Сочи (1927–1931), здание Наркомзема в Москве (затем Министерство сельского хозяйства) (1928–1933).

С именем Щусева связано строительство еще одного объекта 1920-х годов, явившегося символом, а точнее местом идолопоклонничества в мифическом (языческом) советском государстве. Речь идет о мавзолее Ленина. С 1924 года А. Щусев работал над проектом мавзолея. Уже 27 января 1924 года был готов временный деревянный мавзолей: куб, увенчанный пирамидой, отделанный строганным тёсом, с двумя боковыми пристройками для входа и выхода. К лету мавзолей был перестроен, увеличен в размерах, трехчастная композиция была заменена единым объектом с двумя боковыми трибунами. В 1930 году деревянный мавзолей был заменен каменным. По новому проекту Щусева он приобрел более монолитную композицию. Сочетание темно-красного гранита и черного лабрадорита подчеркивает четкость и стройность архитектурного оформления. Гранитный барельеф – Государственный герб СССР – был исполнен Шадром. Поставленный на намеченной архитекторами XVIII–XIX столетий оси Красной площади, мавзолей в период существования советского государства был архитектурным и идеологическим центром ансамбля Красной площади.

Надо сказать, что с конструктивизмом тесно переплетается и не может жестко быть обособлено течение рационализма. Рационалистами называли себя члены объединения АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов), которое было организовано в 1923 г. на основе архитекторов Живкульптарха и просуществовало до 1932 г. В объединение АСНОВА входили Николай Ладовский, Константин Мельников, Н. Докучев, В. Кринский и др. Рационалисты выдвигали на первый план психофизиологические особенности восприятия архитектурной формы и стремились найти рациональные основы в образной выразительности архитектуры, используя творческое осмысление новых конструкций и материалов. Центральной проблемой была объявлена активизация психофизиологических особенностей восприятия человеком архитектурной формы и архитектурного пространства, как тогда говорили, «рационализм восприятия». Эти идеи нашли свое выражение прежде всего в педагогическом процессе и архитектурных эскизах. Пластически выразительные, иногда почти скульптурные, а по смыслу и символические, архитектурные композиции должны были помочь «зрительной ориентировке» человека в пространстве.

Представителем объединения АСНОВА был Константин Степанович Мельников. В 1920-е годы он разрабатывал новые типы общественных зданий. По проекту Мельникова было построено 5 рабочих клубов: им. И.В. Русакова (1927–1929), им. Горького, им. Фрунзе, завода «Каучук» (1927), фабрики «Буревесник» (1929). Мельников рассматривал рабочие клубы как такой тип здания, облик которого должен отра-

жать новые формы жизни и труда – слияние функциональных и пространственно-эстетических задач, заботился о выразительной символичности архитектурного образа. Здание рабочего клуба им. Русакова напоминало фрагмент гигантской шестерни, привлекало остротой объемной композиции, а в интерьере – «перетеканием» пространств, возможностью их трансформации (изоляция или раскрытие в общий зал небольших аудиторий-балконов). С именем Мельникова связан и первый выход советской архитектуры на международную арену. По его проекту в 1925 г. был построен Павильон СССР на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже. Павильон привлек внимание зарубежных архитекторов, говорили о новаторских тенденциях в архитектуре Страны Советов.

1.7. П. Филонов и концепция «аналитического искусства»

Развитие модернизма было связано прежде всего со значительным усилением аналитических тенденций художественного мышления, и поэтому не случайно в искусстве 1920-х гг. возникает еще одно важное течение, связанное с деятельностью Павла Николаевича Филонова.

Выходец из рабочей среды, Филонов учился в живописно-малярных мастерских, подрабатывал в юности вышивкой, делал обертки для карамели. Профессиональное обучение он получил поначалу в студии живописца Льва Дмитриева-Кавказского (1903–1908), затем в Академии художеств в Петербурге (1908–1910). Известно об одном инциденте, произошедшем в академии: во время занятий в натурном классе Филонов попытался изобразить физиологические процессы, происходящие в натурщике, что было сочтено непристойным, возник конфликт. Филонов ушел из академии и много путешествовал (его называли «апостолом»). Поездка в Италию и Францию не изменила его философию. Возвратившись, художник объявил, что центр тяжести по ИЗО переносится в Россию.

Автор книги о Филонове Джон Боулт [90, 14–63] рассматривает несколько источников, питавших его индивидуальную манеру. Это школа (в первую очередь школа рисунка), которую Филонов получил в Академии художеств; интерес к немецкому Ренессансу (и экспрессионизму); символизм; тяготение к примитивизму и кубизму (вернее кубо-футуризму). Среди предшественников Филонова нередко называют Врубеля. Сложный сплав стилевых ориентаций, совмещение реального и фантастического, «анатомирование» предметной формы, особенная, «кристаллическая» техника – этими свойствами Филонов действительно родственен Врубелю, хотя говорить о прямой преемственности вряд ли справедливо. Филонов решительно преодолевает границу видимого и мыслимого, так что метаморфозы реальности в его картинах не могут быть истолкованы на основе зрительного опыта. Не отказываясь от предметности как таковой, он свободно оперирует ее элементами, связь

которых определяется по преимуществу концептуально. Можно выделить прямые аналогии с работами Кронаха, Босха, Брейгеля в рисунках Филонова 1910–1912 гг.

Филоновский мир предстает в работах безрадостным, драматично напряженным. «Реально не до иллюзии, а реально до жути» – слова Бориса Григорьева также могут служить ключом к выразительной системе Филонова [90, 32]. Есть много общего между миром П. Филонова и творчеством поэтов-обереутов, в частности, Николая Заболоцкого тех лет. Стихи кажутся словесным аналогом картин и рисунков Филонова, дают вербальный ключ к их пониманию. Можно составить пары из образов Заболоцкого и Филонова, это мир кошмара, обладающего чертами некой сверх-реальности. « ...Покойник по улицам гордо идет, / Его постояльцы ведут за уздцы, / Он голосом трубным молитву поет / И руки вздымает наверх. / Он в медных очках, перепончатых рамах, / Переполнен до горла подземной водой, / Над ними деревянные птицы со стуком / Смыкают на створках крыла. / А кругом громобой, цилиндров бряцанье / И курчавое небо, а тут – / Городская коробка с расстегнутой дверью / И за стеклышком – розмарин».

С первыми значительными работами Филонов выступил в начале 1910-х годов. Символические по духу, они вместе с тем демонстрируют тяготение Филонова к неопримитивизму и экспрессионизму. Центральное произведение этих лет – «Пир королей» (1913). Загадочно-жуткая символика картины трудно поддается расшифровке. Что означает этот «анатомический театр», это странное сборище в тесном, как склеп, пространстве, эти ритуализованные позы и жесты? «Пир трупов, пир мести», – отозвался о картине поэт В. Хлебников, угадавший в Филонове «певца городского страдания» [131, 59]. Впечатления от картин Филонова, увиденных на выставке «Союза молодежи» в 1914 г. зафиксированы в воспоминаниях графика Николая Кузьмина: « ... страдальчески перекошенные лица и фигуры людей с ободранной кожей, похожие на анатомические препараты ... вызывали содрогание» [90, 53].

«Пир королей» явился манифестом нового художественного метода – аналитического искусства, страстным глашатаем и лидером которого стал Филонов.

Итак, свой разработанный творческий метод Филонов назвал «аналитическим» и обосновал в ряде теоретических работ и в собственном живописном творчестве 1910–1920-х годов. Метод основан на разложении натуры на бесконечно дробящиеся первоэлементы (антропоморфные образования, геометризованные и кристаллообразные элементы) и составление из них сложных композиций, способных к бесконечному калейдоскопическому развертыванию. Отталкиваясь от принципов кубизма, Филонов считал необходимым обогатить метод принципами «органического роста» художественной формы и «сделанности» картины.

Вырабатывая принципы аналитического искусства, Филонов с почти фанатической настойчивостью проводил мысль о необходимости внедрения искусства в микромир, в самую «лабораторию природы», в структуру вещей, подобно тому, как проникает в нее мысль ученого. Отсюда противопоставление глаза видящего и глаза знающего – разумеется, Филонов отдает предпочтение последнему. «Всякий видит, – писал Филонов, – под известным углом зрения, с одной стороны, и до известной степени, либо спину, либо лицо объекта, всегда часть того, на что смотрит, – дальше этого не берет самый зоркий видящий глаз, но знающий глаз исследователя-изобретателя – мастера аналитического искусства – стремится к исчерпывающему видению, поскольку это возможно для человека; он смотрит своим анализом и мозгом и им видит там, где вообще не берет глаз художника» [141, 308]. Согласно Филонову, надо изображать не внешний вид дерева, а его рост, не лицо человека, а процесс его мышления.

Филонов ощущал себя пророком и художником-исследователем, превращая живописный процесс в педантичный анализ каждого сантиметра изобразительной поверхности. Большие холсты он писал медленно, маленькой кистью; каждый мелкий мазок означал «единицу действия», символизировал творческое напряжение в преодолении инерции материала, понимался моторно и в результате, по мысли автора, «из атомов слагалось целое». Отсюда «принцип сделанности», ставший основой творческого метода Филонова. Филонов «отменял преступную штудировку, ученический труд, этюды, упражнения, эскизы, как «бесцельную трату времени», заменяя живое рисование механическим принципом «сделанности». По теории Филонова, каждая «сделанная картина» может состоять из «разных стилей», к каковым он, пользуясь своей терминологией, относил: примитив, классический реализм, реализм адекватный по отношению к натуре, кривой рисунок (экспрессионизм), изобретенная (абстрактная) форма. И в этой стилистической эклектике аналитическая работа над формой должна была создать «наивысшее воздействие цветом». Краска наносится дробной мозаикой, во все не всегда укладываясь в силуэты конкретных форм, и это способствует созданию иллюзии движения. Люди и животные (особенно в поздних работах Филонова) прозрачны, они плавают в цветном пространстве, которое обладает независимостью. Человеческий мир по Филонову составляет лишь часть открытого взору аналитика универсума.

«Принцип сделанности» обеспечивал «органический рост» картины, когда автор подражал не формам природы, а самому способу, процессу природного формообразования. Академической схеме, канону, традиционной «механике» Филонов противопоставил «органику». Филонов стремился подражать природе в самом образе действия: «Упорно и точно рисуй каждый атом. Упорно и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался, как тепло в тело, или ор-

ганически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветом» [141]. Концепция аналитического искусства и сам стиль речи Филонова вызывает стойкую ассоциацию с античной атомистикой, как если бы живописец вознамерился дойти до невиданных первопричин материи и воспроизвести на холсте процесс самосозидания природы.

Опираясь на метод Филонов создавал в 1920–1930-е годы свои знаменитые «формулы» – символические образы филоновской действительности («Формула петроградского пролетариата» (конец 1920-х гг.), «Формула весны» (1928–1929), «Живая голова» (1923)). В «Формуле весны» найдена та мера в отношениях отвлеченного и чувственно-конкретного, которая превращает изображение в выразительное живописно-пластическое событие. Мириады мельчайших форм разнообразных конфигураций и окраски, соединяясь, образуют все новые и новые формы, так, что поверхность холста кажется живой пульсирующей материей. Своей ликующей интонацией «Формула весны» родственна образам «мирового расцвета», о котором мечтал Филонов.

Оценка Филонова современниками и его самооценка были противоположны. И в своем искусстве, и в теоретических манифестах, и в изложенной системе «аналитического искусства» Филонов считал себя выразителем культуры пролетариата, будущего планеты, которая мыслилась как «мировой расцвет». Свой метод Филонов изложил в Манифесте-листочке «Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины». Манифест был опубликован в 1914 году, второй вариант изложения относится к 1923 году в рукописи «Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа, как высшая школа творчества. Система «мировой расцвет»».

В 1925 году Филонов возглавил коллектив «Мастера аналитического искусства», который развивал открытые и сформулированные Филоновым принципы. Творческая группа существовала с 1925 по 1932 г. Среди членов группы можно выделить Павла Кондратьева, Андрея Сашина, Василия Купцова, Софию Закликовскую, Татьяну Глебову, Всеволода Сулимо-Самойло. К наиболее известной работе, выполненной группой учеников под руководством Филонова, относят иллюстрации к корело-финскому эпосу «Калевала» (издано в 1933 г.).

Творчество Филонова завершает изложение материала о левых направлениях в искусстве 1920-х годов. Их было, конечно, значительно больше, но задача состоит не в перечислении модернистских группировок. Мы стремились обратить внимание на их роль в искусстве, на результат их деятельности, на сущность этого направления. А. Эфрос интересно написал по поводу выставки 15-летия: «Зал, где собраны образцы исканий и достижений Татлина, Малевича, Клуна, Филонова и их сегодняшних редких потомков и сторонников, – один из наиболее запомнившийся по своей, так сказать, курьезной трагичности. Ведь вот

люди делали и изобретали, и работали, но вызвали такую центробежную силу в своем искусстве, которая увела их из искусства вон, в никуда, в небытие» [115, 547].

В истории культуры творчество, его назначение, смысл рассматривались с позиции существующего мировоззрения. Значение этого понятия выводилось из ответов на два принципиальных вопроса: «Что творить?» и «Как творить?» (по каким законам). На протяжении всей истории культуры, ценности, созданные художественным творчеством, как правило, утверждали общезначимые для данного социума или культуры идеалы, исполненные в соответствующей реально-конкретной форме. Идеалы отражали интересы и представления большинства членов социума и носили надсубъективный характер. В XIX–XX веках эти идеалы были сильно поколеблены. То же случилось и с формой, отражающей их в искусстве. Стало меняться отношение к творчеству и к создаваемым ценностям культуры. Поиск нового художественно-пластического языка, независимого от традиционно-художественных предпочтений, становится принципиальной особенностью творческого метода, существующего в рамках модернизма. Беспредметное искусство становится своеобразной азбукой нового художественного языка. Критерием ценности произведения становится степень выраженности творческой свободы и независимости автора. «На художнике лежит обет быть свободным творцом», – заявляет основатель супрематизма [82, Т I, 41]. Такой подход к назначению творчества ставил художника перед неограниченной свободой самовыражения, предоставляя ему реальные возможности воспроизведения и утверждения любых субъективных замыслов. Говоря словами М. Хайдеггера: «Современный субъективизм сразу же истолковывает в ложном духе все творческое, представляя его гениальным достижением самовольного и самовластного субъекта» [144, 105]. «Модернизм – великий искуситель, – пишет другой немецкий философ Ю. Хабермас, – он несет собой господство принципа безграничного самоутверждения, требование аутентичного опытного самопостижения, субъективизм перевозбужденной чувствительности» [143, 43]. Подчеркнем еще раз, всем течениям авангардизма и модернизма свойственен в первую очередь субъективизм в оценке действительности, приводящей к тотальной раздробленности, разобщенности в искусстве. Главное не мир, а мое отношение к нему – таково философское кредо художника-модерниста. Мы видим, как распадается в новом искусстве связь времен и связь вещей в пространстве, нарушаются соотношения между субъектом и объектом, сознанием и самосознанием. Утрачивает свою значимость целостность, монистичность, системность, базирующиеся на глубоком принципе естественности, целесообразности, упорядоченности, связанности. Исчезло содержание, получила ненужность форма, в которую оно отливало.

Желание быть творцом в буквальном смысле этого слова и творить из ничего, как Бог-Творец, начинает захватывать с неодолимой силой. В отношении к творческому акту происходит своеобразная перекодировка смыслов. Если в классическом или религиозном искусстве смысл творческого акта заключается в подражании творящего истинному Творцу, сотворившему мир из ничего, то в случае с беспредметным искусством, творящий занимает место Творца с присвоением его права творить из ничего. Иначе говоря, Малевич и его коллеги-модернисты поддались на провокационную мысль, сводящуюся к тому, что, откинув все устои старого искусства и выйдя «за нуль к творчеству», можно почувствовать себя полноценным творцом. Свободу в творчестве, думали они, можно обрести только за пределами реального, и процесс творчества был направлен на разрыв с реальной формой действительности. Такая установка по сути своей противоречила веками устоявшейся духовной практике, на которую опиралось до этого времени изобразительное искусство Европы и России. Причем, как христианской, где духовное и материальное не разрывается (икона – одухотворенная, преображенная телесность), так и классической, где духовное и материальное находилось в ясно и четко выраженной гармонии. Икона своей художественной формой непосредственно и наглядно свидетельствовала о реальности горнего мира. Картина миметична (подражательна), она свидетельствовала о реальности материального, дольного мира. Произведения же модернистов – это фантомы, призраки, виртуальные объекты [65].

Вторжение принципов авангарда и модернизма в станковое реалистическое искусство нанесло серьезный ущерб этому виду творчества. Станковая живопись всегда была наполнена трепетом духовного сопричастия к самой жизни, к неисчерпаемому богатству и многообразию ее форм и проявлений. В 1916 г. А. Бенуа писал, что не чувствует на выставках авангардистов главного: «природы искусства», они свидетельствуют лишь о «духовном обнищании общества» и на них ему становится «просто скучно». Модернизм разрушает созидательную цель искусства, жизнь искусства. Жизнь искусства в целостности художественного произведения, единстве его формы и содержания, внешнего и внутреннего, тела (материи) и духа. Если нарушается эта связь, эта целостность, если дух улетел, покинул тело, оно разлагается. Искусство, отказываясь от себя, от своего духа, от своей человеческой – земной и небесной – сущности, теряет жизнь, идет к гибели – умиранию искусства.

§ 2. Поиск вечного и живого искусства в традициях прошлого. Творческая деятельность объединения «Маковец» с ее девизом «Искусство – жизнь»

Разворачивалась в 1920-е годы и творческая деятельность художественного объединения «Маковец» с ее девизом «Искусство – жизнь». Объединение возникло в 1921 году под названием «Союз художников и

поэтов «Искусство – жизнь»». Под этим названием состоялась первая выставка картин в 1922 году. В 1924 году первоначальное название было заменено на «Маковец», данное художниками для их журнала (старинное название холма, на котором стоит Троице-Сергиева Лавра). Существовало объединение до 1926 года. Членами «Маковца» и участниками его выставок были главным образом московские художники: С.В. Герасимов, Л.Ф. Жегин, К.К. Зефирова, К.Н. Истомина, В.Е. Пестель, М.С. Родионов, С.М. Романович, В.Ф. Рынди́н, Н.В. Синезубов, А.В. Фонвизин, В.Н. Чекрыгин, Н.М. Чернышев, А. Шевченко, П. Баби́чев, Т. Александрова, В. Барт, П. Бромиский, Л. Брунни, М. Григорьев, И. Завьялов, Н. Максимов, Е. Машкевич, Р. Флоренская.

Главные идеологи «Маковца» философ П. Флоренский и художники В. Чекрыгин, Л. Жегин, К. Истомина, Н. Чернышев ставили своей задачей, опираясь на историко-литературные и библейские традиции, создание подлинно «философского и монументального искусства». Этим объясняется название объединения. По словам Флоренского, «Маковец» – средоточенная возвышенность русской культуры». В манифесте объединения говорилось: «Возрождение искусства возможно лишь при строгой преемственности с великими мастерами прошлого и при безусловном воскрешении в нем начала живого и вечного. Мы ни с кем не боремся, мы не создаем какого-либо очередного -изма. Наступает время светлого творчества, когда нужны незыблемые ценности, когда искусство возрождается в своем бесконечном движении и требует лишь простой мудрости вдохновенных. Мы ценим то высокое чувство, которое порождает искусство монументальное ...Отсюда нашей задачей является – обратить чувство и представление, найдя пределы взаимоотношения стороны материальной (формы) с духом (чувствованиями и переживаниями художника). Мы верим, что русское искусство, как и русская мысль, пройдя через великое горнило испытаний, несет миру радость очищения» [120, 107].

Члены «Маковца» много внимания уделяли философии и формальным вопросам искусства. Из-за внутренних противоречий, усилившихся в 1922 году после смерти В. Чекрыгина, объединение раскололось. В 1926 году Л. Жегин с группой учеников создал самостоятельную группу «Путь живописи», а Н. Чернышев и К. Истомина перешли в общество «Четыре искусства».

Ведущие художники группы «Маковец» В. Чекрыгин, Л. Жегин тяготели к философским обобщениям, космизму, религиозному осмыслению жизни. Они мечтали с помощью искусства восстановить разрушенную гармонию духовного мира человека.

«Он полон самых противоречивых черт. Где его подлинное лицо – в бурной экзатичности художника или в спокойной выдержке мыслителя? Правда и вымысел переплелись у него в самых прихотливых фор-

мах ... Жизнь его была необычайна своей внутренней напряженностью и целостностью. Никаких колебаний и отклонений в сторону от основной линии, наметившейся чрезвычайно рано». Так писал о Василии Николаевиче Чекрыгине его друг художник Л.Ф. Жегин [39]. Еще мальчиком Чекрыгин поступил в иконописную мастерскую, а подростком выдержал экзамены в Московское училище. Исключительная одаренность, энергия творческой самоотдачи, грандиозный размах замыслов – все в Чекрыгине внушало большие надежды, и тем более трагичной была его ранняя смерть. Название одной из его живописных композиций – «Судьба» – звучит символически. Чекрыгин был одержим мыслью о создании монументальной фрески, которая отобразила бы «общую бытийную трагедию», судьбы всего человечества; его рисунки и холсты можно рассматривать как вехи на пути к воплощению этого замысла. Сильное влияние на художника оказало «Философия общего дела» Н.Ф. Федорова, оригинального мыслителя, развивавшего утопические идеи овладения космосом, одухотворения вселенной и победы над смертью вплоть до воскрешения всех умерших силой науки. Этот духовный порыв ясно ощутим в творчестве Чекрыгина. Если у Филонова мир видится безвыходным, то творчество Чекрыгина пронизано идеей Конечного Спасения.

В 1923 году в статье Анатолия Бакушинского о посмертной выставке художника критик увидел в работах трагически погибшего Чекрыгина опору на образцы классики и попытки продолжить линию мастеров, оставшихся далеко за пределами искусства XX века. Проблема самодовлеющей художественной формы не занимала его, свою миссию он видел в том, чтобы возродить «искусство образа» и черпал вдохновение в великих традициях прошлого, у таких мастеров, как Фидий, Рублев, Эль Греко, Рембрандт, Гойя. Многочисленные рисунки Чекрыгина на тему «Восстание» и «Воскресение» говорят о связи с массовыми сценами в картинах Якобо Тинторетто, с библейским циклом Эль Греко. Описание рисунков Чекрыгина можно было бы передоверить М. Алпатову, описавшему поздние работы Тинторетто следующим образом: «...В картинах ... все происходит по воле высших таинственных сил, они увлекают человека, делают его своим слепым орудием, переполняют картины смятением и тревогой. Люди ... находятся всегда в движении, но это не движение человека деятельного, созидającego, это безотчетные жесты являются выражением порыва души и волнения, охватывающего человека... это прежде всего собрание людей, взволнованных близостью чуда, озаренного таинственным светом; с этой близостью сверхъестественного... сочетается обыденность обстановки, порой подчеркнутый демократизм образов» [131, 61].

Понятие «синтеза» в замыслах Чекрыгина имело смысл воплощения, «воскрешение» в акте творчества всех людей от Адама и Евы до

последних во времени. Девиз «Маковца» – «Искусство – жизнь» – был выражен в работах Чекрыгина с максимальным накалом в этих категориях, но так он понимался и другими членами объединения.

Религиозный аспект задачи (перечитывание, новое переживание евангельских сюжетов), которую ставили перед собой «маковцы», можно проследить и в более поздних работах Н. Чернышева, Л. Жегина, Р. Флоренской, до конца жизни «христианская идея» формировала творчество Сергея Романовича. Выставка картин и рисунков Романовича в Санкт-Петербурге и Москве, приуроченная к 100-летию со дня рождения художника, показала, что религиозная живопись в России, пусть скрыто от широкого зрителя, но существовала и развивалась все годы господства в стране атеизма. Аналогию в литературе можно усмотреть в цикле стихов Бориса Пастернака (кстати сказать, участника литературного раздела журнала «Маковец»!), помещенном в конце его романа «Доктор Живаго» и приписанном перу главного героя.

В статьях своего журнала, в письмах, а главное – в своем творчестве «маковцы» стремились уйти от узко понятой, «утилитарной» связи с жизнью и правых, и левых течений, сохранить самостоятельную задачу искусства. Художники «Маковца» понимали «мы» как духовное родство и общность судьбы в библейском смысле, общность, от которой никому из смертных не дано уклониться. Между их пониманием смысла искусства и смысла жизни можно было поставить не тире, а знак равенства, девиз «Маковца» был, если вдуматься, «Искусство = жизнь» [131, 62].

§ 3. Укрепление позиций реалистического искусства в художественной жизни 1920-х годов. Борьба за «понятность» художественного языка

Естественно, что взгляды «Маковца» не получили государственной поддержки. Перед советским искусством ставились совсем иные цели. Уже на первом этапе формирования советского искусства закладывались два главных блока. Во-первых, внутри авангарда была выдвинута идея служения искусства революции и государству, откуда шла прямая дорога к статусу партийного искусства, эффективного оружия в идеологической борьбе. Во-вторых, в СССР было положено начало партийно-государственной монополии на все средства художественной жизни путем национализации музеев, частных собраний, средств информации, системы образования и т.д. Наконец, в России после 1921 года закладывается третий блок этой машины: партия и государство производят окончательный выбор и делают ставку на то художественное направление, которое впоследствии под именем социалистического реализма обретет официальное положение.

Советская эпоха расширила включения в пространство культуры гораздо более широких общественных слоев, чем это было в прошлом, что влияло на содержание и стилистику искусства. Исходя из идеологи-

ческой направленности советского искусства, можно объяснить заботу власти о расширении количества зрителей в искусстве. К тому же, чтобы искусство могло влиять на сознание народа, искусство должно было говорить на понятном для народа языке. Можно сказать, что фраза «искусство должно быть понятно народу», даже когда ее исправляли на «искусство должно быть понято народом», оказалось ключевой для советского искусства.

В одной беседе Клары Цеткин с Лениным, имевшей место в 1920 году, Ленин сказал мысль, которая станет краеугольным камнем всей советской эстетики, в первую очередь по отношению к художественному языку: «Важно не то, что дает искусство нескольким сотням даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувства мысли и волю этих масс, поднимать их» [77, 583]. Как в зерне невозможно усмотреть контуры будущего растения, так и в этой фразе, самой по себе трудно уловить ее зловещее содержание. Но, произнося ее, Ленин имел в виду пропаганду и прежде всего пропаганду, задачам которой он на практике уже подчинил свою художественную политику. В той же беседе несколькими фразами ниже, развивая мысль о функции искусства в отстраиваемом им обществе, он сказал: «Мы не только, снимали головы, но мы также просвещали головы!» Однако Ленин не мог не понимать грозной опасности низвержения в государственном масштабе всего искусства до уровня массовых вкусов, и даже у него не повернулся язык в беседе с немецкой коммунисткой произнести эти фразы в том виде, в каком в последствии они напечатываются в сознании советских людей. В немецком тексте Клары Цеткин его главная мысль несет в себе несколько иное содержание: искусство «должно быть понято этими массами», а не «понятно им». В первых русских переводах с немецкого эта ленинская фраза переводилась в двух вариантах, и ее разночтения порождали бурные дискуссии, начинается хитрая эквилибристика с ленинской цитатой: слова «понято» и «понятно» меняются местами и утрачивают смысловую разницу. На первом съезде АХРР (1928) его покровитель из ЦК Емельян Ярославский попытался подвести итог этим дискуссиям. «Тут многие спорят – быть понятным или понятым, – сказал он в своем выступлении, имея в виду ту же цитату. – Если хотите, чтобы искусство было понятно то, конечно, оно будет понято. А если вы его сделаете непонятым да захотите, чтобы оно было понято, то как же оно будет понято?» [12, 157].

В сгущенной идеологической атмосфере 1920-х годов установка на понятность искусства широкими массами подкрепленная авторитетом вождя, становится аргументом в борьбе за реализм. В начале 1930-х

годов цитата была окончательно канонизирована и отложилась в сознании советских людей в виде аксиомы – «искусство должно быть понятно им». Это положение закреплял и третий принцип соцреализма – принцип народности советского искусства, который требовал не только разработку народной тематики, но и понятной, доступной художественной формы. Это явилось одной из причин того, что к 1920-м годам влияние художников-модернистов в советском искусстве начинало активно уменьшаться, и постепенно укреплялись позиции реалистического направления.

В 1917 году авангардисты не могли предполагать, что уже через пять лет в строящейся социализм стране начнется кардинальная переоценка культурных ценностей: правое станет левым, буржуазное пролетарским, контрреволюционное революционным, и еще меньше они могли предположить, что главным орудием советской эстетики, сокрушившим в первую очередь их самих, будут их собственные лозунги: массовое, классовое, идеологическое, революционно-преобразующее искусство.

Создатели советского государства от Ленина до Сталина, взирая на «эстетические распри» с высот политической прагматики и конкретных задач, заняли негативную позицию по отношению к художественному авангарду. Его головокружительные проекты создания новой реальности казались им не только эстетической заумью, но и опасным вторжением в область политики – в их собственную монополию на право переделывать мир по своим рецептам. Ленин, который называл «футуризм» вообще все без разбора новые течения в искусстве, смотрел на все это как на бунт «взбесившейся с жиру» буржуазной интеллигенции. Более искушенный в вопросах культуры Троцкий расценивал высшие достижения авангарда как лишь «упражнения в словесной и скульптурной музыке будущего» и считал, что «лучше не выносить их из мастерских и не показывать фотографу» [30, 37].

Осенью 1919 года Г.Е. Зиновьев – любимец Ленина и всесильный хозяин Петрограда, выступая на собрании пролетарских писателей, подверг резкой критике роль авангарда в художественной жизни страны: «Одно время мы разрешили самому бессмысленному футуризму заработать себе репутацию почти официальной школы коммунистического искусства... Пора положить этому конец... Дорогие товарищи, я хочу, чтобы вы поняли, что мы должны привнести в пролетарское искусство больше пролетарской простоты» [30, 38]. Год спустя, в «Письме о Пролеткультах», опубликованном в «Правде» от 1 декабря 1920 года, эта критика велась уже не от лица отдельных государственных деятелей, а от имени ЦК РКП(б) в целом: «В Пролеткульты нахлынули социально чуждые нам элементы, элементы мелкобуржуазные, которые иногда фактически захватывают руководство Пролеткультами в свои руки. Футуристы, декаденты, сторонники чуждой марксизму идеологической

философии и, наконец, просто неудачники, выходцы из рядов буржуазной публицистики и философии, стали кое-где заправлять всеми делами в Пролеткультах. Под видом «пролетарской культуры» рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм), а в области искусства рабочим прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм)» [12, 64]. Хотя речь в этом письме шла о Пролеткультах, его главный удар был направлен против авангарда в целом, представители которого объявляются «мелкобуржуазными» и «чуждыми нам социальными элементами» – терминология авангарда обращается теперь против него самого.

Чтобы избавиться от авангарда, не надо было, как в более позднее время, бить по нему прямой наводкой из идеологических орудий и применять карательные меры. Когда государство, осуществив монополию на все средства художественной жизни, становится единственным заказчиком и потребителем изопродукции, ему достаточно просто перекрыть каналы питания в своей административной машине. Так, уже в самом начале 1922 года, после резких нападок Ленина на Пролеткульт, эта огромная широко разветвленная организация теряет свои субсидии от Наркомпроса. В период реконструкции Наркомпроса происходит перетасовка на верхах руководящих кадров. «Футурист» Д. Штеренберг смещается с должности главы ИЗО, бывшего до этого времени, по сути, единственным закупщиком и распределителем государственных заказов, субсидий, авансов, пайков и прочих материальных благ. Вместе со Штеренбергом теряют свои посты и другие представители революционного авангарда. Новые руководители направляют государственные средства по другим каналам. Падение авангарда начинается сразу же за его стремительным взлетом. В России широкий показ работ отечественных авангардистов в последний раз состоялся в 1923 году – на «Выставке картин художников Петрограда всех направлений ... 1918–1923». Затем их работы постепенно исчезают из выставочных залов, музейных экспозиций и советских публикаций: принимавший активное участие в создании новой культуры авангард сам пал ее первой жертвой. «Организатором гигантских проектов, вроде Татлина, дана передышка, что бы больше думать над радикальным пересмотром и переисследованием», – писал Л. Троцкий в 1924 году. «Хорошо это или плохо, но обстоятельства предоставляют ему (Татлину) много времени, что бы найти аргументы в защиту своей точки зрения» [30, 44]. Эта «передышка» продолжалась для Татлина вплоть до его смерти в 1953 году. Гибель авангарда была столь же естественной, как смерть рыбы, вытащенной из воды: как только государство перекрыло революционную струю, он задохнулся в безвоздушной атмосфере новой эпохи.

Генеральная линия культурной советской политики, начатая еще Лениным, обрела свои четкие формы в середине 1920-х годов. В частности, ее конечная цель была сформулирована в резолюции ЦК РКП(б)

«О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года. Смысл этой резолюции сводился к обращенному к писателям и художникам призыву ЦК, что бы они создавали искусство, «понятное и близкое миллионам трудящихся», и, используя все технические достижения старого мастерства, «выработали бы соответствующую форму, понятную миллионам» [12, 80]. В том же 1925 году на встрече с советской интеллигенцией тогдашний теоретик и «любимец партии» Н. Бухарин в лицо художникам, писателям, ученым, собравшимся в Большом зале московской Консерватории, заявил о том, что собирается проделать с ними партийное руководство: «Нам необходимо, чтобы кадры интеллигенции были натренированы идеологически на определенный манер. Да, мы будем штамповать интеллигентов, будем вырабатывать их, как на фабрике» [30, 72].

В начале 1920-х гг. реализму еще предстояло завоевать свои позиции в новом мире. В феврале 1922 года 47-й выставкой возобновили деятельность передвижники, а в 1923 году – открылась 48-я выставка. В эти же годы состоялись выставки «Союза русских художников» (16-я, 17-я выставки), «Мира искусства». Вновь зазвучали известные имена русских художников-реалистов (А.Е. Архипов, Н.А. Касаткин, Б.М. Кустодиев, В. Поленов, В. Бакшеев, К. Юон, Г. Савицкий и др.). Реализм в эти годы, кстати, имел разную «окраску» в творчестве художников: символическую – у Кустодиева, Юона, Коненкова, агитационную – у Моора, Чехонина, романтическую – у Рылова, академическую – у Нестерова и др.

На выставках появлялись картины, в которых художники пытались создать образ революции, причем часто трактовали его через символично-аллегорическую форму. В картине «Новая планета» (1921) К.Ф. Юона озаренная красным светом, новая планета появляется на небосклоне в ореоле золотых лучей. Одни приветствуют ее, другие в ужасе от нее бегут – в пластическом образе здесь быть может было выражено настроение самих художников этой поры, их отношение к революционным событиям. Годом раньше была написана работа «Симфония действия» (1920). Картина построена на противопоставлениях двух планов: на первом – изображено нечто вроде землетрясения, катастрофы, уничтожающей старый мир, на дальнем плане – неясные очертания нового мира. Картины эти сильно отличаются от всего того, что делал Юон раньше, как по содержанию, так и по форме. В них нет ничего от бытовой определенности его прежних сюжетов и уж, конечно, ничего от лирической мягкости его пейзажей. Эти образы навеяны, видимо, потрясшими художника впечатлениями. В начале революции Юон предпринял обычную свою поездку по маленьким городкам Поволжья. «Он ехал, – как пишет об этом его биограф, – искать натуру», привычные и излюбленные сочетания памятников старинной архитектуры с плещу-

щейся у их подножия толпой, он ехал писать «российскую провинцию, и он не нашел ее. Даже эти маленькие города были захвачены штормом революции, жили совершенно другой жизнью, непохожей на ту, которую знал до сих пор Юон» [56, Т XI, 126].

Отличается от привычных образов и картина «Большевик» (1920) Б.М. Кустодиева, в которой образ революции получил также аллегорическое решение. Однако в советский период существенных изменений в творческом почерке художника не произошло. Образ русского провинциального быта – источник выразительности картин Кустодиева. Ярмарки, праздники, гулянья, радующая глаз красочная пестрота народной толпы, характеры и типы разных сословий, главным образом купечества, – отсюда Кустодиев брал и сюжеты, и живописные средства. Будто бы перенявший у своих героев наивный вкус к яркости бытового убранства, он всячески усиливал декоративные эффекты, заполнял пространство холстов всевозможными узорами и нередко прибегал к стилизации в духе лубка, игрушки, вывески. Кустодиев любовался изобилием, пестрым узорочьем изображаемого мира, идеализируя его, а часто и иронизировал над своими моделями («Красавица»).

В 1920-е годы кустодиевский образ народного гуляния проявился в картинах «Масленица» (1919), «Праздник II конгресса Коминтерна на площади Урицкого» (1921), «Ночной праздник на Неве» (1923). Знаменитая «Купчиха за чаем» датирована 1918 годом, но мир кустодиевской героини не потревожен ничем. «Полнокровные, шестипудовые купчихи Кустодиева, – писал Э.Ф. Голлербах, – живя «вне истории, не ведая карточной системы, не изголодались, не исхудали за годы революции, их стан сохранил пышность, по-прежнему розовы сладко-округлые лица, алые губы складываются бантиком, и равнодушно, спросонья смотрят глаза, – сейчас, как и прежде, словно ничего не случилось» [33].

Уже для середины 1920-х годов характерно обилие в художественной жизни творческих объединений художников-реалистов. Каждая из группировок выдвигала платформу, каждая выступала со своим манифестом. Советское искусство в это время, еще одержимое идеей поиска, было многообразным, оно бурлило и кипело, стараясь идти в ногу с эпохой. Наиболее значительными группировками, в декларациях и в творческой практике которых отразились главные творческие процессы того времени, были АХРР, ОСТ и «4 искусства».

3.1. АХРР и творческая деятельность художников-ахрровцев

Ассоциация художников революционной России (АХРР) (с 1928 года – Ассоциация художников революции (АХР)) – возникла в 1922 году во время диспута, которым сопровождалось открытие 47 выставки передвижников (ТПХВ). АХРР сыграла видную роль в художественной жизни тех лет, она стала удобным инструментом кардинальной перестройки всего советского искусства в руках власти, она заложила осно-

вы будущего соцреализма, а художники этой организации в советском искусствоведении считались основоположниками советского искусства. Ядро АХРР сложилось главным образом из бывших участников Товарищества передвижных художественных выставок и молодых, никому не известных тогда реалистов. Председателем АХРР стал бывший председатель ТПХВ П.А. Радимов, его заместителем – А.В. Григорьев (товарищ председателя), а секретарем – Е.А. Кацман (с 1923 года председателем стал Григорьев).

Первыми действительными членами АХРР стали учредители: А.Е. Архипов, Ф.С. Богородский, А.А. Вольтер, А.В. Григорьев, Н.И. Дормидонтов, И.Г. Дроздов, М.Д. Дроздов, Е.А. Кацман, В.В. Карев, С.М. Карпов, Н.Г. Котов, П.Ю. Киселис, Ф.К. Лехт, С.В. Малютин, Н.Н. Никонов, С.А. Павлов, В.Н. Перельман, П.А. Радимов, С.В. Рянгина, А.А. Сидоров, Л.С. Сосновский, Н.Б. Терпсихоров, Д.А. Топорков, Н.П. Христенко и Б.Н. Яковлев. Со временем в АХРР вошли многие мастера, получившие признание до революции В.Н. Бакшеев, И.И. Бродский, Н.А. Касаткин, Б.М. Кустодиев, Ф.А. Малявин, В.Н. Мешков, К.Ф. Юон, Б.В. Иогансон, М.Б. Греков, А.А. Рылов, П.П. Соколов-Скаля, и др.

Первая выставка АХРР – «Выставка картин художников реалистического направления в помощь голодающим» – была открыта 1 мая 1922 года в Москве, в конце мая были приняты Устав и Декларация АХРР. Декларация содержала четкую политическую направленность и выглядела своего рода «протоколом о намерениях», словесным оформлением требований, которые ставились перед художниками. Установка была на использование изобразительной, визуально убедительной формы. Прозвучал призыв к правдивому, прямому и понятному отображению жизни. В Декларации говорилось: «...Наш гражданский долг перед человечеством – художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянство, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактное измышление, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата... Революционный день, революционный момент – героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания...» [12, 120]. В 1928 году на первом съезде АХРР была принята резолюция, в которой указывалось общая цель: «художественно претворить в реалистических формах, понятных широчайшим массам трудящихся, доподлинную революционную действительность» [12, 162].

Живописцы, собранные в АХРР, объявили себя летописцами современности, выдвинув лозунги: «художественного документализма» и «героического реализма».

Основным направлением в деятельности АХРР была выставочная работа. Ассоциация ввела тематический принцип выставок, они носили характер творческих отчетов, доказывали «нужность» художников, их включенность в трудовую жизнь страны. «Жизнь и быт Красной Армией», «Жизнь и быт рабочих», «Красная Армия», «Революция, быт, труд», «Уголок им. В.И. Ленина», «Жизнь и быт народов СССР», «Искусство в массы» – таковы некоторые названия «ахрровских» экспозиций, проведенных с 1922 по 1929 год.

АХРР постепенно расширяла свои границы. Специальным постановлением Совнаркома ассоциация получила право открывать свои отделения на всей территории СССР. К 1926 году число областных и республиканских филиалов АХРР достигло – 40, они объединяли 650 художников. Состав АХРР пополнялся за счет других художественных обществ. В 1925 году было организовано Объединение молодежи АХРР (ОМАХРР), а в 1927 году Объединение художников – самоучек (ОХС). В том же 1927 году для общественного содействия программе АХРР было даже создано Общество друзей АХРР (ОДА).

Однако уже в критических статьях того времени отмечался контраст, который существовал между работами известных, признанных профессионалов и рядовых членов Ассоциации. Установка на широкий охват творческих сил, на массовость организации, поощрение «классово-близких пролетариату» дилетантов снижали и компрометировали объявленные в Декларации задачи. Начали проявляться натуралистические и бытописательские тенденции. Критика упрекала работы «ахрровцев» в иллюстративности, в неумении использовать специфические возможности живописи, в откровенном соревновании с фотографией. Слово «анахронизм» не было тогда произнесено, но оно витало в воздухе.

Внутренняя жизнь Ассоциации была непростой: живописцы из ОМАХРР и ОХС преобладали в числе, они содействовали усилению ставших в это время популярными «пролеткультовских» тенденций, в среде художников началось расслоение по «классовому признаку». В связи с чем из АХР ушли ряд старых членов (И. Бродский, М. Греков, Г. Савицкий и др.). В 1931 году «коммунистическая фракция АХРР» опубликовала проект под названием «За пролетарское искусство». Дифференциация художников «по классовому признаку» привела в марте 1931 года к созданию Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ), ядро которой составили кадры АХР, ОМАХР и ОХС. В этом АХР был не оригинален. Уже с 1923 года существовали РАПМ – Российская ассоциация пролетарских музыкантов; с 1925 – аналогичная организация писателей – РАПП, Российская ассоциация пролетарских писателей. В те же годы, в конце 1920–х, теми же «пролетарскими идеями», что и художники прониклись и архитекторы, создавшие, соответственно, ассоциацию пролетарских архитекторов (ВОПРА).

В основе платформ как РАППа, так и РАПХа лежал принцип размежевания художников и писателей «по классовому признаку». Классовым признаком, по которому следовало размежевывать деятелей искусств, являлась в первую очередь их социальное происхождение. РАПХ призвал в качестве основополагающей задачи: «провести большевистскую самообмобилизацию на выполнение решения ЦК ВКП(б) от 11 марта 1931 года, в котором поднимался вопрос о «повышении идеологического качества художественной продукции», и «принять действительные меры для ликвидации прорыва на этом фронте». Речь шла о войне, на первом месте стоял вопрос о враге, которого необходимо было найти и уничтожить. Именно эта задача вышла на первый план в деятельности всех пролетарских ассоциаций. К 1932 году деятельность РАПХа охватила многие направления художественной работы. Захватив руководящие посты во многих учреждениях искусства, «союзники пролетариата» начали политическое преследование всех «инакомыслящих». Клеймо «врага», унижительная кличка «попутчик» приклеивались крупнейшим мастерам. «Пролетариат» утверждался как гегемон, как единственный полноправный творец и хозяин искусства: «Класс сам делает свое дело, он не заказывает его другим, он приказывает, а не заказывает... Мы просто как власть имущие приказываем петь – кто умеет петь – нужные нам песни и молчать тем, кто не умеет их петь» – вещал от имени пролетариата литературовед-марксист В. Переверзев [149, 18]. Здесь под прикрытием лозунгов «за пролетарское искусство» шла циничная, откровенная борьба за художественную власть, за руководящие места в сферах искусства, за распределение материальных благ.

АХРР была организация не столько художественной, сколько политической. Отвергая принцип «искусство для искусства», она ставила задачу пропаганды государственной идеологии, защищая интересы советской власти, стремилась заполучить поддержку с ее стороны. Механизм продвижения членов Ассоциации к вершинам власти был следующим. Руководствуясь принципами «партийности», «правдивости» и «массовости», они разъезжались по заводам и стройкам; писали портреты членов правительства, партийных вождей, военных командиров, изображали их на прогулках и на трибунах, на фоне гигантских строек и восторженных масс трудящихся; они создавали огромные полотна на темы революции, гражданской войны, социалистического строительства в стиле и технике передвижников или салона начала века и выдавали их за творения нового – революционного и героического реализма.

Л. Троцкий, заложивший советскую традицию оценивать художественные явления не с эстетической, а чисто политической точки зрения, посетив выставку АХРР, посвященную пятилетнему юбилею Красной Армии (март 1923), оставил в книге отзывов шутливую запись: «Хорошо, но на пять лет запрещаю рисовать генералов» [30, 73]. Троц-

кий имел в виду перенасыщенность этой выставки портретами военных вождей. Персонажи этих портретов не остались неблагодарными: они открыли перед АХРР широкие источники финансирования из своих огромных материальных ресурсов. Троцкий, Буденный, Ворошилов стали первыми меценатами советского искусства. (Ворошилов сохранил эту свою роль вплоть до середины 1950-х годов в качестве куратора над искусством при ЦК партии). После постановления ЦК от 18.06.1925, не только военное ведомство, но и главные партийно-государственные органы обратили свое пристальное внимание на АХРР. Об этом свидетельствует хотя бы письмо, направленное в ЦК представителями наиболее крупных художественных объединений, в котором они просили «устранить то положение, при котором одна художественная группировка (АХРР) отмечается всеми осязаемыми признаками благоволения, выражающимися не только в создании для этой группировки материальной базы, но, что гораздо важнее, открывающими ей тот моральный кредит в широких кругах советской общественности, которой не может быть оправдан культурно-художественным уровнем и достижениями одной группировки» [30, 74]. Ответа на этот документ, под которым стояли подписи крупнейших советских художников, не последовало. Наоборот, крупный партийный босс Емельян Ярославский, открывая в 1928 году I съезд АХРР, с неодобрением отмечал все усиливающиеся нападки на эту организацию: «Создается такое впечатление, что почти вся советская печать настроена враждебно против АХРР, что АХРР это – что-то антисоветское» [12, 158]. Действительно, к этому времени лучшие силы советского искусства оказываются не только вне АХРР, но и занимают по отношению к ней все более негативную позицию. Однако мнения большинства никогда не являлось препятствием на пути советского руководства. Н. Крупская, клеймящая авангардистов как «выразителей самых худших элементов в искусстве прошлого», в качестве главы могущественного тогда Главполитпросвета открывает АХРР широкий кредит – как моральный, так и материальный. Наконец, в 1928 году Политбюро ЦК в полном составе и во главе со Сталиным посещает X выставку АХРР и дает самую высокую оценку ее достижениям. Ассоциация совершенно справедливо рассматривала это посещение как свой наивысший триумф, ибо никогда, ни до, ни после, ни одна советская художественная выставка не удостоивалась чести посещения самим Сталиным.

Объявляя себя летописцами революции, «ахрровцы» писали своего рода новую грамматику изобразительного искусства для «страны рабочих и крестьян», защищая приоритет станковой картины в ее жанровой полноте. Живописцы, связанные с АХРР работали над историко-революционной, батальной и бытовой картиной, занимались портретом и пейзажем, реформируя их в духе времени.

Взяв на себя роль свидетелей, обязанных запечатлеть события современности и недавнего прошлого в формах понятных, но одновременно говорящих об их победной, героической интерпретации, «ахрровцы» искали в лоне бытовых подходов и хроникальности черты картины особого рода, получившей в последствии название «историко-революционной». С годами у нее выработалась определенная типологическая схема, сумма примет, которые присутствовали в советском искусстве вплоть до 1980-х гг. Эта была самостоятельная ветвь советской исторической живописи. Многофигурные полотна фиксировали узловые моменты революционного прошлого. Использовались описание непосредственных участников событий, привлекались фотоматериалы и документы. К тому же, в конце 1920-х гг. создавалась «библия режима» – «Краткий курс истории ВКП(б)», он служил компасом при выборе сюжетов в поджанре исторической живописи. Картины являлись своеобразными иллюстрациями к этому курсу. Полотна эти соединяли черты традиционных для академизма XIX века больших композиций с изображением массовых сцен у французских романтиков и художников ампира, в них вводились привычные для бытового жанра детали и узнаваемые реалии недавнего прошлого, что помогало сконструировать некую достаточно условную «документальность».

Точное, документальное воспроизведение событий и героев революции характерно для творчества И.И. Бродского, создавшего масштабные историко-революционные картины, а также портреты руководителей советской власти. Так в 1920–1924 гг. Бродский работал над большой картиной «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна», состоявшегося в 1920-м году. Полотно представляло собой огромный групповой портрет с шестьюстами действующими лицами. В 1925 г. Бродский закончил новую большую работу «Расстрел 26 бакинских комиссаров», связанную с событиями Гражданской войны. Работа над достоверным воссозданием сцены расстрела поглощала все внимание автора. Бродский посетил Баку, где собирал материалы, фотографии, изучал документы, беседовал с очевидцами, добился затем в Москве свидания с двумя содержащимися в тюрьме участниками расстрела и т.д. Он изучал историческое событие не только как художник, но и как историк, поэтому не случайно с именем Бродского прочно связана та ориентация на документальную точность изображения, которое получила известное распространение в те годы. Можно сказать, что автор стремился художественными средствами создать исторический документ, что приводило порой к иллюстративности, натуралистической трактовке события. Художественное значение картин снижал также сухой натуралистический колорит, если можно так выразиться, картины больше нарисованы, чем написаны. Названные особенности свойственны значительной части произведений Бродского, в том числе и портрет-

ной живописи, в которой он активно воссоздает образы государственных и военных руководителей. Центральное место в этой области принадлежало созданию образа Ленина – живописной «Ленинианы». Получив разрешение нарисовать Ленина, Бродский работал над его образом еще при жизни вождя, делая зарисовки в его кабинете, на выступлениях и в поездках. Первое свое произведение на эту тему он написал в 1919 году – «Ленин и манифестация», но наиболее известные его работы, связанные с образом Ленина, появились позже («Выступление В.И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в 1917 году» (1926), «Выступление В.И. Ленина на проводах частей Красной Армии на польский фронт» (1932)). Многие работы в точности воспроизводили известные, много раз публиковавшиеся в печати фотоснимки («В.И. Ленин на фоне Кремля» (1923), «В.И. Ленин на фоне Волхостроя» (1926), «Ленин в Смольном» (1930)). Кроме Ленина создавал Бродский и портреты известных советских деятелей. Примером, характерного для Бродского портрета-картины, можно назвать портрет М.Ф. Фрунзе (1929). Портретные образы первых лиц государства принесли Бродскому известность и популярность, он стал одним из «придворных» художников, и неслучайно впоследствии занял должность директора воссозданной Всероссийской академии художеств. В этом контексте рядом с фигурой И. Бродского можно поставить А.М. Герасимова, на вершине славы он оказался несколько позже, а в конце 1920-х гг. именно он возглавлял АХРР.

Особое место в живописи АХРР занимала творчество М.Б. Грекова, который считался основоположником батального жанра в советском искусстве и явился летописцем боевых походов Красной Армии. В течение 15 лет до конца своей жизни Греков работал над циклом картин, посвященных Первой Конной Армии (Буденного), в походах и боях которой он сам принимал участие. В работах Грекова батальный образ решался чаще всего в романтическом ключе, развивая принцип «героического реализма». Характерной чертой его работ является наличие жанровых черт – соединение батального жанра с бытовым. В связи с последним утверждением показательна небольшая картина Грекова «В отряд к Буденному» (1923), которую еще можно отнести к раннему периоду его творчества. С середины 1920-х гг. картины Грекова приобрели эпический размах, стали более звучными по колориту, наполнились стремительным движением, внутренним напряжением. Особенно хороши две его картины: знаменитая, овеянная героической романтикой «Тачанка» (1925) и одна из его последних работ «Трубачи Первой Конной Армии» (1934). Сравнивая две картины «В отряд к Буденному» и «Тачанка», замечаешь, что при схожей в обеих картинах формальной композиционной схеме (центральное пятно) достигнута значительная разница в образном решении. Там спокойствие – здесь бурное движе-

ние. Там проникновенное лирическое повествование, здесь – героическая песня, полная романтического подъема.

Ученик Ф. Рубо, Греков явился инициатором возрождения искусства панорамы и диорамы, получившего широкое развитие позднее. В 1929 году он создал первую в советском искусстве диораму «Взятие Ростова» (вывезенная во время Великой Отечественной войны в Пятигорск, она погибла во время бомбежки).

Если говорить о Грекове как об основоположнике батальной живописи, то здесь скорее надо сказать о том, что Греков заложил своеобразный «штамп» или стереотип в трактовке гражданской войны, как некой легендарной, навеянной романтикой эпохи, о которой сложены песни и сказания. Именно такой романтический образ гражданской войны чаще всего и создавали в советском искусстве.

В историко-революционном и батальном жанрах в эти годы работали многие художники АХРР. Можно вспомнить Н.С. Самокиша («Атака» (1929)), М.И. Авилова («Прорыв польского фронта под Казатином конницей Буденного в 1920 году» (1927)), Г.К. Савицкого («Первые дни Октября» (1929), «Стихийная демобилизация старой армии в 1918 году» (1928)), П.М. Шухмина («Приказ о наступлении» (1928)), Ф.С. Богородского («Мотросы в засаде» (1927)), П.П. Соколова-Скала («Таманский поход» (1928), «Путь из Горок» (1929)) и др.

Особое внимание в деятельности АХРР было уделено бытовому жанру, черты нового быта должны были описаны в искусстве художниками – летописцами. Расписанные как литературные тексты, как пьесы, бесчисленные жанровые полотна и зарисовки 1920-х гг. представляют исторический интерес, это была действительно «фиксация жизни».

В тематике бытового жанра можно выделить сюжет, фиксирующий важное для послереволюционной действительности страны явление – разного рода заседания, партийные и производственные собрания, обсуждения текущих дел и поступков в партактивах, народные суды, крестьянские сходки и пр. Став типичной приметой новой жизни, этот сюжет волновал художников, создающих «портрет времени». Его эволюция говорит о ходе общественной истории страны: за короткое время происходила метаморфоза возникшего после революции народовластия, и она фиксировалась изобразительным искусством.

Большой успех на VII выставке АХРР выпал на картину Ефима Чепцова «Заседание сельской ячейки» (1924). Маленькое по формату, скромное по колориту произведение отразило характерную черту в жизни советского государства того времени. В основу картины легли личные наблюдения художника в селе Медведко Курской губернии. В картине нет сложно развернутого сюжета. Место действия картины – маленькая сцена сельского клуба, где поместился президиум собрания коммунистов деревни. В картине дана экспозиция характеров и типов.

А.В. Луначарский писал: «Чепцов продумал, прочувствовал, любовно прощупал своих действующих лиц и дал необычайно привлекательный, в конце концов, обобщающий, типический образ еще несколько наивно-политического оратора восхищенного своей темой. Вероятно и мысли выражающего шершаво, но крепко, уверенно говорящего своим высоким, сознательным чувством. Более или менее подстать ему и его товарищи, и стоя перед картиной, говоришь себе: вот те, которые более всего способствовали победе революции, и невольно проникаешься любовью к людям, как после прочтения книги Фурманова» [12, 294]. Образная характеристика оратора дана и в стихотворении Демьяна Бедного, посвященного выставке: «Вот и «гвоздь» – «Заседание сельской ячейки». / На эстраде у стенок скамейки, / На скамейках четыре Антипа, / «Выступает» оратор обычного типа, / Может быть, не совсем разбитной, / Может быть, краснобай не ахтителный, / Но – такой бесконечно родной, / Но – такой умильный!» Своеобразие композиции состоит в том, что изображенное событие не совершается полностью в рамках картины; художник как бы предусматривает его развитие за пределами картинной плоскости. На место подразумеваемого слушателя, к которому обращается оратор, становится сам зритель, который и должен получить очередную дозу идеологического воздействия.

Через год после создания «Заседания сельской ячейки» Чепцов написал небольшую жанровую картину «Переподготовка учителей» (1925), а в 1926 году «День кооперации в деревне». Все три картины составили в творчестве Чепцова своего рода «Медвенковский цикл», посвященный новому облику послереволюционной деревни.

В этом же направлении работали А.В. Моравов («Заседание комитета бедноты» (1920), «В волостном загсе» (1928)), Н.Б. Терпсихоров («Первый лозунг» (1924)) и Б.В. Иогансон («Советский суд», «Узловая железнодорожная станция в 1919 году» (1928), «Рабфак идет» (1928)).

Во многих названных картинах пытались создать образ нового – советского человека. Появлялись новые герои – рабочий, комиссар, крестьянин, делегатка, комсомолка и т.д. Активно эта задача разрабатывалась художниками в портретном жанре. Создавались как типический портрет – собирательный образ определенного социального типа, так и индивидуальный (психологический) портрет, содержащий образ конкретного человека – деятелей революции, научной и художественной интеллигенции и т.д.

Активным участником выставок АХРР был крупный русский живописец рубежа XIX–XX века, передвижник А.Е. Архипов. Архипов продолжил начатую им еще в 1910-х годах работу над портретами (главным образом крестьянок), разрабатывая своеобразный тип крестьянского женского портрета («Молодая крестьянка в малиновом платке» (1919), «Девушка с кувшином» (1927), «Крестьянка в зеленом фартуке»

(1927)). Применяя широкий, густой темпераментный мазок, контрастное сопоставление тонов в сочетании с праздничной яркостью, звучностью насыщенного цвета, Архипов создал бьющие через край жизнерадостные, жизнеутверждающие образы людей, полные физической и духовной силы, здоровья и радости. Архипов изобразил красочно-яркий мир русской деревни, художник не искал образ нового человека советской деревни, его больше привлекал «традиционный» тип русского крестьянина, крестьянки в его национальном и даже местном своеобразии. Неслучайно многие архиповские крестьянки предстают на его картинах во всей яркости народного наряда. Красочные шали, платки, сочные пятна дубленых полушубков составляют многоцветное обрамление для жизнерадостных лиц. «Архипов не дал ни одного чисто революционного сюжета, но он очень на месте в АХРР, он показывает, куда надо идти, что бы быть уже в красках мажорным, бодрым, радостным», – читаем в одно из рецензий на 7-ю выставку Ассоциаций [12, 294]. Другой автор говорил о недостатках многих картин молодых художников Ассоциации, указывал, прежде всего, на «немощность эмоциональной выразительности», в которой усматривал «печальный пережиток эпохи формализма» и подчеркивал в связи с этим, что «естественно наше стремление научиться у Архипова мудрости эмоциональной насыщенности, одухотворяющей его творчество» [56, Т XI, 277].

Проторенные пути Архипова в развитии портрета-типа продолжали другие мастера советского портрета, обращаясь к созданию собирательного образа уже нового советского человека. Примером может быть Г.Г. Ряжский, оставивший след в живописи своим обобщенным образом советской женщины. Среди множества новых типов и образов, рожденных советской действительностью, Ряжского привлек образ советской женщины – общественницы, активистки. Кто из современников той поры не помнил женщину в красной косынке, выступающей на митингах и активно участвующей в общественной жизни? Ряжский искал этот образ. Появилась «Печатница» (1925), «Рабфаковка» (1926) и, наконец, портрет «Делегатка» (1927). Успех картины окрылил Ряжского, через год он создал «Председательницу» (1928) – также обобщенный и вместе с тем вполне индивидуальный портрет женщины, произносящей речь. После создания этих двух портретов-типов творческие интересы художника были связаны почти исключительно с проблемой типического образа советского человека.

Разрабатывался в портретной живописи и индивидуальный портретный образ. Среди портретистов АХРР заметную роль играл С.В. Малютин. Начатая им еще до революции портретная галерея крупнейших деятелей науки, искусства и политики была продолжена в советское время портретами художника А.А. Борисова (1919), инженера Г.П. Передерия (1919), архитектора Н.Д. Виноградова (1919), инженера

Ю.И. Успенского (1921). Портреты выполнены в его излюбленной технике пастели. Среди портретов советской живописи особенно выделяют портрет писателя Д.А. Фурманова (масло, 1922), и один из последних – картина «Партизан» (1936), в которой проявились стремления к обобщению портретного образа.

В 1920-е годы работал над портретами общественных деятелей советского государства наряду с Малютиным и В.Н. Мешков. Еще до революции Мешков получил известность своими жанровыми картинами и портретами, исполненными сангиной, соусом и углем. Основная особенность творческого метода Мешкова определяется традицией психологического портрета. Написанные чаще всего в темной гамме, портреты Мешкова воспроизводят крупным планом голову портретируемого. Центральное внимание он уделял именно лицу, которое исполнял с особой тщательностью, в старой манере многослойной живописи, с умелым применением лессировок. Мешков достигал глубокой правдивости портретного образа, психологической выразительности лица и в особенности глаз. Таковы, например, портреты В.Р. Менжинского (1927), М.В. Калининой (1930), С.М. Буденного (1927), деятелей советского театра И.Н. Москвина и В.И. Качалова (оба 1932). (Все названные работы Мешкова написаны маслом. В излюбленной им до революции технике угля и сангины он в советское время работал мало).

Среди портретистов молодого поколения, активно трудившихся в 1920-е гг. можно назвать Е.А. Кацмана, одного из организаторов АХРР. Многие его произведения выполнены в технике цветного рисунка с применением пастели и сангины, и отличаются тщательной, почти иллюзионистической моделировкой формы (портреты М.И. Калинина (1924), Е.М. Ярославского (1924), Демьяна Бедного (1928)). Кацман – автор своеобразных портретов – жанровых композиций, среди которых наибольшей популярностью пользовались «Ходоки у М.И. Калинина» (1927) и особенно – «Калязинские кружевницы» (1928). Композиционный строй групповых портретов Кацмана точно проанализирован в одной из статей И. Грабаря «Решив в своем воображении общую идею композиции, он строит ее прямо на ватмане, фигура за фигурой, устанавливая их на плоскости картины подобно тому, как нанизывают бусы на нитку или набирают мозаику, пока все площадь не будет заполнена. Так выполнена картина «Ходоки», начатая с фигурки главного действующего лица – Калинина, к которой прикомпанованы все остальные лица, как звенья одной цепи» [56, Т XI, 286].

Пейзажный жанр также был характерен для творческой деятельности АХРР. Здесь внимание больше уделялось образу строящейся страны, налаживающей свою жизнь и восстанавливающей хозяйство. Поэтому, ведущим видом пейзажа для АХРР был индустриальный пейзаж. Излюбленной формой работы стали поездки на стройки и серии

пейзажей, привозимые с этих строек. Одним из первых примеров индустриального пейзажа в советской живописи являются работы Б.Н. Яковлева («Транспорт налаживается» (1923)).

3.2. Художественная деятельность Общества станковистов (ОСТ)

В художественной жизни 1920-х годов параллельно с деятельностью АХРР и в полемике с ней существовала творческая группировка – Общество станковистов (ОСТ), организованная в 1925 году. ОСТ был достаточно разнообразен и терпим (внутри себя). Это не значит, что объединение не склонно было вступать в полемику или, во всяком случае, практически декларировать свое несогласие с оппонентами, прежде всего с АХРР. Соперничество двух влиятельных группировок уходило корнями в отношении их к наследию (ахрровцы считали себя последователями передвижников, остовцы возражали против развернутой повествовательности) и к современным исканиям (ахрровцы были в оппозиции к левым, остовцы же увлеченно использовали арсенал современных пластических принципов).

ОСТ объединило художественную молодежь, выпускников первого советского художественного вуза – ВХУТЕМАСа. Среди членов-учредителей живописцы – Александр Дейнека, Петр Вильямс, Николай Денисовский, Аркадий Лабас, Юрий Пименов, Давид Штеренберг, Константин Вялов, скульптор Лазарь Вайнер. Председателем правления был избран Д. Штеренберг. В выставках ОСТ участвовали Андрей Гончаров, Иван Клюн, Сергей Лучишкин, Александр Тышлер, Соломон Никритин, Ниссон Шифрин, Георгий Нисский и др. Кроме того, ОСТ привлекало творческую молодежь (в первую очередь выпускников московских художественных институтов), было организацией постоянно растущей.

Объединение показало четыре выставки в Москве (1925–1928), где экспонировало произведения живописи, журнальной и станковой графики, плаката, сценографии (театр, кино), скульптуры.

Анализируя особенности нового объединения А.В. Луначарский писал в статье, посвященной первой выставке ОСТ в 1926 году: «...молодых художников отличает: 1) приближение к социальному быту, взятому в отличие от АХРР, как материал для действительно построенной картины, а не картины, приближающейся скорее к цветной фотографии, как это было в первых попытках «ахрровцев»; 2) чрезвычайно остро выраженный индивидуализм...; 3) большая и мужественная любовь к спорту, а через нее замечательный динамизм картин [120, 193].

Основной задачей объединения художники ОСТа, как и «ахрровцы» считали возрождение и развитие станковой картины на современную тему. Однако творческие устремления и методы художников ОСТ обладали характерными отличиями. Художники предлагали отказ от аб-

страстных, отвлеченных форм и чисто-формальных задач в пользу непосредственного контакта с современной жизнью, но и не отказывались от использования формальных достижений в построении станковой картины. Игнатий Хвойник писал: «Резкость очертаний физиономии ОСТА прежде всего формальная: остовцы – антиподы правоверного натурализма, столь заметного в тенденциях АХРРа. Формальные пути ОСТА идут от конструктивизма, экспрессионизма, плоской живописи и нервных урбанистических ритмов» [120, 194].

Идейная платформа ОСТ была сформулирована в уставе, зарегистрированном в сентябре 1929: «В эпоху строительства социализма активные силы искусства должны быть участниками этого строительства и одним из факторов культурной революции в области переустройства и оформления нового быта и создания новой социалистической культуры (...) Линии, по которым должна идти работа: а) отказ от отвлеченности и передвижничества в сюжете; б) отказ от эскизности как явления замаскированного дилетантизма; в) отказ от псевдосезанизма как явления, разлагающего дисциплину рисунка и цвета; г) революционная современность и ясность в выборе сюжета; д) стремление к абсолютному мастерству в области предметной станковой живописи, рисунка, скульптуры, в процессе дальнейшего развития формальных достижений последних лет; е) стремление к законченной картине; ж) ориентация на художественную молодежь» [12, 211].

«Остовцы» стремились передать образ современности. Главной их темой стала индустриализация России, стремление показать динамику взаимоотношений современного производства и человека. Можно выделить популярные сюжеты строительства, промышленные темы, увлечение авиацией. В моде и тема технического прогресса, возможностей науки и ее связи с производством – характерная для XX века в целом, она входила в советское искусство иначе, чем где-либо в мире, была окрашена безоговорочной верой и скрещивалась с темой «Слава труду!» Другой важной темой была жизнь города и городского человека XX века. Третьим кругом сюжетов становления спорт, который так же стал характерной особенностью жизни советского общества. Причем спорт был чем-то большим, чем спорт, а спортсмены, соответственно воплощали широкую идею молодости, борьбы, победы, испытания и веры в будущее.

Художники создавали современность с установкой на ее героизацию. Они утверждали своими работами некий юношеский оптимизм: не вводили в изобразительную канву драматические моменты, имевшие место в окружающей действительности, не вводили то «отрицательное»; на что нацеливало официальная идеология – только молодость страны, только ее радостные перспективы были предметом искусства этих художников. Короче – «лет до ста расти / нам без старости, / год от

года цвести/ нашей бодрости, / славыте, молот и стих, / землю молодости!» – финал поэмы Маяковского «Хорошо» (1927) может служить словесным выражением настроения, которое вызывали выставки ОСТ.

В поисках языка, выразившего их образно-тематические устремления, «остовцы» обратились уже не к передвижничеству, а к традициям европейского экспрессионизма с его динамизмом, остротой, выразительностью; к конструктивизму с его четкостью формы и к современным традициям плаката и кино. Новые образные задачи определяли и новые выразительные методы. Одним из принципов композиционного построения картины становится фрагментарность пространства. Укрупняются и выдвигаются на первый план силуэты людей. Изображая их контрастно и цветом, и размером по отношению ко всему остальному, художники подчеркивали их динамическую мощь. Для живописи характерна обостренная лаконичность формы, ритмичность и динамика композиции, графическая четкость рисунка, схематизм и скупость колорита. При всей разнице творческих почерков, картины ОСТ объединяет некий общий тон – это монументальное по содержанию и языку искусство, оно рассчитано на широкое общественное обозрение, просится на стены общественных зданий, залов, где проводится представительные собрания, «торжественные заседания» и т.п.

Самой крупной фигурой Общества станковистов был А.А. Дейнека. Наиболее близкими декларации ОСТ являются его картины: «На стройке новых цехов» (1926), «Перед спуском в шахту» (1924), «Футболисты» (1924), «Текстильщики» (1926). Центральным произведением Дейнеки остовского периода стала картина «Оборона Петрограда», написанная в 1928 году для тематической выставки «10 лет РККА». Это произведение выявляет основной пафос и смысл новаторских традиций ОСТа. Композиция построена на четком ритме разнонаправленного движения, (мерный ритм – нижних рядов вооруженных людей, идущих на фронт защищать Петроград, и рваный, с паузами – группы раненых на мосту), острая выразительность линий силуэта, графическая четкость и экспрессивность рисунка, лаконизм изображения, скупость, аскетичность, даже схематизм цветовой гаммы.

Из числа членов ОСТа наиболее близки Дейнеке по характеру своих произведений и по стилевым признакам Юрий Пименов («Даешь тяжелую индустрию» (1927)), Петр Вильямс («Акробатка» (1927)), портрет В.Э. Мейерхольда (1925)), Аркадий Лабас («Дирижабль и детдом» (1930)), Сергей Лучишкин («Я люблю жизнь» (1926), «Шар улетел» (1926)).

Разумеется, неверно было бы сводить все, что делалось в лоне ОСТ в годы их существования, только к «оптимистическому» направлению. К числу организаторов ОСТ принадлежал Давид Штеренберг, среди активных членов был Александр Тышлер, Андрей Гончаров, Ниссан

Шифрин – ни тематически, ни формально они в линию Дейнеки не входили, в их работах преобладали живописность и лирическое начало. Позже «несходство» вызвало раскол ОСТ. В 1931 году из организации вышли П. Вильямс, Ю. Пименов, Е. Зернова, Г. Нисский и ряд их единомышленников, образовавших новую группу под названием «Изобригада». Еще за два года до того ОСТ покинул А. Дейнека, примкнувший к возникшему в 1928 году объединению «Октябрь». Но это произошло практически перед роспуском всех группировок и их официально санкционированного слияния в единые творческие союзы.

Аналогом ОСТ в Ленинграде было общество «Круг художников», и здесь молодые мастера ставили целью включить в образ новой по характеру станковой картины опыт формальных исканий предшествующих лет, отвергали «литературщину и сведения картин к агидсредству» [120, 91–93]. Из художников «Круга» можно выделить имена Александра Самохвалова, Василия Денисова, Владимира Малагиса, Георгия Траугота. Пик высказываний этих художников, как и мастеров ОСТ падает на 1920-е годы и на первую половину 1930-х гг.

3.3. Общество художников «Четыре искусства». Творчество К.С. Петрова-Водкина

В противовес остовской, молодежной по своему составу группе другая, занимавшая важное место в художественной жизни тех лет творческая группа – «4 искусства» – объединила в себе мастеров старшего поколения, творчески сложившихся еще в дореволюционное время. Общество художников «Четыре искусства», было основано в 1924 году в Москве главным образом бывшими членами «Мира искусства» и «Голубой розы», и включало живописцев, графиков, скульпторов и архитекторов. Среди живописцев – П.В. Кузнецов (председатель), К.Н. Истомина (секретарь общества), К.С. Петров-Водкин, М.С. Сарьян, Н.П. Ульянов, Н.М. Чернышев, А.В. Фонвизин и др.; графиков – А.П. Остроумова – Лебедева, В.А. Фаворский (заместитель председателя), В.В. Лебедев, А.И. Кравченко, Н.Н. Купреянов, П.В. Митурич, И.И. Нивинский, П.Я. Павлинов, Л.А. Бруни, Н.А. Тырса, А.Д. Гончаров, и др.; скульпторов – В.И. Мухина, А.Т. Матвеев, И.М. Чайков; архитекторов – В.А. Щуко, А.В. Щусев, И.В. Жолтовский. Многие из них были известные еще до революции, это были зрелые мастера. Собирая их под свое крыло, выставки общества «4 искусства» возрождали традиции «серебряного века» на новом тематическом материале. Его члены провозглашали приоритет высокого профессионального мастерства и эмоциональной содержательности произведений. Художники общества выдвигали на первый план вопросы специфики искусств, взаимодействия различных видов искусств, выразительности художественной формы. Ставили задачу «содействия росту художественного мастерства и культуры изобразительных искусств». В Декларации общества гово-

рилось: «Художник показывает зрителю прежде всего художественное качество своей работы. Только в этом качестве выражается отношение художника к окружающему миру... В условиях русской традиции считаем наиболее соответствующим художественной культуре нашего времени живописный реализм. Самой для себя ценой считает французскую школу, как наиболее полно и всесторонне отражающую основные свойства искусства живописи» [12, 230].

Общество «4 искусства» было организацией художественной, ставившей перед собой художественные задачи. Но ведущая тенденция времени толкала к другому, идеологический нажим на культуру требовал «определиться», и позиция, подобная общества «4 искусства», с ее защитой самостоятельной ценности высказывания художника, не устраивала. Общество «4 искусства» упрекали в увлечении формальными задачами, «эстетизме», в уходе от социальных проблем и прочее. Журнал «Искусство в массы» – рупор «ахровцев» – называл деятельность этой организации «художественной контрреволюцией» и «контрабандой». Критика имела последствия – в резолюции Наркомпроса, составленной в 1930 году по докладу о состоянии московских художественных объединений, содержался призыв к «радикальной перестройке общества» «4 искусства» и «чистке его рядов» [120, 342]. Под воздействием жесткой критики общество самоликвидировалось. В начале 1931 года группа художников общества (К.Н. Истомин, В.Ф. Рындин, А.В. Фонвизин, Н.М. Чернышев и др.) вошли в АХРР.

Среди художников общества «4 искусства» выделим фигуру К.С. Петрова-Водкина. Серьезность была свойством таланта и натуры Петрова-Водкина. Искусство в его понимании требовало от художника «полной гибели всерьез». Постоянно размышляя о своем деле, Петров-Водкин искал живописную форму «философской картины мира», свой изобразительный язык, метод.

Свой метод впервые художник продемонстрировал работой «Купание красного коня», на выставке «Мира искусства» в 1912 году. Характерной чертой работ Петрова-Водкина является символизм, символическое наполнение образов. Мать и дитя, всадник и конь, обнаженные купальщицы и красноармеец являются своего рода знаками, перерастают изобразительный мотив и могут смотреться бесконечно. Они не осознаются в своей конкретности, зритель вовлекается в действие иного рода, где женщины, дети, река, юноша-всадник, яблоко, зеркало, толпа, искривленное пространство становятся инструментами для включения ума, сердца и интуиции в некий высокий разговор, вело к размышлению о жизненно важных предметах. (Понятие гармонии, «сдержанности, улаженности между тонами», Петров-Водкин связывал с принципами искусства старых «изографов», умевших переводить обычные явления в высший духовный план). Петров-Водкин ищет собственный стиль сим-

волической трактовки живописного пространства. Отсюда созданная художником теория «сферической перспективы» (выгибающая изображение и объединяющая взгляд на сцену с разных сторон), взаимодействие трех основных цветов: красного, синего и желтого – так названной «трехцветки». Чертой творческой манеры можно отметить наклон кадра на зрителя. Качества его полотен (и в многофигурных композициях, и в портретах, и даже в самых малых его натюрмортах) – призыв к спокойствию духа и щемящая нота грусти. Они были постоянны, они-то и были, по видимому, «посланием» художника зрителю, его ответом на события жизни; оценкой людей и истории страны.

Художник утверждал, что если чистые цвета поглощают все оттенки, значит, живопись вместо фиксирования мимолетного и случайного начинает выражать «вечность». Неслучайно «Красный конь» был воспринят уже в то время как символический образ «Судьбы России». «Так вот почему я написал «Красного коня»!» – воскликнул художник, когда узнал о начале первой мировой войны. Петров-Водкин трактовал эпоху и в аспекте особой судьбы России и, соответственно, в формах, укорененных в национальной пластической традиции. Иконный способ обобщения человеческого облика, иконописное отношение к пространству и цвету были характерны для творческого почерка художника. Это была система переноса современности в разряд вечности, выработанная в течение тысячелетия, но «перечитанная» самостоятельно. Стил Петрова-Водкина своеобразно объединяет классику и современность, соединяет традиции византийской и древнерусской иконописи, живописи Раннего Возрождения с постимпрессионизмом (цветовая пластика Гогена и Матисса) и с французским символизмом. Творчество Петрова-Водкина «можно уподобить зеркалу, смотрясь в которое Запад узнает в себе Восток, а Восток – Запад» [32, 131–146].

Впоследствии в советское время, продолжая разрабатывать проблемы перспективы, композиции, колористики, Петров-Водкин создал проникнутые пафосом революции тематические картины, портреты, натюрморты. В 1920–1930 гг. много работал как график и театральный художник. Свои теоретические взгляды Петров-Водкин изложил в книгах воспоминаний «Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия».

Среди тематических картин, созданных в советское время выделим «Петроград 1918 года» («Петроградская мадонна») (1919), «После боя» (1923), «Смерть комиссара» (1928), «1919 год. Тревога» (1934), а также портреты (портрет А. Ахматовой (1922), два автопортрета (1918 и 1927)) и натюрморты («Селедка» (1918), «Утренний натюрморт» (1918), «Черемуха в стакане» (1932) и др.).

В работах «После боя» и «Смерть комиссара» Петров-Водкин продолжил разрабатывать проблему смерти, начатую еще в картине дореволюционного времени «На линии огня» (1916). Писатель Леонид

Андреев в статье 1917 года так описывал свое впечатление от картин «На линии огня»: «Естественный центр картины – фигура умирающего прапорщика. По чистосердечной простоте выражения, по силе экстаза, по мастерству рисунка я не помню другого образа «святой смерти», который можно было бы поставить в один ряд с этим... Он жив, он смотрит, и то же время вы ясно видите, что он мертв, убит, что земля уже не служит опорой его ногам, что он весь в воздухе, без поддержки, как луч, что в следующее мгновение он рухнет, навсегда прильнет к сырой земле. Эта необыкновенная воздушность фигуры, этот полет на невидимых крыльях – удивительны» [68, 66]. Картина «Смерть комиссара» была написана для выставки «10 лет РККА». Парадоксально судьба этой картины. После выставки в 1928 году картина находилась в запасниках Центрального музея Советской Армии. В 1962 году (во времена 30-летнего забвения художника) музей выбраковал ненужные ему картины, и среди них была картина «Смерть комиссара». Директор Русского музея Пушкин В.А. решил, что эту картину можно заполучить сравнительно легко. «Но не тут-то было, – вспоминает Пушкин В.А. – Начальник управления ИЗО Министерства культуры РСФСР товарищ Тарасов категорически воспротивился этому из-за того, что картина принадлежала кисти Петрова-Водкина. Пришлось долго доказывать, буквально выворачиваясь наизнанку, что в Русском музее нет тематических картин, что нужен нам не Петров-Водкин, а сюжет – смерть комиссара, что это имеет идеологическое значение, что картина воспитывает патриотизм и так далее в том же духе. Под напором таких доводов Тарасов сдался. И картину наряду с другими вещами из этого же музея передали Русскому Музею» [110, 29]. Художник был «реабилитирован» в глазах общественности лишь в 1966 году, когда была открыта выставка в залах Русского музея по случаю 25-летия со дня смерти. Эта дата приходилась на 1964 год, но почти полтора года шла переписка между музеем и правительственными организациями по поводу разрешения на экспозицию картин этого замечательного мастера. Выставка, естественно, имела огромный успех, особенно среди творческой интеллигенции. Пушкин В.А., один из организаторов этой выставки, так описывает это событие: «На вернисаже собрались тысячи взволнованных, радостных почитателей таланта художника. Правда наконец восторжествовала! Деятели культуры Ленинграда и Москвы поздравляли Русский Музей с выставкой, с возвращением творческого наследия одного из лучших советских художников. И странно, не было ни одного начальственного окрика, выражения неудовольствия. Министерское руководство, Академия художеств, руководство союзами художников – все вели себя так, как будто ничего выдающегося не случилось. А в Русский музей на выставку началось буквально паломничество! Не будучи уверены, что выставка откроется и в столице, москвичи хлынули в Ленинград. Целыми группами

ехали московские художники, искусствоведы, деятели культуры, чтобы посмотреть эту экспозицию, это «чудо»! Многие страстные любители и почитатели таланта Петрова-Водкина по несколько раз приходили в музей и подолгу сидели перед его картинами. Книга отзывов пестрела восторженными записями» [там же, 27]. Позже в несколько сокращенном варианте выставка с триумфом была показана в Чехословакии, Румынии, Болгарии, Польше, Венгрии. Петров-Водкин из полузабытого живописца к 1970-м годам предстал явлением мирового масштаба. Но только в 1970-е годы советская Академия художеств причислила Петрова-Водкина к «лику» академиков.

3.4. Общество русских скульпторов (ОРС) и развитие скульптуры 1920-х годов

Основы советской скульптуры были заложены ленинским планом монументальной пропаганды, который определил вектор развития скульптуры в советском искусстве и обозначил ее характерную особенность – идеологическую направленность в монументальной форме.

В 1920-е годы активно развивалась монументальная скульптура, мастера работали и в области декоративно-монументальной пластики. Они привлекались к оформлению архитектурных сооружений. Существовала в этот период и станковая скульптура, в особенности портретный жанр. Постепенно разрабатывался и утверждался тематический и сюжетный диапазон содержания произведений.

Надо сказать, что если живопись 1920-х годов живет в многочисленных объединениях, находящихся в состоянии постоянного спора-драки, положение в сфере скульпторов было спокойнее. Общество русских скульпторов (ОРС), организованное в 1925 году мастерами со сложившимся до революции почерком, выходило на публику широким фронтом, оно показывало все существующие направления. Николай Андреев, Владимир Домогацкий, Иосиф Чайков, Вера Мухина соседствовали на выставках ОРС с Иваном Клыком и Дмитрием Цаплиным. Членами ОРС были Анна Голубкина, Иван Ефимов, Василий Ватагин, Сергей Коненков, Степан Нефедов (Эрьзя), Беатриса Сандомирская, Давид Якерсон, Сара Лебедева, Александр Матвеев, Иван Шадр, Борис Королев и др. Участники ОРС не выдвигали определенной идейно-художественной программы и не имели единой стилиевой платформы. Это была консолидация талантов при сохранении индивидуального творческого лица каждого, и неслучайно, годы существования ОРС стали для многих и годами высших творческих достижений. Вместе с тем, с конца 1920-х ОРС подвергалась ожесточенным нападкам «за отсутствие» идеологического содержания и приверженность к «буржуазным» формам скульптуры.

Известным мастером скульптуры в эти годы был И.Д. Шадр (настоящая фамилия Иванов). В 1922 году по заказу Гознака для воспроиз-

ведения на новых советских денежных знаках, марках и облигациях Шадр выполнил скульптурные изображения «Рабочего», «Красноармейца», «Крестьянина» и «Сеятеля». Эти работы благодаря массовому воспроизведению приобрели широкую известность. Яркий образ человека труда создан Шадром и в скульптуре «Сезонник» (1929). Запечатлена богато одаренная натура, народный умелец, мудрец, олицетворение душевного богатства и внутренней красоты русского человека.

Наиболее известным произведением Шадра является статуя «Булжик – оружие пролетариата. 1905 год» (1927), экспонированная на художественной выставке, посвященной 10-летию советской власти. Композиция стала символом революционной борьбы пролетариата. Герой не лишен портретных черт, но это обобщенный образ героя революции. Как Дискобол античного скульптора Мирона, он напряжен, подобно стальной пружине перед броском, как у Микеланджеловского Давида, видна волевая устремленность в резком изломе его бровей, в складках на лбу и в сжатых губах. Лепка богата светотеневыми контрастами и сложностью форм, выразительностью деталей.

Шадр был замечательным портретистом (портрет М.Г. Ивановой (матери художника, 1922), портрет Л.Б. Красина (1926), портрет Н.А. Касаткина (1930)), выполнил также ряд проектов памятников (А.Н. Островскому (1923), В.Н. Ногину (1925), А.И. Желябову (1928) и др.). Шадру принадлежит первый крупный памятник Ленину в советском искусстве – памятник В.И. Ленину на ЗАГЭСе (1927) на территории одной из первых советских гидроэлектростанций – Земо-Авчальской, недалеко от Тбилиси. Общая высота памятника 16 м. Выразительна пластика фигуры: жест, силуэт, лаконичная форма. Характерная утверждающее движение руки Ленина является завязкой в решении динамики формы и всего памятника. Точное соотношение фигуры с постаментом, всего сооружения с окружающим ландшафтом делает памятник одновременно и доминантой окружающего пространства, отчетливо вырисовывается на фоне неба и величественных гор Кавказа.

Одной из значительных сторон творчества деятельности Шадра этих лет являлась и область мемориальной скульптуры. Подлинной поэзии Шадр достигает в надгробии Е.Н. Немирович-Данченко (1939). Поясное горельефное изображение женщин, выполненное в белом мраморе, четко выступает на блестящей поверхности лабрадоровой доски. Темный фон камня не только красиво оттеняет белую полуфигуру, но и воспринимает как грань, за которой должна исчезнуть жизнь человека. Женщина как будто уходит от нас, она повернула голову, оглянулась, как бы задерживаясь на мгновение.

Шадр открывает в скульптуре значительную тему советского искусства – создание образа вождя. В эти годы в городах советского государства установлен ряд памятников В.И. Ленину. В 1925 году в Ленин-

граде на площади у Финляндского вокзала сооружен памятник В.И. Ленину работы скульптора С.А. Евсеева. Известность в Ленинграде приобрел памятник Ленину у Смольного работы В.В. Козлова, открытый 6 ноября 1927 года.

Образ Ленина получил решение и в творчестве Николая Андреевича Андреева. В первые годы советской власти Андреев участвовал в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды (памятник А.Н. Герцену и Н.П. Огареву в Москве, статуя Свободы для памятника Советской Конституции). В 1920-е годы Н.А. Андреев создал обширную галерею портретов деятелей советского государства. Главным же вкладом в советское искусство стала серия скульптурных (около 100) и графических (около 200) портретов Ленина – т.н. «Лениниана» (1919–1932). Андреев имел возможность рисовать вождя с натуры. Он делал наброски и зарисовки, а затем в мастерской создавал на их основе законченные рисунки. Тем же методом пользовался Андреев, создавая свою скульптурную Лениниану. Скульптор последовательно шел к обобщению. В Андреевских скульптурных этюдах Ленин изображается в различных позах, в разных ситуациях – работающим, слушающим, думающим. Итогом цикла явилась статуя «Ленин-вождь» (1931–1932), в которой скульптор создал обобщенный образ Ленина, полного энергии, решительности, действительной силы. Этот образ стал эталоном, классическим произведением советского искусства. Смерть не позволила скульптору закончить это произведение. Согласно эскизам автора оно было завершено в 1934 году его братом, скульптором Вячеславом Андреевым, а в 1936 году им же переведено в мрамор.

Андреев принимал участие во многих конкурсах на проекты памятников, в том числе А.Н. Островскому (1928–1929), В.И. Чапаеву (1930), А.П. Чехову (1931), А.И. Желябову (1932). Но осуществлен был лишь один его памятник – А.Н. Островскому, установленный в 1929 году у Малого театра в Москве.

Успешно выступали в эти годы три талантливых женщины-скульптора – А.С. Голубкина («Лев Толстой» (1927)), В.И. Мухина («Ветер» (1925), «Крестьянка» (1927)), С.Д. Лебедева (портрет Ф.Э. Дзержинского (1925), портрет В.П. Чкалова (1936)).

Разносторонним по характеру было творчество А.Т. Матвеева. В его работах привлекает нравственная чистота образов, классическая ясность формы, гармоничность скульптурных масс и соотнесенность объема скульптуры и окружающего пространства. Матвеев свободно владел мастерством камерной скульптуры и многофигурных композиций, соединяя черты монументального и станкового жанра. В 1927 году по заказу Совнаркома Матвеевым выполнена скульптурная композиция «Октябрь», в которой созданы своеобразные символы – собирательные образы участников революции – рабочего, крестьянина и красноармейца.

Необходимо вспомнить еще двух известных советских скульпторов, их творчество тесно связано с русским искусством, начало и конец их деятельности протекали в России, а в середине своего творчества они работали за рубежом, один – в Америке, другой – в Аргентине, куда уехали в 1924 и 1926 годах. Речь идет о С.Т. Коненкове и С.Д. Нефедове (псевдоним – Эрзя – от названия этнографической группы мордвы). Оба художника возрождали традиции деревянной скульптуры, хотя каждый решал это по-своему. Творчество С.Т. Коненкова связано с возрождением древнерусских традиций деревянной резьбы и скульптуры, а также с народным искусством. Для Эрзя характерен декоративный подход, в работах используются приемы стилизации и фактурного решения (эффект незаконченности в обработке материала, обыгрывание контраста грубой природной поверхности дерева и гладкой полировки при обработке лица, рук). Почерк скульптора несет на себе ощутимый оттенок романтизма. Центральное место в творчестве С.Д. Эрзя занимали женские образы, которые часто облагорожены, идеализированы. Художник откровенно подчеркивал идеальное, убирая все, что мешает насладиться красотой модели, что приводило к имперсональности образа, сведению к определенному типу («Женский портрет (1934), «Аргентинка» (1944)). Образы же С.Т. Коненкова в этом плане обладают большей конкретностью и глубокой психологичностью («Ф.М. Достоевский» (1933), (переведен в дерево в 1955)).

К концу 1920-х годов художественные группировки в Советском Союзе могли существовать лишь при условии, если они на словах и на деле принимали официальную установку на создание широкой панорамы героической действительности и отображение ее в формах самой этой действительности. Такая ориентация становилась неотъемлемой частью эстетических программ-манифестов всех значительных художественных объединений второй половины 1920-х годов. Разница между ними заключалась лишь в возможной еще тогда различной трактовке самого понятия реализма и в понимании допустимого расширения или сужения его границ. Приняв навязанную идеологическим аппаратом доктрину реализма с его установкой на отражение героики завоеваний революции, представители творческих объединений стараются сохранить остатки творческой свободы в области формального языка и выразительных средств. Борьба эта была обречена на поражение. Однако в этот период внутри этих группировок создавалось искусство, отразившее «романтическую» атмосферу 1920-х годов и во многом определившее стиль советской культуры этого времени.

Тема 3. Основные тенденции в развитии искусства 1930-х гг.

«...Мы рождены, чтоб сказку сделать былью».
«Марш авиации»

§ 1. Особенности художественной жизни советского государства 1932–1941 годов

Рубеж 1920-х и 1930-х годов в истории советского искусства – этап решающий. Множество художественных объединений, существовавших в 1920-х, сменяются единой организацией с единым творческим методом для всех художников. Этот метод получил название – «социалистический реализм».

Истоки того, что впоследствии было названо методом социалистического реализма, существовали уже в 1920-х годах, но это было всего лишь одним из многих существовавших взглядов на новое искусство. Метаморфозой 1930-х годов является то, что именно этот метод стал не просто ведущим, но единственно возможным в советском искусстве.

На государственном уровне по-прежнему создавался миф. Миф о прошлом, современном и будущем. Но мифотворчество невозможно без участия искусства. Искусство способно создать «нужный» образ, сделать его убедительным и живым. В Советской России лозунг «независимости искусства от политики» стал неприемлемым. В 1929 году прошли последние выставки почти всех художественных обществ, затем был «РАПХовский разгул», травля мастеров неподходящих своим творчеством под требования партии.

1.1. «Перестройка» художественных организаций. Формирование официального направления и единого творческого метода советского искусства – социалистического реализма

Конец «битвы за искусство» положило Постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». В тексте этого постановления говорилось, что наличие в советской литературе различных группировок стало тормозом ее развития, в силу чего все они подлежат ликвидации и на их месте учреждается единый Союз советских писателей. Третий пункт постановления лаконично предписывал: «провести аналогичные изменения по линии других видов искусства». В официальной историографии это Постановление еще недавно выдавалось как «поворотный пункт» в развитии советской художественной культуры [12, 85].

Период с 1932 по 1934 год явился решающим поворотом в развитии советского искусства. Можно сказать, что в этот короткий временной отрезок были синхронно отстроены недостающие блоки в ее фундаменте:

во-первых, обрела окончательную формулировку догма советского искусства в виде социалистического реализма;

во-вторых, был окончательно отстроен аппарат управления искусством и контроля над ним;

в-третьих, была объявлена война на уничтожение всем художественным стилям, формам, тенденциям, отличающимся от официальной догмы.

Говоря другими словами, в художественную жизнь советской страны вошли и целиком определили ее три специфических черты, которые ряд критиков [30, 82] определили как главные признаки тоталитаризма: идеология, организация и террор.

Понятие «социалистический реализм», выразившее художественно-концептуальные качества нового искусства, возникло в ходе дискуссий и теоретических поисков. Эти поиски были делом коллективным, в котором в конце 1920-х – начале 1930-х гг. принимали участие деятели культуры, по-разному определившие новый метод литературы и искусства: «пролетарский реализм» (Ф. Глатков, Ю. Лебединский), «тенденциозный реализм» (В. Маяковский), «монументальный реализм» (А. Толстой), «реализм с социалистическим содержанием» (В. Ставский), «героический реализм» (АХРР), «живописный реализм» («Четыре искусства») и др.

Определения социалистического реализма и его принципов дозревали где-то в верхах советского партийного аппарата, доводились до сведения избранной части творческой интеллигенции на закрытых встречах, собраниях, инструктажах, а затем рассчитанными дозами спускались в печать. Впервые термин «социалистический реализм» появился 29 мая 1932 года на страницах «Литературной газеты». В передовой статье «За работу!» писалось: «Массы требуют от художников искренности, революционного социалистического реализма в изображении пролетарской революции» [11, 406]. Несколько месяцев спустя метод соцреализма был предложен в качестве основополагающего для всего советского искусства на таинственной встрече Сталина с советскими писателями на квартире у Горького, состоявшейся 25 октября 1932 года. Встреча эта было окружена атмосферой мрачной символики во вкусе ее организатора [30, 85], [92, 26].

Термин «соцреализм» поначалу был лишен стилистической определенности. Ясно было одно, этот метод был руководящим, единственным, общеобязательным, должен был в конечном итоге определить характер искусства в своей стране. Ясно было и то, что это будет искусство «нового типа», то, что оно воодушевит массы на строительство нового общества и в своих достижениях превзойдет все, созданное человечеством. Постепенно эта абстракция обрастала плотью и обретала конкретное содержание.

Свою окончательную формулировку социалистический реализм получил в августе 1934 года на Первом всесоюзном съезде советских писателей в выступлении А. Жданова, секретаря ЦК ВКП (б) по идеологии. Жданов развернул ее как комментарий к мудрому указанию Сталина: «Товарищ Сталин назвал наших писателей инженерами человеческих душ. Что это значит? Какие обязанности накладывает на вас это звание? Это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схластически, не мертво, не просто как «объективную реальность», а изобразить действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должна сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма [30, 86].

Первый всесоюзный съезд советских писателей был режиссирован как образец для всех последующих съездов и других мероприятий такого рода. Все выдвигавшиеся на съезде обширные резолюции, списки будущих руководителей литературы, повестки дня принимались единогласно всеми участниками съезда: за всю его работу ни один из 600 делегатов не только не выступил против чего-нибудь, но даже не воздержался от голосования. Провозглашенные на нем принципы соцреализма, призванные коренным образом изменить характер всей советской, а в исторической перспективе – и мировой, культуры оказались полностью вне обсуждения: все это было уже утверждено и подписано, и инженерам человеческих душ предоставлялось право лишь поднимать руки и развивать в своих выступлениях «мудрые указания» Сталина, Жданова и Горького. Речи сотен ораторов прерывались приветствиями от делегаций, олицетворявших связь писателей с народом и требующих от писателей отобразить в новых шедеврах их героические будни и образы, учили, как писать на понятном языке и избегать формализма.

По сути, съезд сформулировал художественную идеологию. Предполагалось, что эта идеология заключала в себе последнюю истину. Стоя на этой «вышке всего мира» (Бухарин), ее представители объявляли о своем историческом праве судить человечество и выносить ему приговор. Культуре этого преступного, обреченного на гибель мира противопоставили новую – социалистическую культуру, обрисовав контуры ее творческого метода, то есть соцреализма. Такая культура должна была стать культурой «нового типа» и «высшего этапа», с высоты которой вся предшествующая художественная деятельность человечества может рассматриваться лишь как ее предыстория. Поэтому она должна быть окрашена оптимизмом, выражающим радость сталинской эпохи, поэтому каждый писатель и художник в своем творчестве долж-

ны руководствоваться чувством любви к народу, родине, партии, Сталину и духом ненависти к их врагам. Это сочетание любви-ненависти Горький назвал подлинным, новым, социалистическим гуманизмом.

Отсюда логически вытекал и главный принцип советской художественной идеологии – принцип партийности искусства, которой требовал, чтобы художник смотрел на действительность глазами партии и изображал реальность не в ее плоской эмпирии, а в идеале ее «революционного» (по Жданову) развития по направлению к великой цели. «Наша советская литература, – говорил на съезде Жданов, – не боится обвинений в тенденциозности. Да, советская литература тенденциозна, ибо нет и не может быть в эпоху классовой борьбы литературы не классовой, не тенденциозной, якобы аполитичной» [30, 89].

Осуществление принципов соцреализма неизбежно приведет к высочайшему расцвету культуры, к ее подлинному Ренессансу, а пока рождающаяся в муках идеология представлялась сама себе островком надежды и бастионом прогресса в захлестывающем их море маразма и разложения. В такой ситуации было правомерно требовать от художников напряжения всех сил и безжалостно карать несогласных. Ибо великая цель, которую ставили перед собой, оправдывала все средства для ее достижения. Она заключалась в создании не только нового общества, но и его строителя и обитателя, чьи психология, идеология, этика, эстетика формировались бы по законам единственно правильного научного учения: концепция Нового Человека в качестве сверхзадачи присутствовала в сердцевине советской культуры. В обществе нового типа литература, в частности, по словам писателя Л. Леонова, «перестает быть только беллетристикой. Она становится одним из самых важных орудий в деле ваяния нового человека» [30, 90]. Эта формулировка варьировалась на съезде в выступлениях десятков ораторов. Чтобы осуществить эти задачи, писатель и художник должны жить жизнью своего народа, они должны принимать активное участие в строительстве нового общества и отображать на простом, понятном широком народным массам языке их труды и подвиги под руководством лидеров, борцов и тех, кто творит историю.

В докладе А. Жданова прозвучат и следующие слова: «Социалистический реализм наиболее полно, с научных, т.е. партийных, позиций отражает действительность, главным содержанием которой, согласно марксистскому учению является классовая борьба. А в условиях обострения классовой борьбы, сопровождавших советскую власть постоянно, художники, не следующие «главному методу», являются врагами этой власти». Расхожий советский лозунг «Кто не с нами, тот против нас», под знаком которого и проходил весь Первый съезд советских писателей. «С кем вы, мастера культуры?» и «Если враг не сдается – его уничтожают» – это заголовки двух основополагающих статей Горького, в

которых пролетарский писатель обосновывал тогда закономерность новой советской культурной политики.

На повестке дня – что-то вроде доскональной ревизии, «переучета», «чистки» художественного хозяйства страны, и не только идейной, но также творчески-стилевой направленности искусства, состояние его «кадрового состава». На московском съезде были утверждены устав и списки руководителей уже созданного Союза советских писателей. Горький, закрывая съезд, призывал советских писателей «немедленно приступить к практической работе – организации всесоюзной литературы как целого». Одновременно аналогичные творческие союзы были учреждены в других видах искусства. Через организацию культуры можно было идеологизировать ее и тем самым целиком подчинить задачам политической борьбы. К этому стремился уже Ленин, когда в 1921 году настаивал на коренной реорганизации Наркомпроса. Созданная им организационная система послужила прототипом, однако в ней не хватало основного элемента – блока, который делал бы управляемым сам индивидуальный творческий процесс художника. Создание творческих союзов завершило этот процесс.

Создание творческих союзов началось сразу же после постановления о ликвидации художественных группировок. Уже через два месяца (25 июня 1932) было объявлено о создании Московского областного союза советских художников; аналогичные организации постепенно возникают и в других городах страны. Сначала Союз советских художников представлял собой лишь конгломерат формально мало связанных между собой республиканских, областных и городских творческих организаций. Только в конце 1930-х годов создается его Организационный комитет, ставший централизованным органом управления. Председателем Союза с 1938 года назначается художник-реалист Александр Герасимов – мастер портрета, натюрморта и обнаженного тела.

Формально Союз советских художников был организован как профессиональный или творческий союз, однако в действительности он имел мало общего, с такого рода союзами, существовавшими в русском искусстве. Так, в принятом в 1934 году уставе Союза советских писателей, ставшем образцом для всех других творческих союзов (художников, архитекторов, композиторов, журналистов), прямо говорилось, что Союз объединяет в себе писателей, «стоящих на позициях советской власти, желающих активно участвовать своим творчеством в классовой борьбе пролетариата и в социалистическом строительстве... путем воспитания широких трудящихся масс в социалистическом духе» [30, 94]. Политика и культура сплелись здесь в один неразрывный клубок.

Наиболее зловещей чертой союза стала общеобязательность: только став его членом, художник обретал право на профессиональную деятельность. В условиях тотальной монополии все необходимые для

профессиональной деятельности художника материалы и инструменты оказались в руках государства и могли распределяться только между членами Союза советских художников: краски, холсты, бумага, гипс, бронза, мрамор, не говоря уже о литографских станках, которые, как и все средства массового тиражирования, были поставлены здесь на строгий государственный учет. Приобрести в открытой продаже большую часть этого художественного ассортимента было абсолютно невозможно, а остальное – чрезвычайно трудно. Кроме того, в обществе, живущем под лозунгом «кто не работает, тот не ест», всякий, кто не является членом творческого союза и не занят на государственной службе, формально подпадает под законы о тунеядстве, по которым может быть судим и выслан в самые отдаленные районы страны.

Формально руководство избиралось путем открытого голосования, на самом деле объектом голосования были не конкретные люди, а списки, составленные и утвержденные в высших партийно-государственных инстанциях. Сомневаться в правомерности таких списков было столь же невозможно, сколь и подвергать сомнению правильность самой партийной политики, и практически все они всегда принимались единогласно. «Избранное» таким образом руководство решало, кого принять в члены Союза, кого отвергнуть и кого исключить. При этом, под «соответствием профессии» кандидата понималась в первую очередь его политическая «надежность». Вступая в такие союзы, мастера культуры ставили себя на службу государству не в фигуральном, а в самом прямом и непосредственном смысле этого слова.

Как отмечал в свое время Л. Троцкий: «В стране, где единственным работодателем является государство, оппозиция означает голодную смерть» [20, Т I, 532]. У советского искусства оказался один единственный хозяин – покупатель, культура целиком зависела от государственной поддержки. Меценатство, частные антрепризы, акционерные издательства были за прошедший с 1917 г. срок последовательно ликвидированы. Финансы, сосредоточившись в руках официальных органов, контролировались, что позволяло руководить и управлять культурой. С помощью отлаженного механизма государственных заказов, закупок, конкурсов, «выставкомов», «жюри», госпремий, наград творчеством художника управляли чиновники.

Модель отношений между художником и государством регулировалась работой сложного по своей структуре идеологического и административного аппарата, но в основе лежала довольно простая схема: главным источником творческой деятельности и материального существования художника стали государственные заказы. Творческий союз выступал здесь как коллективный посредник между обеими сторонами.

Основная практическая забота Союза советских художников – устройство ежегодных тематических и всесоюзных выставок, которыми

и определялась художественная жизнь страны. Для этой цели в каждом его отделении существовал выставочный комитет, распределяющий среди членов Союза заказы на тематические картины. Обладателям таковых, помимо аванса, предоставлялись все возможности для их успешного выполнения. Многие из них отправлялись за счет Союза в творческие командировки, чтобы в непосредственном общении с массами трудящихся обрести творческое вдохновение и набраться зрительных впечатлений; по возвращении многие направлялись в дома творчества Союза художников, расположенных в курортных районах страны, где в спокойной обстановке, живя на всем готовом, завершали начатые труды. Законченная работа представлялась выставочному комитету, который оценивал ее с точки зрения соответствия заказу и выплачивал остаток договорной суммы. После чего вся эта многотысячная продукция, одетая в рамы и водруженная на постаменты, представлялась на выставках суждению публики, критики и – главное – Государственной закупочной комиссии Министерства культуры СССР. Последней было предоставлено монопольное право на закупки произведений искусства для всех музеев страны и для собственных фондов. Обычно все работы, заказанные выставочными комитетами Союза и представленные на главных выставках, автоматически приобретались Государственной закупочной комиссией, и посредством этой нехитрой операции деньги из государственного кармана перекачивались в кассу Союза, а художественные произведения переходили в собственность государства в лице министерства культуры. Часть купленной продукции передавалась в фонды различных музеев, часть шла на формирование многочисленных передвижных выставок, но основная масса этих погонных километров холстов, мегатонн бронзы и мрамора, выполнив пропагандистскую функцию, заканчивала свою эфемерную жизнь в хранилищах министерства культуры СССР.

Лучшие произведения отбирались из них на главные – ежегодные выставки, представлявшие собой «смотры наивысших художественных достижений страны». Это были Всесоюзные художественные выставки, устраивавшиеся сначала в залах Третьяковской галереи, а потом, вследствие их все увеличивающегося масштаба, в огромном здании бывшего Манежа в Москве; представляли собой гигантские фильтры для просеивания всей художественной продукции, создаваемой в стране, и отбора из нее образцов, наиболее соответствующих духу соцреализма. Для поощрения высочайших из них в 1940 учреждаются Сталинские премии (после смерти Сталина переименованные в Государственные). В сложной иерархии государственной элиты лауреаты этих премий заняли место хранителей священных принципов соцреализма. Позже, уже после войны, к этой иерархии прибавился еще более высокий слой – действительные члены и члены-корреспонденты Академии художеств СССР.

Эстетическими эталонами стало то, что производилось всеми этими носителями высших государственных титулов и наград. Произведения соцреализма, удостаиваемые высших премий и наград, оказывались вне сферы компетенции критики: можно было только описывать изображенные в них события и персонажи, находя все новые достоинства в их идейном содержании и художественном языке. Всякие же негативные оценки по их поводу полностью исключались.

После постановления ЦК от 23.4.1932 были ликвидированы все периодические издания по искусству, связанные с теми или иными группировками, и на их месте с 1933 года начал публиковаться единый журнал «Искусство» – орган Союза советских художников. Естественно, что критика в нем была доверена только людям, отдававшимися этому делу в соответствии с марксистско-ленинско-сталинским мировоззрением. Люди, занятые в этой профессии, то есть критики, искусствоведы, историки искусства, объединялись в творческие союзы: они входили в «секцию критики» Союза советских художников. Критика, таким образом, стала частью государственной машины, охватившей целиком всю область культуры.

Существовала цензура всех выходящих «на люди» произведений изобразительного искусства. «Правилами игры» становилась мимикрия, сделка с официальной идеологией, конформизм и «двоемыслие». Тоталитарная машина, вобравшая в себя художников, лишила их свободы выбора, она направила их творчество по узкому руслу политизированного искусства, но щедро вознаграждала тех, кто верно следовал по указанному пути.

Для того, чтобы открыть дорогу новому искусству, следовало прополоть всю ниву культуры, очистить ее от «сорняков модернизма», «маразма» и «разложения». Поэтому рука об руку с интенсивным процессом культурного строительства идет и достигает кульминации не менее интенсивный процесс культурного террора.

1.2. «Борьба с формализмом и натурализмом» в искусстве 1930-х годов. Репрессии в творческой среде

В искусстве 1930-х гг. власть строго отслеживала любые проявления вольнодумства. Типичным для тех лет было требование «Литературной газеты» «провести чистку среди наших корифеев, которые недоступны широким массам... пишут обычно сложно, вычурно, их сюжет запутан и нарочно извилист» [13, 45]. «Обострение классовой борьбы», объявленное XVII съездом ВКП (б) в 1934 году главным содержанием нового этапа, не могло миновать творческую среду. Уже в 1936 году начался первый этап борьбы с инакомыслием, названный в истории советской культуры борьбой с формализмом и натурализмом. Борьба с формализмом была делом нешуточным и велась в тех же формах, что и борьба с кулачеством, троцкистами и пр. Художник, получивший ярлык

формалиста, механически становился врагом, в наскоро состряпанных «делах» формалист и иностранный шпион фигурировали рядом. Обвинение в шпионаже приводило многих деятелей культуры к аресту и расстрелу.

Причина борьбы с формализмом в его непонятности широким массам трудящихся. Тем самым формализм не отвечал принципу народности искусства. Принцип идейности также не мог быть воплощен в рамках формализма, т.к. непонятное и недоступное широким массам искусство не могло стать средством пропаганды идеологии, средством воздействия и формирования общественного сознания. Натурализм же, который также осуждался, отражал существующую, реальную действительность, а не светлое будущее и не мог соответствовать требованию идеализации действительности, характерному для соцреализма. Натурализм отвергался, т.к. документально точно изображал действительность, а не творил ее, создавая прекрасный миф.

В конце 1932 года (спустя несколько месяцев после постановления ЦК о ликвидации художественных группировок) в Ленинграде в Русском музее открылась выставка «Художники РСФСР за 15 лет». На ней была показана объективная картина развития разных тенденций в советском искусстве за этот период, и большой раздел был посвящен революционному авангарду, где работы его мастеров с размахом представлялись после десятилетнего перерыва. Творческая интеллигенция восприняла эту выставку с энтузиазмом и большими надеждами. Казалось, что, ликвидировав художественные группировки и объединив всех художников под одной крышей творческого союза, ЦК партии не на словах, а на деле будет придерживаться политики «равного благоприятствования» для художников разных направлений. Но устроители ее преследовали очевидно иные цели.

В июне 1933 года та же самая выставка открылась в Москве. Однако состав ее был иным: все «формалистические» направления на ней либо отсутствовали вовсе, либо были сведены к минимуму. Что происходило за кулисами политической борьбы между этими двумя выставками, можно только предполагать. Подводя итоги обеим, журнал «Искусство» осуждал первую за либерализм, а о второй писал следующее: «Московская юбилейная выставка – это нечто необычное, нечто почти беспримерное в практике организации больших выставок. Прошлое здесь подается только для того, чтобы критически переработать его и стать твердой ногой на следующую высшую ступень развития... Установка на бывшие художественные организации была отброшена. Организации эти были, но теперь их нет и незачем воскрешать их на выставке... Московская выставка смотрит на формализм как на тяжелое прошлое, еще пребывающее, но уже как бы не живущее в настоящем и вовсе нежизнеспособное у нас в будущем» [30, 106].

Московская выставка «Художники РСФСР за 15 лет» стала образцом для всех последующих: история советского искусства подается теперь только и исключительно как становление и развитие социалистического реализма. Но что не менее важно: те авангардистские течения, которые были представлены в ее ленинградском варианте, послужили конкретным материалом для начавшегося разгрома формализма в государственном масштабе. В области изобразительного искусства главным рупором этой борьбы был журнал «Искусство». В передовой статье его первого же номера говорилось, что становлению социалистического реализма «должна сопутствовать беспощадная борьба с формализмом», а его третий номер открывался передовой под названием «Формализм в живописи», в которой под это явление подводилась идеологическая база: «Формализм в любой из областей искусства... является сейчас главной формой буржуазного влияния... борьба против формализма, как вреднейшего течения в нашей живописи, является одновременно борьбой за тех художников-формалистов, которые не безнадёжны с точки зрения возможности перестройки» [30, 106]. Формализм обретал обличье главного противника социалистического реализма и классового врага, стоящего на пути художественного и социального прогресса. Журнал «Искусство» конкретизировал эту идею: «Всякая недоговоренность, туманность, истерика и формалистические выкрутасы, не оправданные содержанием и не нужные для его выражения, или являются средствами маскировки классового врага, или, допуская разное толкование, разное чтение, могут и помимо желания автора служить классовому врагу... Мы должны усилить борьбу за подлинно реалистическое искусство... Мы должны до конца разоблачить остатки классовых врагов в искусстве. И мы это выполним» [30, 107]. В начале 1936 года газета «Правда» опубликовала серию статей против формализма в разных областях советского искусства: «Сумбур вместо музыки» (28 января), «Какофония в архитектуре» (20 февраля), «О художниках-пачкунах» (1 марта) и др. [92, 38–46].

Под формализмом – искусством «маразма и разложения», понимался круг художественных явлений, течений модернизма – «кубизм, дадаизм, футуризм, импрессионизм, экспрессионизм», и к нему предъявлялся ассортимент обвинений в «разрушении цвета и формы», в «варварских методах изображения» и т.п. У художников подобного рода деформации имели целью показать советских людей в виде уродов и кретинчиков, исказить светлый образ социалистической действительности и тем самым внушить массам враждебное отношение к советскому строю. Так, передовая третьего номера журнала «Искусство» за 1936 год задавала риторический вопрос: «Представим себе теоретически, что было бы, если бы будущий историк захотел составить представление о нашем времени по работам Штеренберга, Фаворского, Тышлера, Фонвизина,

Фрих-Хара, Сандомирской и т.д.?)» И сама же отвечала на этот вопрос: «Ведь историк прежде всего написал бы, что это были люди, одержимые какими-то кошмарами. Правда, он отметил бы, что напряжение этих кошмаров было неодинаково. У некоторых они как бы мерцали медузой и превращали весь мир в какую-то игру красок, на некоторых кошмар сваливался тяжелыми, давящими формами» [30, 107]. Главный удар всей этой кампании сосредоточился на крупнейших художниках-фигуративистах (помимо вышеперечисленных на Филонове, Древине, Кончаловском и др.), которые еще недавно блистали на внутренних и зарубежных выставках как представители нового реализма. Что же касается футуристов, конструктивистов, абстракционистов, то они рассматривались как «высшая форма дегенерации», однако к этому времени с ними было уже покончено.

Непокорных, кто не следовал «правилам игры», не маскировал своих собственных чувств и не шел на сделку, травили и уничтожали. Культурный террор в Советском Союзе набирал силу вместе с политическим террором и достиг своей кульминации вместе с ним. Его пик приходится на 1937 год – год массовых арестов и политических процессов. В 1938 году в отчетном докладе на сессии подведомственного ему Союза советских художников А. Герасимов подвел итоги периода самых кровавых репрессий: «Враги народа, троцкистско-бухаринское охвостье, агенты фашизма, орудовавшие на изофронте, пытавшиеся всячески затормозить и помешать развитию советского искусства, разоблачены и обезврежены нашей советской разведкой, руководимой сталинским наркомом тов. Ежовым. Это оздоровило творческую атмосферу и открыло пути к новому подъему энтузиазма среди всей массы художников» [30, 112]. Кого именно «обезвредила» тогда ежовская разведка, официальные источники не сообщают. Во всяком случае, за решеткой оказались ученики и соратники Малевича – Г. Клуцис, В. Стерлигов, В. Ермолаева (Малевич успел умереть перед самым началом террора), Александр Древин, Константин Истомин; погибли в лагерях два самых известных теоретика авангарда – Николай Пунин и Сергей Третьяков. Те же из авангардистов, кто пережил годы травли, арестов, гонений, сами потеряли веру в ценность своих собственных открытий и не представляли себе, что кто-то может еще интересоваться их работой. Легендарный Татлин в последние годы жизни замкнулся в себе, отошел от друзей и в разговорах все время возвращался к своей старой вражде с уже покойным Малевичем. Аналогичным было положение и внутреннее состояние других сохранившихся родоначальников нового искусства.

Жертвами системы становились не только творцы культуры, но и их произведения, а также памятники архитектуры. Только в Москве в 1930-е годы погибло до 700 памятников архитектуры и около 3 тысяч зданий исторического значения. Главным образом разрушали культовые

сооружения. Замахнулись на знаменитый Покровский собор-Храм Василия Блаженного в Москве, который, к счастью удалось спасти. Началась компания по смывке химическим способом позолоты с церковных куполов. Для утоления валютного голода в 1930-е годы началась бездумная распродажа художественных ценностей. Только с апреля 1930 по апрель 1931 фактически за бесценок (в условиях финансовой депрессии Запада) за границу были проданы многие картины Рембрандта, Рубенса, Ван Дейка, Рафаэля, Веласкеса и других мастеров из коллекций Эрмитажа, Третьяковской галереи, Музея современного западного искусства. Был продан за бесценок древнейший Синайский кодекс Библии, Коран с кровью пророка Али, Новый завет, переписанный митрополитом Алексеем. Неизвестна судьба многих уникальных реликвий: ризы Господней, попавшей на Русь в 1625 г. в качестве дара персидского шаха Аббаса царю Михаилу Федоровичу; ризы Пресвятой Богородицы, которая попала в страну из Византии и хранилась в Успенском соборе Московского кремля; сокровища Вознесенского монастыря, основанного в 1393 г. вдовой Дмитрия Донского Евдокией. Пропали многие драгоценные оклады икон, в том числе и иконы Владимирской Божьей Матери, бесследно исчезли многие иконы и иконостасы. За период с 1922 по 1940 состоялось свыше 30 крупных аукционов, множество тайных и публичных распродаж. За 1928–1933 гг. Советский Союз продал на аукционах 6 тыс. тонн культурных ценностей [13, 50].

Известный собиратель русского авангарда Г.Д. Костяки в своих воспоминаниях описывает, как в 1940-х годах он «рыскал по подвалам и чердакам московских домов, где вместе со старой рухлядью», как ненужный хлам, были свалены произведения авангардистов. Хранить эти работы казалось их владельцам не только бессмысленным, но и небезопасным. Родственники и друзья арестованных художников часто сразу же уничтожали не только архивы, но и произведения (так погибла большая часть художественного наследия А. Древи́на). Кто знает, сколько произведений искусства и их создателей погибло в эти годы безо всяких законодательных постановлений, утвержденных списков и публичных перформансов? Вдова замученного в лагерях поэта Осипа Мандельштама Н.Я. Мандельштам, сама прошедшая через многие испытания, подытожила свой богатый опыт в следующих словах: «Надо прожить нашу жизнь, чтобы узнать одну истину: пока, трупы валяются на улицах и на больших дорогах, еще можно жить. Самое страшное наступает, когда уже не видишь трупов» [30, 112].

Время вызывало драматическую ломку одних художников и опалу других. Критерием пригодности являлось следование принципам соцреализма.

1.3. Определение основных принципов и особенностей соцреализма в искусстве 1930-х годов

Как всякое идейное течение социалистический реализм имел свои принципы. Главными принципами метода были объявлены коммунистическая идейность, партийность и народность.

Принцип коммунистической идейности – это верность определенной идеологии – идеям. Идейной основой искусства соцреализма явилось марксистско-ленинское мировоззрение, утверждающее:

1) пролетариат – класс-мессия, исторически призванный совершить революцию и насильственным путем, через диктатуру пролетариата, преобразовать общество из несправедливого в справедливое;

2) во главе пролетариата стоит партия нового типа, состоящая из профессионалов, призванных после революции возглавить строительство нового бесклассового общества, в котором люди лишены частной собственности.

Эти философско-политические постулаты нашли свое продолжение и в марксистской эстетике, непосредственной лежащей в основе соцреализма. Основные идеи марксизма в эстетике таковы:

1) искусство, обладая некоторой относительной самостоятельностью от экономики, обусловлено экономикой и художественно-мыслительными традициями;

2) искусство способно воздействовать на массы и мобилизовать их;

3) партийное руководство искусством направляет его в нужное русло;

4) искусство должно быть проникнуто историческим оптимизмом и служить делу движения общества к коммунизму. Оно должно утверждать установленный революцией строй;

5) марксистская гносеология, во главу угла ставящая практику, стала основой трактовки образной природы искусства;

6) ленинский принцип партийности продолжил идеи Маркса и Энгельса о классовости и тенденциозности искусства и в само творческое сознание художника вводил идею служения партии. Отсюда и идет отношение к искусству, как к «инструменту», как к «оружию пропаганды», и главное отрицание «искусства для искусства».

К каким бы первоисточникам по советской культуре мы не обратились – к речам вождей, к текстам партийных документов, к уставам творческих союзов, – мы везде обнаружим чеканные формулировки, утверждающие, что искусство есть некий объект, созданный с заранее заданными целями. Концепция чистого искусства, искусства для искусства, имманентных, независимых от человеческой воли законов его развития оказывается чуждой и враждебной сознанию. В советских текстах словосочетание «искусство для искусства» всегда заключалось в иронические кавычки, ибо с точки зрения советской идеологии такого искус-

ства просто не могло быть: всякая его безыдейность является лишь уловкой, хитрым камуфляжем. В государстве искусство, будучи созданным, выполняет заранее заданную функцию. Такой тип искусства с полным правом можно назвать – функциональным. По Сталину (если согласиться с приписываемым ему авторством формулировки соцреализма), его главная задача – «изображать действительность в ее революционном развитии». Это лишь общая установка, указующая неразрывную связь искусства и жизни. Но художественное выражение или изображение жизни не есть самоцель. Отображая ее, искусство одновременно тем самым активно участвует в переделке. Оно «передает ей смысл» и способствует ее формированию, выполняя важнейшие социальные функции: оно становится инструментом воспитания или переделки сознания масс, могучим оружием борьбы пролетариата, средством показа великих свершений режима, который оно обслуживает. Принцип коммунистической идейности требовал идеологического содержания советского искусства. Советское искусство рассматривалось как средство пропаганды идеологии, средство воздействия и формирования общественного сознания. Функция пропаганды лежит на поверхности соцреализма, она стоит у истоков советского искусства. По сути, еще Ленин задал ее в качестве основной в своем плане монументальной пропаганды, с которой началась практика советского искусства и ведется отсчет ее истории.

Сама организация художественной жизни при советском режиме построена так, что искусство всегда проходило по ведомству пропаганды. Уже в 1920-х годах все отстраиваемые блоки мегамашины культуры были подчинены Агитпропу – Отделу агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), который сохранял свою роль высшего партийного органа управления культурой на протяжении всей истории советского государства, хотя и менял свое наименование. Пропагандистской функцией искусства можно, прежде всего, объяснить то гипертрофированное значение, которое придается ему в тоталитарных обществах. В декабре 1941 года, когда танки Гудериана, исчерпав запасы горючего, остановились на подступах к Москве и десятки тысяч голодных и раздетых немецких солдат замерзли на свирепом морозе, на одну из подмосковных станций пробился немецкий железнодорожный состав. Но он не привез умирающей армии ни горючего, ни продовольствия, ни зимнего обмундирования: он был загружен плитами красного мрамора для памятника Гитлеру в Москве. В 1943 году мозаичные плафоны для третьей – самой парадной – очереди московского метро набирались в блокадном Ленинграде, и специальные самолеты переправляли оттуда в столицу радостные образы советских людей, шагающих навстречу солнцу и счастью под водительством великого вождя [30, 165].

С идеологичностью соцреализма тесно переплетается следующий его принцип – партийность. Искусство соцреализма – средство (оружие) партии в защите своих интересов. Принцип партийного искусства требовал, чтобы художник смотрел на действительность «глазами партии», разделял взгляды партии и руководствовался ими в своем творчестве. «Партия в конечном счете всегда права, потому что партия есть единственное орудие истории, данное пролетариату для решения его фундаментальных проблем... так как история не создала другого пути для реализации того, что есть правда» [30, 260], – Троцкий здесь лишь прямо выразил то, что впоследствии легло в фундамент советской политики.

Исходя, из идеологической направленности советского искусства понятна забота и о расширении количества зрителей в искусстве. Необходимо было создавать новую общность – советский народ, и искусство, среди других, призвано было осуществлять эту задачу. Искусство не есть достояние привилегированных классов, оно принадлежит народу, создается для народа и, следовательно, должно говорить на понятном ему языке. Народность – следующий принцип соцреализма, который требовал не только разработку тематики из народной жизни, но и понятной, доступной художественной формы. Фраза «искусство должно быть понятно народу», оказалась ключевой для советского искусства. Долг советского художника – быть простым и понятным, чтобы увлечь за собой массы. Тут суть понимания «народности». Кто непонятен, тот антинароден, тот враг.

Установка на понятность искусства народу (или массам) стояла далеко от народной основы искусства. В этом принципе скорее звучала классовая теория искусства, провозгласившая истинным творцом всех художественных ценностей, трудящиеся массы с их здоровым классовым мировоззрением. Концепция массового искусства, имевшая широкое хождение в первые послереволюционные годы, постепенно вытесняется в теории понятием народности, которое с 1930-х годов вместе с категориями идейности и партийности становится одним из трех китов, на которых покоится космос социалистического реализма. Собственно, «массовость» и «народность» в советском искусстве – это две стороны одной медали.

«Лучший вид пропаганды не обнаруживает себя; лучшая пропаганда та, что работает невидимо, проникая во все клеточки жизни так, что публика не имеет никакого представления о целях пропагандистов» [30, 170]. Советское искусство выполняло эту функцию как часть целого, и не только публика часто не имела никакого представления о целях пропагандистов, но и далеко не каждый художник отдавал себе отчет в том, что он выполняет поставленную перед ним задачу. Они создавали «высокое искусство», но каждый художественный жанр, в зависимости от его места в иерархии, видимо или невидимо включался в общую за-

дачу внедрения в сознание народа нужной партии и государству идеологии: в портрете создавался образ Великого Вождя и Нового Человека, историческая картина прославляла героину революционной борьбы, пейзаж открывал величие Матери-Родины или социалистических преобразований и т.д. Чтобы проводить эти идеи в массы, «способность восприятия которых ограничена и слаба», следовало воплотить их в четком и законченном образе, изъяв из картины все расплывчатое, неопределенное, многозначное. Партийность – верность идеям власти, народность – функциональная доступность формы для массового восприятия. Искусство должно быть понятно простому народу и отсюда следует предпочтение реализма всем другим стилям и направлениям. Соцреализм налаживал диалог с людьми любого уровня с целью идеологического воздействия и формирования сознания («идеологическая перековка» – термин 1930-х годов).

Уже в эпоху 1960-х годов остроловами была придумана ироничная формулировка соцреализма как «прославление партии и правительства художественными средствами, доступными их пониманию» [149, 6]. «Высшая похвала, которую тов. Сталин давал картине, – вспоминал старейший соцреалист И. Бродский, – заключалась в двух словах «Живые люди». В этом он видел главное достоинство картины. «Картина должна быть живой и понятной», – эти слова тов. Сталина запомнились мне навсегда» [30, 171]. А. Жданов, развертывая новую волну культурного террора, заявил в 1948 году: «Не все доступное гениально, но все подлинно гениальное доступно, и оно тем гениальнее, чем оно доступнее для широких масс народа... Музыка, которая непонятна народу, народу не нужна» [там же]. Этим афоризмом советского партийного босса завершился период борьбы в советской культуре за массовость художественного языка. Ее идеалом стал язык пропагандистского плаката, тяготеющий к цветной фотографии.

Однако свести язык советского искусства к бесстрастному фотореализму было бы таким же упрощением, как свести его функциональность только к пропаганде. Объективное фиксирование реальности отвергалось как грубый натурализм, ибо объектом визуальной пропаганды являлась не реальная действительность, не конкретные формы жизни в стране, а миф о реальности, зримый облик которого и призвано создавать изобразительное искусство. В этом состояла его вторая – более дифференцированная функция, которая требовала более высокого уровня подхода к его художественному языку.

Для выполнения функции изобразительной пропаганды язык фотореализма был вполне приемлемым, но создать такими средствами радостную картину осуществившейся мечты было невозможно: реальные черты «новой жизни» слишком отличались от розовой сказки о ней. «Пишите правдиво», – поучал мастеров советского искусства Сталин;

но что значит «правдиво», на первых порах эти вопросы горячо обсуждались на всех уровнях идеологии. Слева по ходу тоталитарного корабля возвышалась страшная Сцилла модернизма, грозящая раздробить идеальную картину мира на тысячи кубистических обломков, экспрессионистических деформаций или вообще растворить ее в безобразном мареве абстракционизма; справа ему угрожала не менее ужасная Харибда натурализма, отражающая в своей бесстрастной поверхности все аспекты жизни, в том числе и недостойные отображения, между тем как в конце его пути четко вырисовывалась поставленная цель: счастливый мир осуществленной социальной утопии, о которой тысячелетиями мечтало человечество. Согласно советской концепции, грубый, бездуховный натурализм – это свойство империалистической культуры и особенно ее высшей формы – фашизма, и где бы в советской печати ни приводился список наиболее опасных врагов социалистической культуры, всегда за определением «формализм» шел его зловещий антипод и двойник – «натурализм». Для советской идеологии оба они означали искажение сакрального принципа правды жизни в искусстве.

Концепция искусства как правдивого изображения действительности, в советскую культуру перекочевала из XIX века, однако в прежнюю диалектику соотношений в ней элементов искусства и жизни новая эпоха вносила свои, и очень существенные, коррективы. Советская теория и критика досконально разрабатывали эту диалектику. Во всех партийных документах, на ежегодных сессиях Академии художеств, в теоретических сборниках по эстетике, чуть ли не в каждой передовице журнала «Искусство» настойчиво проводилась мысль о соцреализме как высшей форме правдивого отображения действительности. «Соцреализм не является простым продолжением старого реализма, даже в его наиболее высоких проявлениях. Это искусство, проникнутое глубокой большевистской партийностью и тенденциозностью... Соцреализм – новый фактор в развитии мировой художественной культуры, знамя и надежда искусства всего передового и прогрессивного человечества. Искусство соцреализма означает высшую форму художественного познания действительности». Причина, почему социалистический реализм стал «высшей формой познания действительности», а также «знаменем и надеждой человечества», коренилась согласно советской догматике, в новом характере самой действительности, которая стала объектом его отражения и которой так не хватало искусству досоциалистического периода. «Передовому русскому искусству прошлого недоставало в окружающей действительности прекрасного, а мерзкого было более чем достаточно... Жизнь советского народа представляет собой как раз ту «поэтическую действительность», которая делает, по выражению Белинского, «поэтическим искусство, дает ему внутреннюю силу развития». ...Поэтому советская живопись изображает преимущественно по-

ложительные стороны жизни, развивая жанр утверждающий» [30, 175]. Здесь советская критика лишь проводила в жизнь ту концепцию, которая составляет самое ядро и основу советской эстетики и которую можно определить как принцип тождества идеала в искусстве и в жизни. «Как в самой социальной жизни уничтожился разрыв между мечтой и идеалом, с одной стороны, и реальной действительностью, с другой, – так уничтожен этот разрыв и в социалистическом искусстве, отражающем жизнь социалистического общества» [30, 106].

Соцреализму, надлежало средствами реалистического искусства (жизнеподобной изобразительности, иллюзорности) воссоздать проект идеального бытия. Теоретики 1930-х прямо заявляют об этом: «Социализм уже не отдаленное будущее, он становится действительностью, создается новый тип человека, развиваются новые формы труда, быта, семьи, нравственности... Правдивое отражение этих новых социалистических явлений в нашей действительности – главная задача социалистического реализма. Но разрешение этой задачи далеко не простое дело. Трудность состоит в том, что художники не имеют перед своими глазами социалистической жизни в ее сложившемся, оформленном виде... Художник должен в известном смысле опережать жизнь..., должен уметь разглядывать вырисовывающиеся очертания социалистического будущего и показывать их, как сознательную цель. Социалистический реализм требует от художника известной идеализации действительности, понимая под идеалом цель, вытекающую из самой действительности. Потребность же выразить «бьющий через край избыток нашей жизни, творческое кипение и пафос побед» ведут социалистического художника к «великим образам искусства Греции и Возрождения, где художники достигли большой эстетической выразительности, не жертвуя ни на йоту жизненной правдивостью и идейной глубиной» [92, 24].

Наглядный пример классических традиций. Для классицизма характерно стремление отразить не конкретную действительность, а создать идеальный, совершенный образ. За образец бралось античное искусство, и разумом стремились создать идеальную модель бытия, идеальное государство, идеальное искусство. В 1930-е годы в советском искусстве активно начинают использовать классическое наследие, и незря искусство сталинского периода 1930–50-х годов получило ироническое название – «сталинский ампир».

Соцреализм предполагает включение в образное мышление и романтики – образной формы исторического предвосхищения, мечты, основанной на реальных тенденциях развития действительности и обгоняющей естественный ход событий. Поэт Леонид Мартинков писал: «Ты / не почитай / себя стоящим / только здесь вот, в сущем, / в настоящем, / а вообрази себя идущим / по границе прошлого с грядущим». «Миф, – писал Горький, – это вымысел. Вымыслить – значит извлечь из суммы

реально данного основной его смысл и воплотить в образ, – так мы получим реализм. Но если к смыслу извлечений из реально данного добавить – домыслить – по логике гипотезы – желаемое... – получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению отношения к действительности, отношения, практически изменяющего мир» [30, 173]. У Горького, всегда умевшего выразить самые сокровенные чаяния социалистической культуры, вымысел и действительность лишались своего традиционного противостояния и объединялись в диалектический синтез: миф вырастал из действительности, в которой уже содержались черты этого мифа. Миф, вымысел и составляли, по сути, основной смысл реальности. Выразить миф в реалистическом образе значило отразить в искусстве истинную «правду жизни», которая, понимаемая таким образом, и стала главным принципом социалистического реализма. Это соответствовало духу эпохи, требовавшей своего отражения в «героическом порыве», в «революционном развитии» к светлому будущему, на пути к которому предстояло преодолеть множество трудностей и лишений. «...Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» – звучал в 1930-х годах над территорией всего Советского Союза известный «Марш авиации» с рефреном: «Все выше, и выше, и выше...»

Итак, задачей соцреализма было создание прекрасного мифа о «светлом пути» нового общества и нового человека. И вот здесь ключ к пониманию этого явления. Сочетание слов реализм и социалистический выражает суть искусства советской эпохи. «Реализм» – это достоверное, убедительное, прочувствованное и осмысленное изображение предметов и явлений реальной действительности. «Социалистический» – означает, что речь идет о выражении социалистической действительности. Что бы не изображал художник, он осмысливает и оценивает все явления с позиции социализма. Художник Эрнст Неизвестный так объяснял соцреализм: «Советский художник в настоящем должен видеть ростки будущего, а поскольку будущее – коммунизм, оно прекрасно. Голодный изображается сытым, уродливый – красивым, несчастный – счастливым. Это социалистическая часть учения. Но поскольку ложь должна походить на правду, изображение должно быть реалистичным. Социализм плюс реализм. Вот и получается социалистический реализм». Соцреализм – не реализм, это миф, это изображение мифической реальности – создание образа социалистической действительности. На бумаге и холсте, в мраморе и бронзе, в камне и бетоне создавались не реальные объекты, а миражи, декорации «светлой жизни счастливого завтра». Отражалась не сама действительность, а лишь представление о конечной цели ее пересоздания.

Надо сказать, что сам миф о новой действительности создавался вне сферы изобразительного искусства. Его общие контуры намечались

в партийных директивах, общественные науки предавали ему видимость единственно верной теории, официальные литература, театр, кино пересказывали его, трансформируя сухие перечни цифр и предписаний в ситуации общественных, бытовых, моральных и прочих отношений между «реальными» людьми. Живописи, графике, скульптуре предназначалась функция визуализации этого мифа, конечный продукт такой визуализации расценивался как «художественный образ», то есть как результат раскрытия через индивидуальное типического.

Советская живопись должна была демонстрировать способность воплотить идею, подтверждая тем самым властные возможности слова, мысли. Однако это лишь одна сторона проблемы. Соблазн зрения, как известно, самый эффективный, т.к. затрагивает глубинные механизмы нашего контакта с миром. Поэтому дело было не просто в доступности массам «реалистического» изобразительного языка, но в его обманчивости, иллюзорности, в его способности, удваивая, умножая окружающую действительность, создавать эффект растворения, стирания реальности. Власть советского искусства, его гипнотическая сила заключалась в точно подобранных инструментах захвата психики и в его способности к созданию иллюзии. Соцреализм должен был не столько воплотить идею, сколько развоплотить реальность, стереть реальность в гипнотических видениях искусства. Визуализацию идеологического мифа можно рассматривать как вторую – более сложную и дифференцированную – функцию советского искусства.

«Сталинский социалистический реализм» – плоть от плоти нашей истории, и столь же фантастичен, как она сама. Соцреализм был частью – и весьма существенной – всей сталинской политики. Он сам был политикой и в качестве политики предстает не лишенным исторического интереса фактом художественной жизни России советского периода.

Итак, в 1930-е годы соцреализм из относительно вольной гипотезы коммунистического искусства переродился в имперский стиль агитации и пропаганды господствующего режима. Отражение величия советского государства, мощи советской страны было содержанием искусства соцреализма. Художники в это время с особой настойчивостью обращались к монументальным задачам и формам, пропагандируя масштабные достижения. Пафосность, парадность, торжественность, масштабность, монументальность, нарядность и украшательство – характерные черты искусства этого времени.

В искусстве, замешанном на мифе и на утопии, действовал императив стремительного обновления. Символика времени в изобразительном искусстве 1930-х годов выражалась в пластических мотивах стремительного движения и света. Характерна была тяга к изображению пространств, полных солнечного сияния, состояний взлета, парения, радостно бегущих фигур и дорог, рельсов, уносящихся вдаль, развивае-

мых ветром древесных крон, летящих самолетов и дирижаблей, стремительных автомобилей и локомотивов. 1930-е годы – годы молодости соцреализма, когда художественные приемы еще не превратились в шаблоны, когда в работах художников есть свежесть эмоций, непосредственность чувства. Захваченные всеобщей волной мифотворчества, зачастую искренне верующие в реальность создаваемого ими же самими мифа, художники создавали новый стиль, еще свежий. Именно в это время создаются произведения, которые на протяжении многих лет будут классикой советского искусства.

§2. Формирование «советского стиля» в архитектуре 1930-х гг.

Подробное рассмотрение искусства 1930-х годов следует начать, пожалуй, с архитектуры. Архитектура мыслилась как синтез, объединяющий все виды искусства, и как стилеобразующий фактор, нацеленный далеко вперед. Она воплощала идеологию в самых прочных материалах, рассчитанных на века, – это была «идеология в камне». 1930-е годы – период бурного строительства по всей стране. Актуальной стала проблема синтеза искусств: архитектуры, живописи, скульптуры для создания грандиозных сооружений.

Для отражения величия советского государства необходим был представительский стиль. Это привело к тому, что к концу 1930-х в советской архитектуре преобладали классические традиции, широко использовалось классическое наследие как арсенал композиционных принципов, приемов и архитектурных форм. Неоклассицизм опирался на систему сложившихся и опробованных принципов и элементов с целью создания неких не подвластных времени «вечных форм» – идеальных форм. Эта позиция совпала с главной идеей советского режима, его претензий на вечность «светлой жизни», что и привело к появлению «сталинского ампира». Помпезность, монументальность, масштабность, чрезмерная нарядность, иногда даже в ущерб удобству и функциональности – характерные особенности архитектуры этого периода.

В ноябре 1934 года собравшиеся на всесоюзное совещание советские архитекторы приветствовали тов. Сталина как «первого архитектора и строителя нашей социалистической родины». Это приветствие – не только красивая фраза. В тоталитарном мышлении задачи передового общества и создания нового человека прочно ассоциировались с рациональными процессами материального строительства. Идеальный образ будущего государства рисовался здесь в виде прекрасного архитектурного сооружения, воздвигнутого на века. Может быть, поэтому развитию архитектуры уделялось огромное внимание, ей приписывались особые роль и функции в создании государства.

История архитектуры в советской стране лишь повторяла этапы развития художественной культуры в целом. Битва за идеологию «народной» архитектуры начиналась задолго до того, как принципы соц-

реализма обрели статут непреложных законов. С конца 1920-х годов правое крыло (К. Алабян, А. Мордвинов, Л. Поляков и др.) Всероссийского объединения пролетарских архитекторов (ВОПРА), сходное по своей идеологии с АХРР, вело борьбу против модернистской архитектуры, которая объявлялась чуждой классовому мировоззрению и которая расценивалась как космополитический продукт капиталистической стандартизации, убивающей душу народа. Атаки на кубические объемы и плоские крыши («дети чужой крови и иных горизонтов»), на «коробочную» или «ящичную» архитектуру («попытки капитализма загнать в трущобы пролетариат больших городов») предпринимались в советской прессе. Битва за архитектуру, как и битва за искусство в целом, закончилась Постановлением ЦК ВКП (б) 1932 г., когда были ликвидированы все архитектурные объединения и группировки, существовавшие в стране в 1920-х годах. Незадолго до этого ликвидирован главный центр современной архитектурной мысли: Вхутеин (бывший ВХУТЕМАС). Все практикующие архитекторы и строители объединяются в Союз советских архитекторов, учрежденный в 1934 году. Его печатный орган – журнал «Архитектура СССР» – становится, по сути, единственным периодическим изданием в этой области.

Как и другие виды искусства, архитектура подпадала под действие общих законов, сформулированных принципами соцреализма, и ее развитие стимулировалось теми же факторами, главными из которых стали – идеология, организация и террор. Архитектура должна была коренным образом отличаться от прежней, порожденной временем упадка и декаданса, заказчик и высший судья требовал от строительства не материальных удобств и буржуазного комфорта, а прославления величия эпохи, в которой он жил. Критики, теоретики, идеологи от лица народа и его устами вещали о новой архитектуре как об «идеологии в камне», «воплощении самого передового мировоззрения», «каменной летописи побед и свершений», «политической исповеди» и т.д. Вся сфера советской архитектуры выводилась из области компетенции практического строительства и попадала в ведомство высокого искусства, а вместе с этим и в ведение художественной идеологии. Став искусством, она автоматически включалась в общую ценностную систему и начинала воспроизводить ее по той же иерархии и в той же структуре, что и в остальных областях художественного творчества. Как в изобразительном искусстве пестрый конгломерат житейских событий и их участников выстраивался в строгую иерархию жанров, так и все пространство реальной жизни структурировалось архитектурой по тому же четко иерархизированному образу. Внутри него выделялся центр, вокруг которого по нисходящей линии располагались неравноценные по своей социальной значимости все остальные точки пространства.

Центральное место отводилось естественно Москве, вслед за Москвой шел Ленинград – «колыбель социалистической революции», а за ним следовали столицы союзных республик в соответствии со значением каждой из них в масштабе государства – Киев, Минск, Тбилиси, Ереван и т.д. Особое значение приобретали и совсем захолустные города благодаря их положению в социальной иерархии пространства: Ульяновск (бывший Симбирск) – место рождения Ленина, Сталинград – «город-герой» и др. Архитектура должна была выявить место и идеологическое значение каждого.

Сталин называл Москву «образцом для всех столиц мира», подразумевая ее лидирующую роль среди всего прогрессивного человечества. Генеральный – «сталинский», как его стали называть, – план реконструкции Москвы после многолетних обсуждений был окончательно утвержден в июле 1935 года специальным постановлением СНК и ЦК ВКП(б). Главный город нуждался в главном центре, а главный центр – в главном здании, которое превращалось в центр не только столицы, но и страны и – в недалеком будущем – всего остального мира. Поэтому оно должно так или иначе превзойти все, созданное до этого. Для Москвы таким зданием предполагался Дворец Советов – самое высокое сооружение в мире. На такие идеологические центры должно было ориентироваться все остальное строительство, поэтому конкурс на строительство Дворца Советов в Москве – это событие имело чрезвычайный характер, оно сыграло центральную роль в выработке нового стиля эпохи.

Документы, относящиеся к конкурсу (его предыстория, непосредственная подготовка, программы, проведение, решение жюри, пропаганда этого решения и его последствия), создают картину столкновения идейной и образной платформы 1920-х годов с новыми принципами, которыми будет отмечена культура 1930-х. Столкновение шло на материале архитектуры, а за ней, как за главным звеном, вытягивались на обозрение и подвергались трансформации все без исключения виды пластических искусств (первыми, естественно, реагировали непосредственно связанные с архитектурой монументальные формы скульптуры и живописи).

Рассмотрение и оценка конкурсных проектов Дворца Советов в 1932 году стали рассмотрением и оценкой всех существующих в СССР и за рубежом направлений, они были представлены в широком диапазоне, представлены для выбора. [Всего было представлено 160 проектов (12 заказных, 135 конкурсных, 13 внеконкурсных) и 122 проектных предложения. Это была демонстрация достижений различных архитектурных группировок, сгусток творческого пути многих выдающихся архитекторов. Надо сказать, что первый отбор и само премирование в 1932 году еще отражали широту взглядов: И. Жолтовский, Б. Иофан и Г. Гамильтон (США), К. Алабян и В. Симбирцев, Я. Додица и А. Душкин,

А. Жуков и Д. Чечулин – вот «высшие» и «первые» премии конкурса. Проекты студентов ВАСИ (Всесоюзного архитектурно-строительного института) получили третьи премии, среди премированных был и проект группы под руководством А. Кузнецова, явно конструктивистского толка. Единодушно отмечалась ценность проектов Вальтера Гропиуса и Ле Корбюзье, им посвящались специальные статьи].

С 1931 по 1933 год пресса уделяла огромное место сложению нового советского стиля в архитектуре именно на материале конкурса. Обнаруживается важное обстоятельство: от Дворца ждали чего-то большего, чем конкретное решение определенной задачи, сформулированной в условиях конкурса. Такой настрой был поддержан и тем, что само место для строительства расчищалось акцией, носившей глубокий символический характер, – был взорван Храм Христа Спасителя, построенный в XIX веке в ознаменование победы над Наполеоном в Отечественной войне 1812 года на собранные у всего населения народные деньги. Еще в 1924 году в газете «Правда» было напечатано восторженное письмо выпускника ВХУТЕМАСа Балихина, в котором он «придумал» снести Храм Христа Спасителя, чтобы на его месте поставить памятник Ленину. Мысль понравилась, но прежде надо было провести соответствующую идеологическую обработку населения. Общественное мнение готовили несколько лет. Развернулась настоящая травля храма: академики архитектуры публично клялись, что он не имеет художественной ценности и не является произведением искусства. Публицисты называли храм «толстым ядовитым грибом» и «чернильницей». Был задействован «Союз воинствующих безбожников» под председательством Емельяна Ярославского. По личному распоряжению Сталина в 1931 году храм был предназначен к сносу для строительства на его месте «главного здания страны» – Дворца Советов. В полдень 5 декабря 1931 г. храм был взорван. Народная молва приписывала третий, последний решающий взрыв Лазарю Кагановичу: шептались, что он собственноручно повернул рычаг взрывателя со словами: «Задерем подол России-матушке» [74]. Мрамором из храма выложили станции метро «Кропоткинская» и «Охотный ряд», скамейки украсили станцию «Новокузнецкая». Часть плит с именами героев Отечественной войны раскрошили и посыпали дорожки в московских парках, а часть пошла на отделку городских зданий.

«Многозначительность» была заложена с первых подходов к реализации затеи строительства Дворца Советов – строительства нового символа нового государства. Дворец должен был воплотить «черты нового классового стиля», «новую революционную энергию победившего пролетариата», «динамическую монументальность, открывающую эру в архитектуре нашего времени» и т.п. – задача обретала идеологические черты.

Вслед за первым туром конкурса было проведено еще два закрытых тура. В итоге был выбран проект Бориса Иофана, выполненный в классических формах. Вся дальнейшая работа над Иофановским проектом (соавторами становятся Владимир Гельфрейх и Владимир Щуко) шла по линии усиления ложно классических элементов. Установка делается на масштабы здания и богатство его оформления. Согласно утвержденному проекту, Дворец Советов представлял собой огромную, сужающуюся кверху ступенчатую башню, высотой более 300 метров. Здание должно было увенчаться статуей Ленина – 100 м высоты. В итоге общая высота сооружения должна была быть более 415 метров, что превышало только что построенный в Нью-Йорке Эмпайр Стейт билдинг – самое высокое здание в мире. Во Дворце Советов должны были размещаться высшие органы советской власти и апартаменты вождя. Главный зал для собраний мог вместить 21 тысячу человек, малый – 6 тысяч человек. Среди 6 тысяч помещений Дворца Советов около 50-ти планировались как парадные по назначению. В оформлении включались скульптура, станковая и монументальная живопись, все виды прикладных искусств и кустарных промыслов. По проекту дворец включал в себя 17,5 тысячи квадратных метров масляной живописи, 12 тысяч – фресок, 4 тысячи – мозаик, 20 тысяч – барельефов, 12 скульптурных групп до 12 метров высотой, 170 скульптур до 6-ти метров и т.д. Как архитектурный облик здания, так и символика этого декора в первую очередь должны были выражать мощь страны победившего социализма.

Автор статуи Ленина, которая должна была увенчать Дворец Советов, скульптор Сергей Меркуров так обрисовал свои поиски: «Нам пришлось, прежде чем мы приступили к работе, обратиться к истории, проверить, посмотреть, что было сделано до нас... Были просмотрены скульптуры Индии, Китая (недалеко от Пекина), статуя Будды в Японии (около Камакура), статуи Египта, Греции, Рима. Чтобы иметь полное представление о величине статуи, я приведу вам такие данные. Собор Петра в Риме имеет высоту 143 м, Эйфелева башня – 300 м, колокольня Ивана Великого – 93 м. Это значит, что венчающая статуя Дворца Советов будет на 3 м выше колокольни Ивана Великого» [131, 144].

Среди немногих голосов «против» был голос скульптора Александра Матвеева. В своем выступлении на Пленуме он говорил о нелепости идейно образной доминанты – фигуры, венчающей Дворец. При взятой высоте здания она должна была в климатических условиях Москвы 230 дней в году быть скрыта от пешехода, но и в ясные дни, чтобы увидеть фигуру Ленина целиком, пришлось бы отойти на несколько километров от дворца. Останавливаясь на трактовке самой скульптуры, Матвеев сказал, что она «не соответствует исторической правде», «не отвечает народному представлению о Ленине... Тяжелый, надуманный образ, созданный Меркуровым, я считаю чуждым и неверным» [131, 144].

Матвеев увидел самую суть замысла дворца – это было культовое сооружение, пьедестал для культового, идолоподобного «образа вождя». Дворец Советов – еще одна Вавилонская башня, но с имперскими порталами и пилонами и фигурой «бога-вождя» – идола, чье тело не зная «тления», лежало в мавзолее.

Здание в виде ступенчатой трехсотметровой башни, увенчанной статуей Ленина, сама идея превращения архитектуры в пьедестал для гигантской скульптуры – что может быть более мифическим? Эту мифическую башню начали строить, и лишь огромные жертвы войны остановили реализацию суперпамятника. «В 1941 году строительство на месте снесенного храма Христа Спасителя шло полным ходом. 417-метровая громадина по проекту должна была опираться на мощный каркас, для которого в Днепропетровске катали особую сталь марки ДС – «Дворец Советов». На дне 20-метрового котлована на фундаментной плите уже стояло 32 «башмака» (из 64 проектных), на которые должны были опираться колонны залов первого этажа (эти колонны выстраивались бы в две концентрические окружности диаметром 140 и 160 метров). Вес смонтированных конструкций был около 25 тысяч тонн.... С началом войны потребовалось срочно достроить Северо-Печерскую железнодорожную магистраль; страна, отрезанная от Донбасса и Бакинских нефтяных месторождений, остро нуждалась в воркутинском угле и нефти Ухты. Но металла не хватало. Госплан предложил разобрать Дворец Советов... Заключенных перебросили с Севера, обнесли их бараки проволокой, оборудовав в самом центре Москвы «зону». Работали вручную, без специальной техники. К весне 1945 года закончили... Все мосты, что стоят сегодня на Северной Двине, Вычегде, Усе, Выми и других реках, сделаны из стали марки ДС, этим же металлом восстанавливалось разрушенное немцами. А сталинское «войну выиграем – построим заново» – не сбылось. Реальностью стал бассейн» [131, 144].

Результат конкурса на строительство Дворца Советов – это не только определение внешнего облика главного здания страны, это и выбор направления в развитии советской архитектуры. На авансцену, как в области зодчества, так и в монументальных искусствах сознательно выдвигалась «классика», в прочтении «Древний Рим – Итальянский Ренессанс – Ампи́р». А. Щусев, выступая в 1934 году на первом съезде архитекторов, говорил: «Общественные и утилитарные сооружения Древнего Рима по своему масштабу и художественному качеству – единственное явление этого рода во всей мировой архитектуре. В этой области непосредственными преемниками Рима являемся только мы, только в социалистическом обществе и при социалистической технике возможно строительство в еще больших масштабах и еще большего художественного совершенства» [100, 37].

Если в начале 1930-х гг. в строительстве еще прослеживались черты конструктивизма, то к концу 1930-х в советской архитектуре преобладали классические традиции, широко использовалось классическое наследие как арсенал композиционных принципов, приемов и архитектурных форм. Ордерная система, портики и фронтоны, храмовые фризy, саркофаговые барельефы, ренессансные кессоны стали тогда необходимым элементом архитектурного оформления, и бесконечные колоннады украшали фасады главных зданий – от библиотеки им. Ленина в Москве до городских театров в Новосибирске, Минске, Сочи, Алма-Ате и многих других столицах, городах и населенных пунктах.

Помпезность, парадность, чрезмерная масштабность стали характерными особенностями советского строительства. Выступая на первом съезде архитекторов, заместитель председателя комитета по строительству Дворца Советов Г. Красин выдвигал задачу: «Сооружение должно строиться не только прочно на определенный срок, оно должно быть долговечным навсегда, как долговечна идея создания всего нашего общества» [100, 34]. Культ вечности и гигантомании были двумя сторонами одной медали архитектуры. Ее масштабы были рассчитаны не на индивидуальное восприятие, а на некую сверхличностную точку зрения. Невозможно было, например, находясь на земле, постичь гармонию симметричных объемов, разведенных на километры, в проектах нового центра Москвы, точно так же нельзя было понять пространственную символику, заложенную в конструкции отдельных зданий. (Классический пример такой «невидимой» архитектуры представляет собой московский театр Советской Армии, построенный в 1940 году в виде пятиконечной звезды). Нарастание из года в год масштабов соперничало и с пышностью декора здания. Уже с 1930-х годов новые главные магистрали Москвы составляли парадные фасады жилых домов, украшенные пышным декором. К концу 1940-х годов стоимость внешней отделки таких зданий достигла 30% общей стоимости строительства.

Сторонником классических традиций в советской архитектуре был академик И.В. Жолтовский – создатель первого в Москве неоклассического здания (1934), (бывший, как говорят, личным советником Сталина по архитектурным делам). Первые места в архитектурном истеблишменте занимали также Б. Иофан, А. Щусев, В. Гельфрейх, К. Алабян, Л. Поляков, по их проектам и строились главные объекты советского строительства: мавзолей Ленина на Красной площади, будущий центр Москвы и Дворец Советов, московское метро, канал Москва-Волга, ансамбль Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, павильон СССР на Всемирных выставках в Париже и Нью-Йорке, Министерство иностранных дел в Москве, а также многочисленные места народных соборий, стадионы, мемориалы и т.д. Большое внимание уделялось и строительству театров, которые совмещали функцию «храните-

лей вечной традиции» с местом (по крайней мере, на первых порах), где отмечались главные политические события и юбилеи. Все это составляло центр советского зодчества; другие области архитектуры, такие, как жилищное строительство или промышленные сооружения, располагались все дальше на периферии по мере снижения в них роли функции идеологической репрезентации. Впрочем, и здесь существовала своя репрезентативная и утилитарная архитектура, то есть свой центр и периферия.

Дворец Советов построен не был, но как бы определил ключевые аспекты всего генерального плана реконструкции Москвы. Согласно этому плану к исходу десятилетия должен был существенно измениться архитектурный облик и образ центра столицы. «Третий Рим» мирового пролетариата получил свою «священную (ритуальную) дорогу». Прорезанная в теле старой Москвы ритуальная дорога была монументальным выражением стержневой мифологемы советского соцреализма – «светлого пути» (Словесное определение дал Сталин, хотя таковое стало известным и популярным по названию фильма Г. Александрова «Светлый путь»). Начало «светлого пути» обозначено щусевским мавзолеем Ленина на Красной площади и щусевским же фасадом гостиницы «Москва» на расчищенной от прежней застройки Манежной площади. Двумя рукавами – вдоль реконструированной Моховой (с ее классическими фасадами М. Казакова, Д. Жилярди, О. Боде, Е. Тюрина, Р. Клейна, И. Жолтовского) и по набережной (парадному новому обрамлению Москвы-реки) – ритуальный путь вел к площадке Дворца Советов на месте, взорванного символа прежней веры – Храма Христа Спасителя. Далее массы, следовавшие сюда в дни всеобщих манифестаций через Крымский мост А. Власова, направлялись в стерильные рекреационные пространства недавно разбитого Центрального парка культуры и отдыха, коему, по логике и иронии времени, дано было имя М. Горького. Согласно Генеральному плану были расширены и главные магистрали от Кремлевского центра: ул. Горького, Калужская (Ленинский проспект), Первая Мещанская (пр. Мира), пр. Калинина, Садовое кольцо.

Важное значение в архитектуре 1930-х годов имело строительство Московского метрополитена, который стал одним из лучших примеров синтеза искусств с подчинением общему творческому методу соцреализма. Облик Московского метро насквозь символичен и идеологичен. Действительно, столица не просто получала новый вид транспорта. Станции ее – такой же храм советского мифа, каким должен был стать Дворец Советов. Обоснование архитектурной формы, в которую вылилось остро-необходимое в транспортных условиях Москвы сооружение, содержится в речи руководившего строительством метрополитена Л.М. Кагановича, произнесенной им на открытии первой очереди, 14 мая 1935 года: «...Раньше только помещики, только богачи пользова-

лись мрамором, а теперь – власть наша, эта стройка – для нас, рабочих и крестьян, это наши мраморные колонны, родные, советские, социалистические! (аплодисменты, крики «Ура!»). ...Вот почему, товарищи, мы построили такой метрополитен, где человек, спускаясь на станцию, чувствует себя, по определению рабочих Москвы, «как во дворце». Да и дворцы нашего метро не однообразные. Что не станция, то своеобразие. Где же здесь, господа буржуа, казарма, уничтожение личности, уничтожение творчества, уничтожение искусства? Наоборот, на метро мы видим величайший разворот творчества, расцвет архитектурной мысли, – что ни станция, то дворец, что ни дворец, то по-особому оформленный...» [131, 145].

Метро завораживало не только и даже не столько величественной риторикой фигуративных и предметно-аллегорических изображений. Оно воздействовало, как материализованный символ сверхъестественного могущества трудового человека Новой России – символ, «опредметивший» самые сказочные фантазии. Возможность стремительного перемещения – и где: в толще земли! Спуститься без всякого труда на много десятков метров с помощью движущейся лестницы эскалатора – и не только увидеть там, в подземелье, сверкающие залы с колоннами, но даже и небо. Увидеть его яркую синь с летящими над головой аэропланами, как это изобразил А. Дейнека в мозаичных плафонах на станции «Маяковская». Само пространство залов и размах их отделки располагали к рассматриванию, люди восхищались ими. Восхищались и понимали, в каком великолепном государстве они живут.

В 1938 году журнал «Архитектура СССР» с гордостью отмечал, например, что если в первой очереди московского метро (1935) на каждую станцию в среднем было использовано 1700 кубометров мрамора, то во второй очереди эта цифра была поднята до 2500. В последних станциях метро сталинского периода залы наземных вестибюлей, предназначенных только для того, чтобы взять билет и пройти на эскалатор, имеют высоту 12–14 метров и по объему в 8–10 раз превышают аналогичные помещения на первых линиях [30, 249].

В 1935–1938 годах вошла в строй 21 станция Московского метрополитена первой и второй очереди. Каждая станция метро имела свое обличье, но все они вместе составляли единый пространственно протяженный ансамбль, основанный на синтезе искусств. Отметим, что к работе над станциями метро были привлечены крупнейшие архитекторы столицы. Особого внимания заслуживают две из станций, осуществленных по проекту архитектора Алексея Душкина: «Дворец Советов» («Кропоткинская», в соавторстве с Яковом Лихтенбергом) и «Площадь Маяковского», их образ, их пространственное решение в целом и в деталях могут считаться классикой нового архитектурного жанра. Рассуждая о самом его возникновении в СССР в конце 1930-х годов, Раиса

Аболина останавливается на работе Душкина над станцией «Дворец Советов». Приведем ее описание.

«В мировой практике в этой области еще не было накоплено достаточных традиций... относящихся к художественному оформлению подземных залов метро... Архитектор здесь оперирует «негативным» пространством, т.е. таким, которое еще надо отвоевать у земной тверди. И уже после этого «обустроить» котлован. Душкин спускается в это подземелье в разгар строительства, идущего в «ударном темпе»... оформление станции создается в тесном контакте со строителями, проект рождается не сверху, а снизу, что прочно закладывает в его основу технические особенности сооружения. Даже образное решение могло быть подсказано реальной обстановкой на строительной площадке. Станция строилась открытым способом, сквозь арматуру и плиты, в подземное царство проникали солнечные лучи, создавая необычный световой эффект. Может быть, это и послужило первым толчком для архитектора-художника. Однако, для него было естественным использовать и традиции, причем не близкие, а именно тех эпох, когда создавались пещерные храмы, дворцы, святилища, выдолбленные в скалах или построенные из каменных блоков. Для большинства этих сооружений главным было преодоление давящей тяжести материи и прорыв к свету... Главным компонентом возникающего синтеза явился свет. Именно он преобразил перронный зал с двумя рядами колонн, поддерживающих безоблачный свод. Конструктивно необходимые четырехгранные столбы и восьмигранные колонны превращены в светильники с капителями-распушками, переходящими в пентаграммы потолка. Таким образом колонны, поддерживающие свод, являлись не только конструктивными основами, но и тем светоносным каркасом, который породил единственный в своем роде иллюзорно-воздушный образ станции... И как результат – создание идеальной модели пространства, основанной на преодолении и преобразовании негативного в позитивное, тесного в просторное, давящего в легкое и парящее. Хотя в формах архитектуры можно было проследить традиции, идущие от Древнего Египта, здесь все же царил эллинский дух, вспоминались трехнефные базилики античности... Перронный зал воспринимался как часть пространства, ведущего к будущему Дворцу, который, как известно, должен был стать «высшим достижением современного архитектурного искусства»...» [131, 146–147].

Блистательно была решена Душкиным и станция «Площадь Маяковского», где его соавтором выступил Александр Дейнека. Здесь, по меткому наблюдению Аболиной, был создан образ подводного лайнера, держащего связь с поверхностью системой перископов. Как бы врезанные в пласты земли люки-колодцы ведут к овалам смальтовой мозаики, в которых – небо, самолеты, парашюты. Устремленный разбег колонн

(они были широко окантованы полосой нержавеющей стали) ассоциировался с поэзией Маяковского, зал был, вероятно, самым прочувствованным памятником поэту. Удачны и мозаичные панно в зале станции, выполненные А. Дейнека. В этих панно, представляющих в целом «День Советской страны», Дейнека проявил себя изобретателем и оригинальным мастером монументальной композиции.

В эти же годы (1933–1937) идет еще одна стройка века – строительство канала Москва-Волга (в 1947 г. в связи с празднованием 800-летия Москвы был переименован в канал им. Москвы). Задачей его строительства, не имевшего себе равных в мире, служило выкапывание русла длиной 108 км (общая длина судоходного канала составляла 128 км. Из них лишь незначительная часть проходит по водохранилищам и естественным водоемам). Для сравнения можно сказать, что длина знаменитого Панамского канала в Америке – 80 км. Кроме того, нужно было провести канал через водораздельную гряду, для преодоления которой было необходимо поднять волжскую воду с помощью насосов на высоту 73 метра.

В числе построек на канале 11 шлюзов, 5 мощных насосных станций, 8 гидроэлектростанций, несколько плотин, мостов, целый ряд пристаней, маяков – всего более 200 различных сооружений. Поистине имперский размах. Канал – своего рода монументальная гигантская водная лестница, по ступеням которой мы поднимаемся от великой русской реки Волга к городу Москве – еще один образ «светлого пути» (к/ф «Волга-Волга»). Ансамбль канала имеет свое ярко выраженное начало и завершение, четкую расчлененность и соподчинение элементов. Канал начинается Волжским узлом, включающим в себя обширный аванпорт, огромную Ивановскую плотину, перегородившую Волгу и создавшую главное водохранилище канала – так называемое «Московское море». На земляной дамбе по обеим сторонам входа в канал были установлены 15-метровые монументы Ленина и Сталина, выполненные С. Меркуровым. Вслед за головными сооружениями канала один за другим последовательно проходят разнообразные шлюзы, и, наконец, вся эта многокилометровая композиция заканчивается в Москве выразительным зданием Химкинского речного вокзала (арх. А. Рухлядев), по облику напоминающего образ парохода.

Но на фоне всех вышеперечисленных построек символом грандиозных успехов советского государства стал павильон СССР на Всемирной выставке в Париже, построенный в 1937 году по проекту Б. Иофана.

Выставка, торжественно открытая в мае 1937 года президентом Франции, включала в себя 240 павильонов 42 стран мира. Мировая пресса широко освещала это событие, часто характеризуя художественный аспект выставки как «торжество модернизма». Павильоны Бельгии, Чехословакии, Швеции, Англии, Японии и др. были спроектированы в

«рациональном» стиле, и представленная в них художественная продукция вполне соответствовала современному облику их архитектуры. Павильон электрификации был украшен гигантским панно Р. Дюфи – «самой большой картиной, когда-либо созданной одним человеком». Во французском павильоне висели огромные «Жнец» Х. Миро и «Революция» М. Шагала (обе не сохранились); молодое поколение художников представляло разные направления находившегося на подъеме абстрактного искусства. В павильоне республиканской Испании экспонировалась только что законченная «Герника» Пикассо. Многие мастера в экспрессионистских и сюрреалистических образах выражали свое предчувствие кошмара надвигающихся событий. Большая ретроспектива Ван Гога во французском павильоне служила как бы историческим фоном, на котором искусство 1930-х годов обнаруживало и свою связь с традицией, и отход от нее. В контексте современной культуры советский и, что интересно, фашистский павильоны выглядели на Парижской выставке, как существа с другой планеты.

СССР и Германии было отведено почетное место рядом с Эйфелевой башней по обе стороны проспекта, ведущего через главный ее пролет к Сене. По словам советского организатора выставок Б. Терновца, павильон СССР «в ярком образе выражает идею целеустремленности, мощного роста, непреодолимого движения Советского Союза на пути завоеваний и побед» [30, 130]. Павильон СССР был задуман как синтез архитектуры, скульптуры и других видов искусства, и в основных чертах повторил идею Дворца Советов. Автор павильона, Б. Иофан, спроектировал здание в виде вытянутого с востока на запад 160-метрового блока, объем которого постепенно нарастал к узкому переднему западному фасаду и завершался высоким пилоном, поднятым на 33-метровую высоту и служившим пьедесталом для скульптурной группы – «Рабочего и колхозницы» В. Мухиной. Вертикаль пилона продолжалась движением обеих фигур, державших в высоко поднятых руках эмблему Советского государства – серп и молот. В специально выпущенной брошюре авторы ее разъясняли публике идею советского павильона: «Стиль советского павильона несет на себе определенные черты того художественного метода, который мы обозначаем словами – социалистический реализм. В чем суть этого решения?.. Нет никакого сомнения в том, что первым самым важным качеством парижского павильона, как произведения архитектуры, является образная насыщенность этого сооружения, его идейная полноценность» [30, 130]. В.И. Мухина так описывает свою скульптурную группу: «В мощном и едином порыве устремлены вперед... мощный широкий шаг, величественные складки одежды, молодые бодрые лица этих людей, смело смотрящих вдаль, навстречу солнцу и ветру, – все это с поразительной силой воплощает пафос нашей эпохи, ее устремленность в будущее» [там же].

Статуя, вознесенная на 33-метровую высоту, как бы парит в воздухе на фоне плавающих облаков. Плечом к плечу образы рабочего и колхозницы летят вперед, олицетворяя путь советского народа. Скульптурная композиция развивала характерный для советского искусства 1930 гг. мотив движения – взлета. Образное решение отражала миф о «светлом пути» и статуя «Рабочий и колхозница», будучи концентрированным воплощением содержания соцреализма, на долгие годы стало символом советского искусства. Центральное внимание Мухиной было сосредоточено на разработке самого движения, в красоте которого выражается идейно-эмоциональный смысл этой скульптуры. Ей удалось добиться не только ощущения стремительности восхождения по гигантским ступеням (отчетливо выраженного в самой архитектуре), но и широты, свободы, передать впечатление порыва. Этому способствует и пластически прекрасно найденный мотив широкого шага, и разворот фигур, и энергичные жесты рук. Складки одежды струятся, волосы откинута, позади фигур легко развивается шарф, усиливающий ощущение парения. Выразительность скульптуры повысили и декоративные качества нержавеющей стали (из которой выполнена скульптура): ее легкость, серебристый блеск, меняющийся от освещения, от цвета неба. Благодаря применению нового материала удалось поднять 25-метровую скульптуру на высоту 33-х метров. (Размер фигур, а также их динамическое композиционное построение не позволяли выполнить их ни в одном из традиционных материалов, поэтому-то и был избран новый материал – хромоникелевая сталь, проверка пластических свойств которой дала хорошие результаты. Переведение в материал гигантской группы непосредственно с рабочей модели размером в 1,65 метра представляло значительные трудности. Эта задача была поручена Центральному научно-исследовательскому институту машиностроения. Около трех месяцев продолжалась напряженная работа в этом коллективе В.И. Мухиной и ее помощников – скульпторов Н. Зеленской и З. Ивановой. Головы гигантов были выполнены из глины в настоящую величину. Остальные части были изготовлены посредством точного увеличения. Разобранная по частям скульптура была переправлена в Париж. Группой инженеров был специально сконструирован стальной каркас, одетый затем скульптурными формами).

Внутри павильон Советского Союз был также наполнен идеологической информацией, выраженной в монументальных формах изобразительного искусства. Вестибюль был «украшен» цитатами из речей Ленина и Сталина. В первом зале, посвященном сталинской конституции, возвышалась огромная аллегорическая статуя Конституции, выполненная из порфира и нержавеющей стали по проекту П. Суетина. Во втором зале происходило знакомство с достижениями СССР в области науки и техники. Третий зал был посвящен искусству, транспорту,

строительству и архитектуре. Заключительный зал украшали три больших панно (автором одного из них был А. Дейнека) и скульптора Сталина, выполненная С. Меркуровым.

Итальянский художник Джино Северини впоследствии вспоминал: «Я прекрасно помню интерьер этого (советского) павильона и две огромные картины под названием «1917–1937», украшавшие вестибюль главного входа, и много других картин его последнего раздела, на которых Сталин всегда изображался в центре, окруженный генералами и рабочими, все из которых, особенно он сам, были ужасающе похожи – «совсем как в жизни»... Другие прославляли юность и народные праздники... Произведения скульптуры, среди которых блистали сидящие рядом Ленин и Сталин, были сделаны на таком же уровне» [30, 132].

Интересно, что прямо напротив советского павильона располагался 160-метровый блок немецкого павильона, который завершался такой же устремленной ввысь башней, увенчанной орлом со свастикой – символом нацистского государства. Он был самым дорогим на выставке: более тысячи вагонов везли из Берлина в Париж 10 тысяч тонн материала, ибо павильон должен был оставаться «куском священной немецкой земли» и поэтому возведен «исключительно из германского железа и камня». Он тоже был задуман как художественный синтез, в котором скульптура составляла «интегральную часть архитектуры». Автор его, Альберт Шпеер, описывает в своих мемуарах, как родилась у него идея всего этого комплекса: «Когда в Париже я осматривал это место, (то есть площадь, отведенную для немецкого павильона), мне удалось пробраться в помещение, где хранились в тайне проекты советского павильона. Две скульптурные фигуры ростом в 33 фута, водруженные на высокий пьедестал, триумфально шествовали в направлении немецкого павильона. Поэтому я спроектировал здание в виде кубического массива, тоже вознесенного ввысь могучими пилястрами, который должен был сдерживать этот напор, и одновременно с карниза моей башни орел со свастикой в когтях взирал сверху вниз на эти русские скульптуры. Я получил золотую медаль за здание; такую же медаль получили и мои советские коллеги» [30, 131]. Не только распростертые крылья орла сдерживали, по замыслу А. Шпеера, напор серпа и молота. У подножия башни он поместил семиметровые фигуры скульптурной группы «Товарищество», созданной И. Торахом, которые грудью суперменов преграждали дорогу советской агрессии.

Через два года (1939) новая Международная выставка состоялась в Нью-Йорке, и для нее был также построен павильон СССР по проекту Б. Иофана и К. Алабяна. Архитектура этого здания несколько уступала ясности и выразительности парижского павильона, хотя в общем следовала тем же творческим принципам. Подобно своему предшественнику, основой павильона в Нью-Йорке являлся высокий пилон, увенчанный

скульптурой В. Андреева. Пилон был установлен в центре подковообразного открытого двора, образованного полукругом павильона.

В 1937–1939 годах в Москве были выстроены павильоны Всесоюзной сельскохозяйственной выставки все с той же гигантоманией и пышностью, обилием скульптур, фонтанов, бронзовой орнаментики и оформлением отдельных павильонов в псевдонациональном стиле. Масштабность сооружений подчинена государственной идее демонстрации побед и «агитации за счастье» (к/ф «Свинарка и пастух»).

Сложной задачей было создание генерального плана ВСХВ, в котором необходимо было функционально и композиционно связать более двухсот самых различных сооружений. После конкурса, проведенного в 1937 году, эта работа была поручена В.К. Олтаржевскому. (Затем строительство проходило под руководством С. Чернышева).

Одним из ведущих сооружений выставки был Главный павильон, построенный по проекту В. Щуко и В. Гельфрейха. Простой прямоугольный объем Главного павильона, включавший в себя ряд крупных выставочных залов, оживлялся ассиметрично расположенной контрастной ему вертикалью пятидесятиметровой башни. На ней был установлен 14-метровая скульптурная группа – тракторист и колхозница, поднявшие над головой сноп золотой пшеницы – плоды своего труда. Здесь вновь используется архитектурный прием Парижского павильона Б. Иофана. Среди других павильонов отметим Главный вход, павильон Механизации (арх. В. Андреев, Н. Таранов), павильон Узбекистана (арх. С. Полупанов), павильон Армении (К. Алабян, С. Сафарян).

Сравнительно скромная в 1930-х годах ВСХВ при реконструкции Москвы в 1952 году получит название ВДНХ (Выставка достижений народного хозяйства) и будет носить характер универсального смотра всего, что есть лучшего в стране.

Величие включается как некий лейтмотив в образ любого по назначению здания, но в первую очередь формируется облик административных зданий. В республиканских столицах складывается торжественно задуманный городской центр. В Киеве – Совет Министров (арх. Иван Фомин, 1935–1937) и Верховный Совет (арх. Владимир Заболотный, 1936–1939). В Минске постройки Иосифа Лангбарда (Дом правительства), в Баку – Садыха Давашева и Микаэля Усейнова, в Тбилиси – Кокорина-Лежавы и Щусева – создают некий эталонный образ, который затем отзывается в облике каждого города, где есть областная или районная администрация. Складывается канонический для большей части страны фасад, парафраза фасадов ампира. Среди общественных построек можно отметить Дом Совета Труда и Оборона (затем Госплан СССР) в Москве (1932–1936, арх. А. Лангман), здание Ленинградского Горсовета (арх. Н. Троицкий, 1940), театр в Новосибирске (арх. А. Гринберг, Т. Барт, В. Биркенберг, А. Щусев, 1931–1945), театр Советской Армии в

Москве (арх. К. Алабян, В. Симбирцев, 1934–1940), гостиница «Москва» в Москве (арх. А. Щусев, 1935–1938) и другие.

§3. Утверждение принципов соцреализма в изобразительном искусстве 1930-х годов

В тесном контакте с архитектурой идет развитие советской скульптуры, и естественно, приоритет отдается монументальной скульптуре, формирование которой определяется еще в 1918 году ленинским планом монументальной пропаганды. Монументальная скульптура все чаще становится элементом парадных городских ансамблей. В станковой скульптуре прослеживается стремление к монументальности, это сказывается и в размерах, и в обобщенной пластической форме, и в образном решении. Во всех жанрах и видах скульптуры стало заметно тяготение к идеализации натуры. Героические по преимуществу, романтически приподнятые образы скульптуры создавались советскими мастерами, раскрывали светлый путь нового советского человека.

Тематический диапазон во многом был аналогичен, как для скульптуры, так и для живописи, поэтому анализ произведений советской скульптуры можно проводить параллельно с живописью. К тому же при всей своей идеологически выдержанной монументальности и внушительности советской архитектуры и скульптуры 1930-х годов, ярче всего, пожалуй, принципы социалистического реализма выразились в живописи.

3.1. Разработка центральных образов соцреализма в изобразительном искусстве. Иерархия жанров

Метод соцреализма, воплощенный в живописи, повлек за собой изменения в традиционных ее жанрах и отразился на их характере, а также привел к созданию новых тем и образов. Общие его тенденции проявились и в монументальной, и в станковой живописи. Метод этот заставил художников искать решения новых задач и нельзя сказать, что среди этих решений не было очень талантливых и оригинальных произведений, которые, неся всю требуемую идеологическую нагрузку, являлись еще и подлинными произведениями искусства, имели художественную ценность.

С разгромом «формализма» в советском искусстве центр тяжести критики, политики, эстетики перемещался с вопроса художественного языка (как надо писать, вернее, как не надо писать) на проблему тематики (что изображать). В советском искусстве борьба за тему начинается уже с основания АХРР и все более ожесточается с момента утверждения догмы соцреализма. Советская пресса и, прежде всего журнал «Искусство», громит на своих страницах тех художников и критиков, которые не понимают всей важности отбора тематики для правильного отражения новой сталинской действительности. «Выбор тематики есть один из первых шагов оформления своих идей. Между темами Красной

Армии, Магнитоострой и натюрмортом все же дистанция огромного размера... Неправильно уравнивание всей тематики на одинаково почетных правах». Так писал журнал «Искусство» в 1934 году, а в 1938 он уже не ограничивался простой констатацией «неправильности», а грозно предупреждал: «Некоторые эстетики полагают, что тема картины есть нечто внешнее для искусства... Это глубоко ошибочная и вредная точка зрения». Только в буржуазных странах искусство может беспристрастно фиксировать то, что попадает в поле зрения художника, советские же мастера, «отбирая фигуры и предметы, вводимые в картину, должны ясно осознать их роль в общей системе зрительного образа, заставить их не просто показываться зрителю, но рассказывать ему что-либо» [30, 203].

Тематическая ориентация советского искусства четко прослеживается на практике организации выставочной деятельности уже в 1930-х годах. Творческие союзы – ССХ – черпают свои актуальные задачи из текущих партийно-государственных установок, выдвигают их перед своими членами, и художники выполняют заказы на заданные темы. Так называемые «тематические выставки» становятся главной формой, посредством которой режим доводит до широких масс поддерживаемое им искусство.

В 1936–1939 годах внимание советских идеологических органов и творческих союзов было сосредоточено на устройстве, по крайней мере пяти гигантских тематических выставок: Всесоюзная Пушкинская выставка, посвященная столетию со дня смерти поэта, «XX лет Рабоче-Крестьянской Красной Армии» (1938), «XX лет Всесоюзного ленинского комсомола», «Индустрия социализма» (обе в 1939) и «Сталин и люди Советской страны в изобразительном искусстве» (1939–1940). Такие всесоюзные выставки устраивались в столице, потом передвигались в другие города, в то время как провинция одновременно отмечала свои местные юбилеи устройством тематических выставок республиканского и областного масштаба.

Следует отметить и факт введения Сталинских премий, которое было приурочено к шестидесятилетию Сталина (декабрь 1939). «В присуждении Сталинских премий нужно видеть, помимо признания заслуг и успехов отдельных мастеров, еще и направляющие указания на то, какие виды искусства и жанры представляют сегодня главный интерес, какие художественные приемы и средства наилучшим образом отвечают сегодняшним задачам» [30, 204]. То есть Сталинские премии исполняли роль не только ласкающей ладони, но и указующего перста партии и государства на эстетические ориентиры для всех остальных художников.

Первые Сталинские премии были присуждены в начале 1941 года за произведения, созданные с 1934 (официальная дата начала соцреализма) и по 1939 год. Этой награды удостоились следующие работы: А. Герасимов. И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле (первоначальное

название «На страже мира», 1938), В. Ефанов. Незабываемая встреча (встреча Сталина и членов правительства с женами работников тяжелой промышленности, 1936–1937), Б. Иогансон. На старом уральском заводе («Урал Демидовский», 1937), Н. Самокиш. Переход через Сиваш (1935), М. Манизер. Памятник В.И. Ленину в Ульяновске (1940), С. Меркуров. Монумен т И.В. Сталина на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (1939), С. Какабадзе. Монумен т И.В. Сталина в Тбилиси, В. Ингал и В. Боголюбов. Статуя Г.К. Орджоникидзе (1937), Н. Томский. Памятник С.М. Кирову в Ленинграде (1938), В. Мухина. Рабочий и колхозница (1937), Ф. Федоровский. Театральные декорации к «Князю Игорю» (1934), М. Сарьян. Театральные декорации, И. Тоидзе. Иллюстрации к поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Таким образом, количественно первые Сталинские премии распределились в следующем порядке: по темам: образ тов. Сталина – 4 работы, образ Ленина – 1, образы соратников вождей – 2 (плюс изображения Ворошилова, Кагановича, Молотова, Хрущева, Орджоникидзе и др. в картинах Герасимова и Ефанова), образы трудящихся – 1 (Мухина), историческая тема – 2; по видам искусства: тематическая картина – 4, скульптурные монументы – 6, прочие виды (иллюстрации и театральная декорация) – 3.

Сталинские премии формировали центр советского официоза. Здесь оказывались и здесь лидировали те художники, которые могли все свое творчество подчинить воплощению наиболее важных, с точки зрения советской идеологии, тем и видов искусства, в первую очередь мастера так называемой «тематической картины» и монументальной скульптуры. Произведения, удостоенные Сталинской премии, автоматически включались в «золотой фонд» советского искусства. Ими открывались экспозиции всех крупных обзорных выставок; обретя характер подлинных исторических документов, они входили в школьные учебники и служили иллюстрациями к научным трудам; они распространялись по всей стране в тысячах копий и миллионах репродукций.

На модели сталинского соцреализма прослеживается и еще одна важная черта – советское искусство не только реставрировало жанризм XIX века; оно установило строгую иерархию жанров. На вершине этой художественной лестницы находился парадный портрет, воплощающий задачу создания образа «нового человека», что составляло одну из основных функций советской идеологии.

О грядущем человеке, который перевернет устоявшиеся представления и разрушит святыни «старых людей», писал Карл Маркс. От его ученика и последователя Жоржа Сореля эта концепция была воспринята итальянским футуризмом. Под знаком ковки Нового Человека развивалась вся художественная культура советского авангарда первых послереволюционных лет. В период рождения социалистического реализма эта идея переходила из уст в уста выступающих на съездах и собраниях со-

ветских писателей, художников, архитекторов. «Инженерами человеческих душ» называет Сталин советских писателей, а позже советская пропаганда многократно вещала о том, что Советский Союз «стал родиной нового, высшего типа человека разумного – Хомо Советикус».

Новый человек проявлялся по-разному, в искусстве его иллюзорное бытие можно проследить на трех довольно четко иерархизированных уровнях. На самой вершине такой трехступенчатой пирамиды стоит образ вождя как воплощение лучших качеств формируемого нового человека. Любая статья на тему «образ советского человека в искусстве» всегда начиналась с описания многочисленных полотен и монументов, изображающих Ленина и Сталина. Бытовой жанр наделял их всеми возможными положительными качествами простых людей, жанр монументальный добавлял к ним черты сверхчеловеческих доблестей и возносил их на высоту недостижимого идеала. Превращенные в чистые аллегории, они служили даже не образцами для подражания, а объектами поклонения, и характер этих новых уже не людей, а божеств легко просматривался через увеличительные стекла хорошо знакомого каждому политического мифа.

Необходимо отметить важную черту культа вождя: личность тоталитарного лидера окутана непроницаемой завесой мифологии. Старший Брат присутствует везде, но его никто не видит; ему приписываются все свершения и добродетели, но никто не может отличить здесь действительность от легенды; его изображения смотрят со всех стен и газет, но никто не знает, каков он на самом деле, ибо на этих изображениях он выглядит так же, как 10 и 20 лет тому назад, и поэтому нельзя даже сказать с уверенностью, жив в данный конкретный момент любимый вождь или уже умер (Сталин, например, продолжал жить еще целых три дня после своей физической смерти). Бытие таких вождей протекает как бы в другом измерении, где понятия живого и мертвого насыщены иным содержанием, чем у простых людей. В советской художественной культуре начало этого культа падает на 1929–1930-е годы – время стремительного продвижения Сталина к вершинам власти. Однако начинался он с Ленина: именно Ленин своим декретом о монументальной пропаганде заложил предпосылки для превращения искусства в инструмент для создания его же собственного культа. В 1924 году, сразу же после смерти Ленина, тело его было перенесено во временный деревянный мавзолей, который, как было сказано в официальном постановлении, служил целям «предоставления всем желающим, которые не успеют прибыть в Москву в день похорон, возможности проститься с любимым вождем». В 1930 году в Москве на Красной площади по проекту архитектора А. Щусева сооружен мраморный мавзолей В.И. Ленина, рассчитанный на вечность и ставший сакральным центром отправления всех советских политических обрядов. Год спустя принимается решение о

строительстве Дворца Советов, здания, которое должно было служить мемориалом мертвого вождя, как своим архитектурным обликом, так и наполняющим здание скульптурным и живописным декором. Тематика этого декора в ходе работы над проектом постепенно изменялась, и в 1938 году журнал «Искусство», например, уже так определял его идейное содержание: «Пластические и живописные композиции должны запечатлеть, как Ленин и Сталин ведут народы Союза к свободе и счастью». Так к традиционному культу мертвых начинает подмешиваться культ живых. Символично, что Дворец Советов так и не был возведен, зато бесконечный ряд монументов Сталину был после войны увенчан его циклопическими изваяниями на Волго-Донском канале, почти не уступающими по масштабу фигуре Ленина в утвержденном проекте Дворца Советов.

В парадном портрете царствовал жесткий канон, но образ вождя не был однозначен: вождь здесь выступал в нескольких ипостасях, требующих каждая своей композиционной схемы и эмоциональной трактовки. Эти схемы можно свести примерно к следующим:

Ленин, Сталин – вождь. Здесь историческое лицо выступало в своей наиболее абстрактной, символической сути, что требовало монументальности решений, величественной трактовки, строгих обобщенных форм, выражающих надчеловеческий характер вождя. Свое классическое воплощение эта схема получила в итоговой работе «Ленинианы» скульптора Н.А. Андреева – «Ленин-вождь» (1931–1932 гг.), а затем в бесчисленных монументах Сталина – от его памятника-музея в Ереване, где музей находился внутри памятника (скульптор С. Меркуров), до уже упоминавшихся циклопических его изваяний на Волго-Донском канале.

Вождь – вдохновитель и организатор побед. Эта схема требовала элемента экспрессии, языка жеста, порыва, цветового или пластического контраста, передающих волевою энергию, исходящую от вождя и долженствующую заразить и подчинить себе зрителей. Такие качества приписывались больше Ленину, чем Сталину. Уже в первом значительном памятнике Ленину, установленном в 1926 году у Финляндского вокзала в Ленинграде (авторы С. Евсеев, В. Гельфрейх и В. Шуко), была разработана композиция, которая стала почти каноничной. С тех пор Ленин изображался устремленным вперед, с правой рукой, простертой в указующем жесте или заложенной за лацкан пиджачка (в этом случае волевое устремление подчеркивалось положением головы), и с левой, сжимающей снятую с головы кепочку. В живописи эта композиция была канонизирована картиной А. Герасимова «Ленин на трибуне» (1930). Часто эта схема решалась в картинах историко-революционного жанра, где Ленин и Сталин трактовались как главные герои изображаемого исторического события.

Вождь – мудрый учитель. К первым двум схемам тут примешивался элемент психологизма, указывающего на ум, проницательность, скромность, простоту, человечность и прочие приписываемые вождям качества. Таковы многочисленные изображения Ленина и Сталина в кабинетах за работой, выступающих с трибун съездов (А. Герасимов «Выступление Сталина на XVI съезде партии», 1933 г.) и т.д.

Наконец, Вождь – человек (или друг детей... спортсменов... колхозников... ученых...). Эта схема требовала жанровых деталей, а эмоциональный акцент переносился от восторженного почитания в сторону умильной просветленности (И.Э. Грабарь «Крестьяне-ходоки на приеме у Ленина в 1920 г.», 1938 г.)

«Настанет день, – писал скульптор С. Меркуров, – когда, наконец, появится в скульптуре не только Владимир Ильич, каким знали его современники, – Владимир Ильич Ленин – символ, отражение своей эпохи, образ вождя величайшей революции, руководителя своего народа и мирового пролетариата, – такого Ленина, каким народ его представляет и каким он был в действительности» [30, 177]. Эти слова главного практика по созданию в искусстве мифа о вожде лучше, чем многотомные рассуждения теоретиков, выражали основную идею этого мифа: в подлинной реальности вождь был не таким, каким знали его современники, его соратники по партии (которые даже описывали его), а «каким представляет его народ». Естественно, что народ мог представить его себе только в образе, создаваемом искусством, а образ этот сильно отличался от реального облика. Трансформация человека в символ производилась весьма эффективно. Несомненно, советские люди удивились бы, узнав, что в реальной жизни Сталин был ростом мал, ряб, сухорук и коротконог, – его изображения не содержали никаких намеков на такие неприглядности его физического облика.

Образ Сталина проходил сквозь все эти схемы и был подробно разработан в диапазоне от гигантских монументов до жанровых картинок. Символом Сталина была строгая вертикаль. Он обитал за неприступными для простых смертных стенами Кремля, и, согласно легенде, все ночи напролет светило над Москвой окно его рабочего кабинета. Советский народ только два-три раза в год, во время торжественных демонстраций, мог лицезреть бюст своего вождя, возвышающийся над парашетом мавзолея Ленина. Сталин (не говоря уже о Ленине) был более символом, чем человеком, и советское искусство было занято дешифровкой этой символики. Он возник из скрытых недр партийного аппарата, вытеснив и уничтожив куда более популярных вождей. До середины 1920-х годов в народном сознании образ его как руководителя революции, создателя армии, государства и просто как человека вырисовывался куда более смутно, чем, скажем, образ Троцкого, Бухарина или Зиновьева. Советское искусство и было призвано заполнить зияю-

щие пробелы его политического бытия. Отсюда – огромное количество жанровых изображений Сталина, которые должны были «документально» фиксировать эпизоды его деятельности (в том числе и никогда не происходившие) и черты его личности (в том числе менее всего ему свойственные). Так, в бесчисленных полотнах он изображался чуть ли не на всех ключевых позициях Гражданской войны, и где бы ни появлялся образ вдохновителя революции Ленина, рядом обычно возникала и фигура ее практического организатора – Сталина.

Государственными скульпторами номер 1 и 2, создающие образы вождей в монументальных формах, являлись С.Д. Меркуров и М.Г. Манизер, позже на этот уровень поднимутся Н.В. Томский и Е.В. Вучетич.

Сергей Дмитриевич Меркуров – наиболее отличаемый верхами страны скульптор соцреализма, именно ему предстояла важнейшая миссия во Дворце Советов – создать гигантскую статую Ленина. Он так же является автором 15-метровых гранитных монументов обоих вождей (Ленина и Сталина), установленных на канале Москва – Волга. Он выполнил большое количество портретных бюстов и монументальных статуй для клубов, общественных и государственных учреждений. Например, по заказу в 1939 году Меркуров выполнил гранитную статую Ленина для зала заседаний большого Кремлевского дворца в Москве, монумент И.В. Сталина – для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве.

Всевозможные изображения вождей бесконечно тиражировались, отбирались те, что наиболее соответствовали образу, предназначенному заменить в сознании миллионов подлинную историческую личность (С.Д. Меркуров – памятник Ленину в Ереване, М.Г. Манизер – памятник Ленину в Ульяновске (1940), С. Евсеев – памятник В.И. Ленину на Финляндском вокзале в Ленинграде (1926) и др.). Нельзя не вспомнить тут и серию портретов Ленина, сделанную Н.А. Андреевым еще в 1920-е годы. Именно Андреева можно считать основателем той «ленинианы», что стала самостоятельным жанром в искусстве соцреализма. Итогом многолетнего труда Андреева явилась композиция «Ленин-вождь» (1932). Образ трибуна, героически напряженный, создающий ощущение непреодолимой силы и активности. Ильич с народом, ведущий к светлому будущему – таков пафос этого произведения, делающий его монументальным.

Культ вождя в эти годы создавался и более мобильными видами искусства, в первую очередь живописью и графикой. Живопись тех лет – это многие километры холста, разрисованные ликом вождя. Настолько многие, что их хранили как ковры, наматывая на специальные деревянные валы, в целях экономии места. Изображение вождей в разных ситуациях – с народом, среди соратников, в раздумье, на лоне природы – становится самостоятельным жанром, а «образ вождя» – своего рода оселком, на котором испытывались художники. Удачное (в оценке вла-

сти) решение затвердевало в определенный канон, вызывая волну реплик и подражаний, оно служило ступенью к успеху, выделяло определенных художников в «передовой отряд».

Если в 1920-е годы центральной фигурой в разработке образа вождя в живописи был И. Бродский («Ленин в Смольном» (1930)), то в 1930-е гг. государственным художником, создателем многочисленных образов вождей, неистощимым певцом партийных съездов, конференций и торжественных собраний становится Александр Михайлович Герасимов. Главным образом работал он в жанре портрета и торжественно-репрезентативного портрета-картины. Первым классическим воплощением «ленинской темы» стала картина А.М. Герасимова «Ленин на трибуне» (1929–1930), в которой, по словам критики, «был совершен переход от документальной фиксации к образу». Огромную известность получила и картина А.М. Герасимова «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938, первоначальное название «На страже мира»).

Красноречивое сопоставление в рамках мифа о «светлом пути» представляют два произведения: с одной стороны «Рабочий и колхозница» Мухиной, с другой «Сталин и Ворошилов в Кремле» Герасимова. Мухина придает героический облик рядовому, типичному «человеку труда», который мыслится ею, в точном соответствии с идеалами пролетарской революции, творцом и хозяином жизни. Герасимов избрал для себя другую задачу. Он едва ли не прорывает демократическую оболочку советского этикета, прямо указывая настоящих хозяев жизни. Он ничуть не стесняется, укрыв вождей за кремлевскими стенами, вознести их над «массой». «Светлый путь» мухинской группы есть путь народа, «наш путь», он символически увлекает вслед за героями массу людей у пьедестала. Путь вождей у Герасимова пролегает совсем иным образом. Тротуар кремлевского холма, по которому ступают они, поднят почти до облаков, и лишь где-то внизу и вдали кипит повседневная жизнь. Среди ее муравьиной, точечной суеты – место любого из нас. Там-то и обретается «народ», конечно же, воодушевленный мечтой о том, что в эти минуты «о нас думает родной Сталин». Печать захлестывали восторженные хвалебные оды в адрес А.М. Герасимова. Была даже пущена легенда, охотно поддержанная самим маэстро, – ей надлежало застраховать Герасимова от лукавых упреков в насаждении культа вождей и вместе с тем подчеркнуть его новаторское обретение по части «народности». Легенда гласила, будто художник хотел символизировать данным изображением теснейшее единство советского народа и Красной Армии. Сталин, понятно, олицетворял первое, Ворошилов – второе [92, 119]. Так была зафиксирована ключевая подмена: народ как проблема, как тема художественного истолкования «снимается» путем изображения вождя-патриарха, «отца народов», которое самодостаточно воплощает в себе типические черты простых людей и их устремления.

В искусство, по природе своей игравшее роль портрета времени, входит фальшь, свидетельствовавшее об обмане. Среди тысяч создающихся в эти годы обманок можно выделить ставшее хрестоматийным гигантское полотно В.П. Ефанова «Незабываемая встреча» (1938). Картина изображала безудержный восторг при встрече Сталина и членов правительства с женами руководителей тяжелой промышленности, которых в скором будущем почти всех уничтожили. Известно, что когда Ефанов писал это полотно, то едва успевал менять лица героев: «...Только напишешь, а ее, глядь, посадили...» [131, 159]. В. Ефанов выступал главным образом как автор мажорных по цвету и настроению портретов и тематических, несколько театрализованных композиций, тяготеющих к жанру группового портрета (И.В. Сталин, В.М. Молотов и К.Е. Ворошилов у постели больного А.М. Горького) (1940–1944 г.). Сродни герасимовским и ефановским шедеврам соцреализма были и столь высоко оцененные в свое время работы Г. Шегалия «Вождь, учитель, друг» (1935) и Б.В. Иогансона «Вожди Октября» (1940) или произведение П. Соколова-Скала «Скорбь у гроба» (1935), где Сталин застыл с выражением глубокой скорби на лице у гроба Кирова.

Если мы пролистаем каталоги всесоюзных и главных тематических советских выставок за 1940-е годы, то увидим, что за открывающими их иллюстративную часть образами Ленина и Сталина всегда следуют портреты их соратников второго звена в тематической иерархии парадного портрета. Это были изображения товарищей по партии, сотрудников ЧК, военачальников Красной Армии. Еще ниже следовали представители научной и творческой интеллигенции, т.е. советская элита, выступающая как носитель и образец новой морали, нового человека. Их изображения либо повторяли некоторые схемы сталинских портретов, либо они изображались вместе со Сталиным (или без него) в жанровых сценах: А. Герасимов «Молотов на трибуне» (1948), И. Тоидзе «Л. Берия в своем кабинете», В. Ефанов портрет Г.К. Орджоникидзе (1937), А. Яр-Кравченко «А.М. Горький читает И.В. Сталину, В.М. Молотову и К.Е. Ворошилову свою сказку «Девушка и смерть» 11 октября 1941 года» (1941), И. Бродский «К.Е. Ворошилов на лыжной прогулке» (1937) и другие.

Советские скульпторы в изобилии производили гипсовые и бронзовые бюсты руководителей партии и государства, которые затем обычно перемещались в кабинеты подведомственных им учреждений, но не изображали их в полный рост. Многочисленные памятники возводились только мертвым соратникам Сталина. Памятник С.М. Кирову в Ленинграде (1935–1938) Н.В. Томского, памятник Чапаеву в Куйбышеве (1932) М.Г. Манизера и другие подобные многочисленные монументы создавались в эти годы для городских ансамблей. Такие памятники устанавливались на главных городских площадях, а постамент нередко

совмещался с трибуной для торжественных демонстраций. Среди портретной скульптуры можно назвать портрет С.Г. Шаумяна (1929) С. Меркулова или портреты С.Д. Лебедевой (портрет Чкалова, портрет Ф.Э. Дзержинского (1925)). Был и памятник Ф.Э. Дзержинскому – человеку, по своей нежной любви к детям, мечтавшему о скромной должности наркома образования, но создавшему ЧК и систему первых советских концлагерей, – украшал площадь его имени в Москве (Е.В. Вучетич. Памятник Ф.Э. Дзержинскому в Москве).

Режим прославлял, увековечивал своих героев не за потоки пролитой ими крови; в художественном воплощении они представляли рыцарей новой морали и ее высшего проявления – нового гуманизма. Слово «гуманизм» протерпело затейливые метаморфозы, и в советский обиход оно вернулось с новым значением. Горький разъяснял семантику этого слова: быть гуманистом – значит не только любить свой народ, партию, государство, Сталина; это значит еще – ненавидеть их врагов. Эти бескорыстные рыцари чести действовали от имени и по велению высшего судьи-истории, которая оправдывала все. «Оглянешься, а вокруг враги; / руку протянешь – и нет друзей; / но если он скажет: «Солги!» – солги! / Но если он скажет: «Убей!» – убей!» Эти строки поэта Эдуарда Багрицкого часто цитировались как формула нового гуманизма. «Он» в этом контексте – век, время, история. Это было время рождения мифа «светлого пути» и соответствующей идеи «сверхчеловека».

На этом уровне существования образа Нового человека создавались и изображения представителей научной и творческой интеллигенции. Эта тема решалась в живописном и скульптурном портрете, в монументальном искусстве (А.М. Герасимов. Портрет балерины О.В. Лепешинской (1939), В. Ефанов «Встреча слушателей Военно-Воздушной академии имени Жуковского с артистами театра имени К.С. Станиславского» (1938), С.Д. Лебедева. Портрет Михоэлса (1939), В. Ефанов, А. Бубнов, Т. Гопоненко и др. панно «Знатные люди страны Советов» для павильона СССР на Международной выставке в Нью-Йорке (1939)).

На первых двух уровнях новый человек выявлялся в своей идеальной сущности как высочайший образец, подняться до коего – было дано не каждому. Массовое же изготовление образов новых – советских людей – осуществлялось на следующей, более низкой ступени иерархической структуры жанра.

Персонажи советского портрета 1930-х гг. устремлены в «светлое завтра». В этих людях не разглядеть и тени душевного волнения, их не отягощает прошлое и пережитое. Их лица – лица взрослых детей. Советский человек должен быть простым и искренним, веселым и активным, волевым и идейным, и обязательно целеустремленным оптимистом, верующий в мифическую сказку, для того, чтобы ее сделать былью, он и рожден. Портретные образы воплощали строки Николая Ти-

хонова: «гвозди бы делать из этих людей / в мире бы не было крепче гвоздей...», и подкреплялись интонацией «я хочу быть таким» (А.Н. Самохвалов. «Совпартшколовец Сидоров», 1930). СобираТЕЛЬНЫЙ образ нового человека создан, например, в скульптурном портрете архитектора С.А. Замкова (1934–1935) В.И. Мухиной. Классический образ советского человека создает Мухина и в своей монументальной композиции «Рабочий и колхозница», где данный образ предстает в двух ипостасях, как две стороны одной медали через образ рабочего и колхозника, раскрывая важную тему в советском искусстве.

В Советском Союзе 31 августа 1935 года произошло важное событие: в этот день (вернее, в ночь) молодой шахтер Алексей Стаханов вырубил за смену 102 тонны угля, перевыполнив план на 1400 %. Трудовой подвиг являлся важной доблестью нового человека. Знатные шахтеры, сталевары, лесорубы, хлеборобы, трактористы, доярки стали предметом творческого вдохновения многих известных художников. Не только многочисленные тематические выставки, посвященные труду, но и особые аллеи и галереи портретов «героев труда» стали местом паломничества молодежи и широких масс: на эти портреты должны были равняться в своей работе все остальные трудящиеся.

Развитие темы рождения нового человека, появление новых норм общественного поведения – это история и советского бытового жанра, речь о котором будет идти ниже, и к теме «советского человека» не раз еще вернется в ходе данного исследования, а пока для дальнейшего нашего рассуждения вновь вернемся к теме вождя.

Парадные портреты вождей в живописи и их монументы составляют центр структуры искусства соцреализма, а его природа не терпит пустоты. Со сменой вождей в этом центре образуется вакуум, который грозит разрушить все целое, если его немедленно не заполнить культом нового лидера. Своеобразный пример такого рода взаимозаменяемости существовал в советском искусстве. Здесь можно проследить, как с середины 1930-х годов образ Ленина вытесняется монументальной фигурой Сталина. После смерти и разоблачения Сталина его монументы взрываются, портреты переселяются в спецхраны, а с некоторых наиболее популярных групповых композиций его фигура соскабливается и заменяется чьей-то другой. Так, на картине В. Серова (третьего по счету президента Академии художеств СССР) «В.И. Ленин провозглашает советскую власть» 1947 года рядом с канонической фигурой Ленина – там, где ему и надлежит быть, – возвышалась фигура Сталина, а теперь в том же прославленном шедевре соцреализма место Сталина занимает какая-то неопределенная личность. Такая же участь еще при жизни Сталина постигла и изображения многих его соратников. В 1930-х годах, в разгар террора, сталинские лауреаты соскабливают со своих картин Тухачевского, Якира, Бухарина, Ежова, продолжая тем самым революци-

онную традицию Луи Давида, последовательно убиравшего со своего холста «Клятва в зале для игры в мяч» членов Конвента по мере их гильотирования.

«Великие исторические деятели не столько творят историю, сколько вытворяют истории, история же сама творит их по образу своему и подобию», – пишет А. Зиновьев [30, 214]. Итак, вместе с обликом вождей трансформации подвергались и их роль в исторических событиях, а вместе с этим и сама история. На резких ее поворотах центробежные силы выбрасывали из центра событий (и из центра их отражения в искусстве) одних руководителей, но центростремительные тут же втягивали на их место других. Так, во многих картинах первых ахрровских выставок в роли создателя Красной Армии изображался Троцкий (эти работы едва ли сохранились даже в самых закрытых советских спецхранах); с середины 1920-х годов эта роль безоговорочно перешла к Ленину, а с 1930-х и до середины 1950-х разделялось с ним Сталиным. Оба они, вместе и порознь, изображались во всех главных эпизодах гражданской войны: в штабах войск, у прямого провода (картина под этим названием И. Грабаря), во фронтовых траншеях, принимающими важные решения у карт военных действий и т.д. В советской эстетике за такого рода изображениями закреплялись наименования «исторической картины» или «историко-революционного жанра».

Известно, кто контролирует прошлое, управляет будущим. Для советского сознания будущее – цель и объект строительства; все остальное – лишь сырой материал для его воздвижения. Собственно, история в советском государстве началась с 25 октября 1917 года, а все прошлое рассматривалось лишь как подступы к этой дате, как предыстория. Аналогичное понимание истории разрабатывалась в теориях советского авангарда, в частности, в его концепции создания средствами искусства новой реальности, нового общества, в котором не найдется места ни для каких пережитков прошлого. «Новая хронология начинается с 25 октября 1917 года» – с этой формулой конструктивиста А. Гана согласилось бы большинство представителей его радикальных течений. Эти идеи выполняли роль повивальной бабки и у колыбели рождающегося социалистического реализма – на Первом съезде советских писателей, где Горький объяснил собравшимся, что «нам необходимо знать все, что было в прошлом, но не так, как об этом уже рассказано, а как все это освещается учением Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина» [30, 217]. «Краткий курс истории ВКП(б)», написанный якобы В.И. Сталиным, будет основой для трактовки истории. Вся тысячелетняя история России будет рассматриваться лишь в контексте истории развития партии, а историческая живопись будет иллюстрацией к этой «исторической книге».

Опубликованная в 1970 году книга «Советская историческая живопись» В. Зименко – старого, еще со сталинских времен, главного редактора журнала «Искусство» – содержит в себе 64 репродукции с работ советских художников на данную тему; из них 55 посвящены событиям истории после 1917 года или непосредственно предшествующим революции и только 9 – всей остальной тысячелетней истории России. Идейная сущность историко-революционной картины соцреализма сводится к недвусмысленной и безоговорочной по тону пропаганде тезиса о неизбежности грядущей победы пролетарской революции. История отражается главным образом как история борьбы за новый порядок и его становление, прошлое существует лишь в его причастности к этой борьбе, а светлое будущее уже присутствует в настоящем как его революционная потенция. Сама современность понимает себя как историю – это придает ей величие и делает ее прекрасной. Все это очень точно определяет характер и место «исторической картины» в иерархии жанров. Как и парадный портрет историко-революционный жанр находился на вершине художественной пирамиды.

В первом эшелоне историко-революционной картины шли образы вождей, о которых уже говорилось выше. Историческое бытие вождей начиналось с детства и заканчивалось загробным существованием в веках. (Н. Грзелишвили «Тов. Сталин в юные годы», А.В. Маровов «Выступление Сталина на заводе Динамо в 1924 году, В.А. Серов «Приезд Ленина в Петроград в 1917 году», А. Рылов «Ленин в разливе», П. Соколов-Скаля «Сталин в Туруханской ссылке» и т.п.).

Канонизации подлежали не только вожди, но и связанные с их именами события. Летосчисление определялось героическими схватками и победами революционной истории. Эти события стали главными темами исторической картины. К основным темам можно отнести два канонических сюжета – «Взятие Зимнего» и «Залп Авроры». В ночь с 24 на 25 октября 1917 года Зимний дворец в Петрограде, где размещалось Временное правительство, охраняли только женский батальон и горстка плохо вооруженных кадетов. В бесчисленных советских полотнах эта тема представлялась как героический штурм многочисленной революционной толпы почти неприступной твердыни. Еще более густым мифологическим туманом окутаны реальные события, связанные с залпом крейсера «Аврора», данного, якобы, в эту ночь по Зимнему дворцу (П. Соколов-Скаля «Взятие Зимнего» (1937), Н. Куприянов «Крейсер Аврора» (ксилография, 1922)).

Советская теория искусства требовала от картин историко-революционного жанра героической трактовки темы, массовой сцены, многофигурной композиции, сюжетной и повествовательной насыщенности произведения, единства психологического и драматического начал, общей монументальности и величественности картины. Часто

произведения историко-революционной живописи строятся на противопоставлении положительного и отрицательного героев, а отрицательный персонаж показан в комическом виде.

Одним из наиболее значительных представителей историко-революционного жанра этого периода является художник Б.В. Иогансон. Он интерпретирует наследие Сурикова и Репина, внося в свои произведения новое революционное содержание, созвучное эпохе. С этой точки зрения особенно важны картины «Допрос коммунистов» (1933) и «На старом уральском заводе» (1937). В основе картины «Допрос коммунистов» лежит острый драматический конфликт: столкновение двух миров, соответственно и композиция картины строится на резком противопоставлении положительных и отрицательных образов. Монолитно, цельно решает Иогансон фигуры коммунистов, подчеркивая устойчивость, надежность, монолитность этого образа. Они в центре картинной плоскости, к ним прикован взгляд зрителя. На противопоставлении – белогвардейцы, которые загнаны в угол, разрознены, паузы между фигурами образуют «дрожащий» ритм. Их закрытые позы противостоят открытым позам коммунистов, они сидят, коммунисты стоят, наклон пола, положение линии горизонта – все подчеркивает превосходство коммунистов и внутреннюю победу. «Они наступают и должны раздавить белых», – так объясняет сам художник смысл композиции [63, 131]. Контраст существует и в психологической трактовке образов, внешне красивым, полным внутреннего благородства, лицам коммунистов противостоят злобные и грубые, гротескно-комичные лица офицеров. Драматический конфликт намечен в колорите. Колорит построен на напряженном контрасте красных и рыжевато-коричневых тонов с резким синим тоном. Все эти выразительные композиционные средства создают эмоциональный настрой, благодаря которому, обреченные на смерть коммунисты, предстают как победители, а само произведение воспринимается как новое слово в советской исторической живописи.

Конфликт старого и нового, противопоставление образов, дуэль взглядов также присущ композиции картины «На старом уральском заводе» – это также отличный пример исторической картины в духе соцреализма. Не героические деяния здесь изображены, а в качестве героя прошлого выступает пролетарий, который пробудился для классовой борьбы. Как и в «Допросе коммунистов» в основу положен острый конфликт. И опять-таки конфликт классовый, ибо только он ныне признается событием,двигающим историю вперед. Ненависть рабочего к хозяину – вот основное чувство, которое запоминается, невероятно, чтобы у зрителя могли возникнуть хоть малейшие симпатии к заводчику. Не просто людей видим мы, но представителей классов, и эмоции наши, наши чувства переносятся с персонажей на сами эти классы. Конфликт выражен с помощью молчаливого диалога, «дуэли взглядов» заводчика

и рабочего. Взгляд заводчика хоть и полон ненависти, но не уверен, а выражение лица рабочего полно чувств превосходства, гнева и внутренней силы. Исследователи замечают, что из подобных людей и характеров со временем вырастут герои «Допроса коммунистов». «Достоинство картины заключается не только в совершенно выдающихся качествах живописного мастерства, но прежде всего... в самой идейной сущности изображенного. Художник бросил такой свет на историческое прошлое, какой мог бросить единственно только наш советский художник, воспитанный на идеях и делах Ленина и Сталина... Перед нами пролетарий, которому терять нечего, но который может приобрести все,... уверенность в неизбежной победе пролетарского класса, выраженного художником в типе, в психологической характеристике и извечности поединка, происходящего между хозяином и работником, глубоко захватывает зрителя. Стоит только сравнить эту картину с картинами Ярошенко или Касаткина, чтобы понять, какой большой шаг по глубине трактовки, в самом понимании исторической роли пролетариата, сделан нашим советским художником... Он показал нам угнетенного рабочего, исполненного духом ненависти к угнетателю, духом восстания, духом революции, Ярошенко же и Касаткин показали нам только угнетенного пролетария» [92, 136].

Творчество Иогансона во многом определило развитие советской исторической живописи. Многие его находки были взяты на вооружение другими живописцами и мало-помалу превратились в выхолощенный штамп. (П. Соколов-Скаля «Братья» (1935), Кукрыниксы «Утро офицера» (1938), триптих «Старые хозяева» (1936–37)).

Как видим и через историко-революционный жанр активно проходит образ «нового человека», который противостоит «старым хозяевам жизни». Образ «творца революции», как собирательный образ исторического народного героя был характерным и для портретного, и для историко-революционного жанров. Классическим произведением можно назвать скульптуру И.Д. Шадра «Булыжник-оружие пролетариата. 1905 год» (1927). Образ творца революции часто раскрывался через коллективный образ участников октябрьского переворота – красноармейца, рабочего и колхозника – олицетворяющие единство рабочего класса, крестьянства и Красной Армии (скульптурная группа «Октябрь» А.Т. Матвеева или картина «Первые дни Октября» Г.К. Савицкого).

Собственно историческая живопись получила в советском искусстве права гражданства довольно поздно (в военном и послевоенном искусстве), после того, как Сталин перед лицом катастрофы первых военных месяцев апеллировал к чувству русского патриотизма и произнес слова, во многом определившие всю последующую советскую идеологию: «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы

Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова». Эти слова имели огромное значение в выборе тем и сюжетов исторических картин. Слова нового государственного гимна Советского Союза утверждали теперь, что «Союз нерушимый республик свободных сплотила навеки великая Русь», а не «разум возмущенных всех голодных и рабов», как пелось в прежнем, отмененном «Интернационале». «Александр Невский» П. Корина, «Поединок Пересвета с Челубеем» М. Авилова, «Иван Грозный в Ливонии» П. Соколова-Скаля были первыми ласточками этого жанра, получившего расцвет уже после войны. Образы русских царей и полководцев стали здесь рядом с ликами революционных вождей, а битвы за утверждение Российской империи получили равные права гражданства с боями за создание пролетарского государства.

Конечно, в жанр исторической картины включалась и батальная живопись. Однако в силу особого места, которое эта тема занимает в общей структуре советского искусства, ее следует выделить в специальный раздел.

В 1934 году по случаю внезапной кончины М.Б. Грекова народный комиссар обороны издает специальный приказ, согласно которому создается студия военных художников, названная именем Грекова. Художники студии прикреплялись к различным родам войск и, следуя за армией, запечатлевали на разных фронтах картины войны. Задачи документальной фиксации неизбежно переплетались здесь с целями пропаганды, и во время войны искусство такого рода вполне отвечало этим задачам: в массе своей это были реалистические зарисовки боев, которые затем, в мастерских, перерабатывались в батальные сцены и жанровые картины.

В советском искусстве военная тема занимает центральное место рядом с парадным портретом и исторической картиной и является постоянным компонентом на протяжении всего развития соцреализма. В советском государстве искусство курировалось, было под контролем именно военного ведомства, потому образ Красной Армии был не последним в тематическом диапазоне, а образ советского солдата был составляющим элементом в образе Нового человека.

В ходе развития европейской батальной живописи – от Леонардо до Верещагина – героика сражений и побед вытесняется в ее эмоциональном образе трагедией разрушений и гибели. Таковой предстает перед нами первая мировая война в работах Георга Гроса и Отто Дикса, так изображали вторую Генри Мур и Грэм Сазерленд. Соцреализм смотрит на этот предмет другими глазами. «Характерной особенностью советской батальной живописи, в том числе и фронтового рисунка времен Великой Отечественной войны, является оптимизм и гуманизм, вера в победу жизни над смертью, добра над злом» – гласит расхожая советская формула [22, 46].

Основоположником советской батальной картины считался М.Б. Греков. Решая свои картины в романтическом ключе, Греков создал героический образ Красной Армии и ее легендарных походов во времена Гражданской войны. Его «Тачанка» (1925) стала романтическим символом Гражданской войны, а в поздних работах Грекова события этой войны трактуются как торжественный апофеоз великой классовой битвы. Таковы, например, его картины «Памятник Первой Конной» (1933–34), «Трубачи Первой Конной Армии» (1934), «На Кубань» (1934).

В картинах Греков нередко изображал среди участников своих патронов – К. Ворошилова и С. Буденного. (М.Б. Греков «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в окопах под Царицыным» (1934)). Как и в исторической картине, в первом эшелоне батальной живописи идут образы вождей как организаторов и вдохновителей побед на всех ключевых участках борьбы. Так в сборнике «30 лет советского изобразительного искусства» отмечалось, что картина М.И. Авилова «Приезд товарища Сталина в Первую Конную», стала самой популярной, разделяя эту честь по огромному спросу на репродукции, копии и повторения только с известной картиной А. Герасимова «Сталин и Ворошилов в Кремле». Действительно, в редком военном учреждении мы не встретили бы тогда копии или репродукции картины М. Авилова, а вторым после Сталина по популярности в народе был глава именно военного ведомства – Климентий Ворошилов. За образами вождей следовали собственно батальные сцены в диапазоне от эпических полотен боев до бытовых эпизодов гражданской войны. Требования оптимизма и романтического героизма не очень способствовали правдивому изображению того, что реально происходило на фронте этой братоубийственной войны. События гражданской войны всегда изображались односторонне и строго с позиций идеологии советского режима, формируя в сознании советских людей нужные, и соответственно искажая правдивые представления о революционной истории. (Н.С. Самокиш «Переход Красной Армии через Сиваш» (1935), Г.К. Савицкий «Поход Таманской армии» (1933), П.П. Соколов-Скаля «Окопная правда» (1931), триптих «Щорс» (1938) и др.).

Создается в эти годы и современный мирный образ Красной Армии и советского солдата, трактуя чаще его через бытовой и портретные жанры, и подчеркивая главную идею непобедимости, военной мощи советского государства (А. Дейнека «Левый марш» (1941), М. Авилов «На маневрах» (1934), Г.К. Савицкий «На маневрах. Встреча красноармейцев с колхозниками» (1938), Ф.С. Богородский «Братишка» (1932), Л.В. Шервуд статуя «Часовой» (1933)).

События Великой Отечественной войны подняли батальный жанр в советском искусстве на новую высоту, однако вновь между непосредственным изображением войны художниками на фронтах и концепцией

батального искусства соцреализма существовала серьезная дистанция. В вышедшей книге о советской батальной живописи [22] речь идет о деятельности военных художников на фронтах второй мировой войны, однако в ее иллюстративной части (62 цветные репродукции) нет ни одной картины, созданной между 1941 и 1945 годами. Не потому, что военные художники перешли тогда на другой род деятельности. Наоборот, художники Студии Грекова, прикомандировывались на разные сроки к действующим войскам, делали на фронтах зарисовки с натуры, а по возвращении в мастерские создавали на живом материале эпические картины войны. Таких зарисовок и картин было создано великое множество. Их работы несли на себе отпечаток непосредственных впечатлений от страшных и неприглядных военных будней. На первых советских послевоенных выставках такие работы еще превалировали, однако критика в один голос заявляла, что война отражена в них не так и недостаточно. Александр Дейнека, один из наиболее талантливых советских мастеров, создал во время войны свои лучшие реалистические вещи. Фигура летчика с нераскрывшимся парашютом, стремительно низвергающаяся на поставленные торчком рельсы, зловещие надолбы, преграждающие дорогу немецким танкам на окраинах опустевшей Москвы, и особенно трагическая героика его «Обороны Севастополя» – эти образы войны получили широкую популярность в те годы, еще не опьяненные сладким дурманом победы. В этих работах Дейнека далеко отошел от монументальной лапидарности своей знаменитой «Обороны Петрограда», уже давно ставшей в советском искусствоведении классическим примером формалистического подхода к героической теме; тем не менее, и эти его работы в конце 1940-х годов подвергались резкой критике за «плакатность образа», отсутствие психологизма, чужеродные влияния и формализм [30, 226]. Драматизм «оборон» вытеснялся ликованием «освобождений»: «Освобождение Севастополя», «Освобождение Калуги» П. Соколова-Скаля, «Победа. Рейхстаг взят» П. Кривоногова, «Триумф победившего народа» М. Хмелько стали образцовыми произведениями батальной живописи. «Героическая летопись» Великой Отечественной войны создавалась *post factum*, уже после победы, и ее картина существенным образом отличалась от того, что видели и запечатлевали на фронтах военные художники. Требования оптимизма и гуманизма не очень способствовали правдивому изображению того, что реально происходило на фронте. Эту функцию частично принял на себя возродившийся жанр панорамы, вроде гигантских «Сталинградской битвы» или «Обороны Севастополя», создаваемых большими коллективами художников Студии Грекова. Сочетаниями муляжа с перспективной живописью они вызывали иллюзию достоверности и обычно, совершив многолетний вояж по воинским частям с передвижными выставками, становились достоянием военных музеев в качестве своего

рода наглядных пособий. В области военного бытового жанра наиболее популярной картиной стало большое полотно Ю. Непринцева «Отдых после боя» 1951 года (ее копии и репродукции висели едва ли не в каждом военном учреждении), исполненное радости и оптимизма, в многообразии психологических характеристик народных типов, прославляющее юмор, смекалку и гуманизм простого русского солдата.

Итак, парадный портрет, историческая картина и батальная живопись стояли в центре официального искусства соцреализма, следующим жанром в иерархической структуре советского искусства был бытовой жанр, который должен был создать образ советской действительности. Фразу Сталина «Жить стало лучше, жить стало веселее» должно было подкрепить искусство соцреализма и в частности бытовой жанр. Трудности и недостатки – лишь временный фактор, результат заговора врагов социализма, которые должны быть уничтожены в жестокой борьбе. «Философия «мировой скорби» – не наша философия. Пусть скорбят отходящие и отживающие», – цитировал Сталина журнал «Искусство», утверждая, что «искусство социалистического реализма безусловно и сознательно оптимистично, как искусство нового мира, смело смотрящего в будущее» [30, 180]. Социальный оптимизм был главным и наиболее устойчивым компонентом содержания и языка искусства соцреализма с момента его возникновения и в качестве такового сохранился на протяжении всего его развития. После войны с Гоголевского бульвара в Москве исчезает очень популярный памятник Гоголю работы Н. Андреева, ибо, как писала газета «Правда» от 14 мая 1936 года скульптор здесь «искажил образ великого писателя, трактуя его как пессимиста и нытика». Крупнейший советский скульптор Андреев рисовал Ленина с натуры и был официально признан как создатель иконографии вождя. Но и это не спасло мастера от унижения: на месте его памятника был водружен оптимистический Гоголь Н. Томского [30, 181].

Оптимизм советского искусства существовал как принцип, как главная установка, нарушать которую не позволялось ни при каких условиях. Он не выводился из настоящего, а привносился в него из мифического будущего. Чем непригляднее сегодняшний день, тем жестче борьба, тем ближе победа, и чем свирепее голод и террор выкашивали миллионы человеческих жизней, тем обильнее громоздилась снедь на колхозных столах, тем радостнее расцветали улыбками лица трудящихся на картинах ведущих мастеров соцреализма. Именно в середине 1930-х годов, сразу после коллективизации и последовавшего за ней страшнейшего голода на Украине и в среднерусских областях, были созданы самые оптимистические и прославленные картины колхозного изобилия: «Колхозные праздники» С. Герасимова и А. Пластова. Именно в 1937 году, в пик кровавого террора, обрел пластическую форму и стал символом государства самый светлый и оптимистический образ

советских людей, шагающих в счастливое будущее, – «Рабочий и колхозница» В. Мухиной.

Прославленная в свое время картина Т. Гапоненко «На обед к матерям» (1936) изображала волнующую радость встречи на колхозных полях матерей со своими грудными детьми, которых привозили к ним для кормления во время обеденного перерыва. По словам одного крупного историка искусства зритель, созерцая эту картину, должен был «вспоминать, как трудна была доля матери-крестьянки, как разрывалась она между домом и полем в условиях старой деревни с ее тяжелым трудом и нуждой», и видеть в ней достигнутую «гармонию общественного и личного в советской деревне» [63, 112]. «В формах самой жизни» соцреализм отражал не действительность, а идеологию, миф, навязываемый в качестве реальности, и желаемое, выдаваемое за действительное.

Социалистический реализм опирался на национальную традицию жанровой живописи, пережившей расцвет в России в XIX веке, особенно во второй его половине. Советское искусство рассматривало ее как главную ценность в своем художественном наследии и считало, что продолжает и развивает ее на новом и высшем этапе. Однако тематика жанровой живописи значительно перерастала традиционные рамки этого жанра. Советская критика включила сюда следующий ассортимент сюжетов: «Самые различные стороны жизни народа, его многообразные дела и дни находят свое отражение в советском жанре. Такие большие общественно-политические темы, как тема труда, тема борьбы народов за мир, темы советской семьи, школы, дружбы, любви и многие другие, тесно связанные между собой прогрессивными идеями борьбы за коммунистическое общество, являются темами советской жанровой живописи» [30, 228]. Если судить по размаху тематических выставок, количеству премий и наград, размеру холстов и монументов, по оценкам прессы, то первое место среди них занимала тема труда. Важность этой темы в искусстве рабоче-крестьянского государства, да еще под диктатурой пролетариата, неудивительна. С первых дней революции футуристы и деятели Пролеткульта сделали ее центром своего творчества, которое они приравнивали к труду рабочего. На всех последующих поворотах культурной политики тема физического труда продолжала оставаться знаком классового мировоззрения и символом марксистской идеологии. Выставка «Индустрия социализма» 1939 года в истории советского искусства получила оценку «поворотной» и «этапной».

Часто пафос труда сливался с пафосом борьбы в работах в один эмоциональный образ. Например, в прославленной картине «Судостроительный завод» Н. Дормидонтова или в рельефах И. Шадра присутствует элемент надрыва, отчаянной схватки с невидимым врагом. В других картинах голубое поднебесье высотныхстроек расцветает радужными фейерверками электросварок, и бодрые юноши и девушки в

рабочих комбинезонах выкладывают ряд за рядом кирпичи новой счастливой жизни. Ибо, с точки зрения советской эстетики, здесь «впервые труд, т.е. самое человеческое во всех действиях человека, прославляется, и раскрывается его поэтическое, прекрасное содержание». В советском искусстве труд выступал в качестве высшей гражданской добродетели. Человек здесь не просто работал – он боролся за план, за победу, за собственное освобождение.

Как уже говорилось ранее, история советского бытового жанра – это и развитие темы становления нового человека. Триада из рабочего, крестьянина и солдата как равных участников в создании образа советского человека занимала центральное место в бытовом жанре. Эта тема часто воплощалась в декоративных росписях и панно: в павильонах Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, станций метро, ресторанах и т.д.

Монументальная живопись активно разрабатывалась в советском искусстве 1930 годов, подчеркивая приоритет монументальных форм над станковыми. В этой области работали много мастеров, в том числе старшего поколения. Е.Е. Ленсере выполнил росписи зала ресторана Казанского вокзала (1934). В центре плафона помещена композиция «Единение трудящихся». Вокруг центральной композиции размещены 10 панно, рассказывающих о процветании различных краев Советского Союза. Все композиции связаны между собой единой мыслью: «Все, все, абсолютно все счастливы в нашей стране». Торжественное и радостное впечатление создано и в росписях плафона ресторанного зала гостиницы «Москва», над которым Ленсере работал в 1935–1937 гг. Сюжет росписи – ночной карнавал – дал возможность художнику проявить свое мастерство в создании декоративной композиции с эффективным использованием двух источников света.

Во второй половине 1930-х в монументальной живописи активно работал А.А. Дейнека. На станции московского метрополитена «Маяковская» (1938) Дейнека одним из первых применил смальтовую мозаику. В обширном цикле, состоящем из 34 мозаичных плафонов, рассказано о жизни страны социализма за одни сутки. Выполнил А. Дейнека росписи и для павильона СССР на Международной выставке в Париже (1937). Например, в панно «Стахановцы» Дейнека решает композицию как фронтальное шествие фигур. Подобный мотив использован и в огромном панно «Знатные люди страны Советов» для павильона СССР уже на Нью-Йоркской выставке (1939), выполненной группой художников – В. Ефанов, А. Бубнов, Т. Гапоненко и другие.

Монументальная живопись занимала важное место и в экспозиции павильонов на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (1939 г.), выполняя функцию «монументальной пропаганды». Живописные панно, фрески, плафоны, росписи фасадов внушали посетителям выставки чув-

ство гордости за свою страну, придавали отдельным павильонам своеобразной национальной колорит, а всему ансамблю – праздничную приподнятость (А. Бубнов, Т. Гапоненко, Д. Шмаринов панно «Мастера высоких урожаев» и другие). Создание подобных композиций было рассчитано на формирование у зрителя образа своей страны, как страны процветающей и неуклонно богатеей. Подобные композиции создавались не только живописными средствами, но и в скульптурных формах. Наиболее известны произведения Г.И. Мотовилова. Именно он декорировал главный вход ВСХВ 1939 г. Рельефные композиции «Индустрия» и «Сельское хозяйство» с массой людей, растений, животных, деталей машин, сливающихся в единый декоративный узор, создавали убедительную картину процветания.

Монументальный образ советского человека обширно создавался и в круглой скульптуре, начиная от часто уже упоминаемой скульптурной композиции «Рабочий и колхозница» В.А. Мухиной и до многочисленных городских и парковых монументов (Н.В. Томский «Кузнец-новатор Александр Бусыгин», Л.В. Шервуд «Машиностроитель», С.Д. Лебедева «Шахтер» и др.).

Подобные образы советской действительности и советского человека активно создавались и в станковом искусстве. Яркой фигурой в этой области является Александр Александрович Дейнека – символическая и классическая фигура советского искусства.

Искусство Дейнеки – это искусство ярко выраженного идеала соцреализма. Его герой – это совершенный, идеальный образ советского человека. Фигуры в его композиции пластичны, выразительны, физически совершенные, часто атлетически развиты. Его образы – монументальны, и эта монументальность достигается четким рисунком, выразительным силуэтом (часто обобщенным, лишенным деталей и подробностей), пластически-ясной скульптурной формой, динамизмом ритмической организации композиции, контрастным сопоставлением пространственных планов, лаконизмом цветовых решений. Монументальные полотна Дейнеки передают ощущения больших пространств, проникнуты мощностью, силой, величием, что отвечало требованию сталинского искусства с его торжественностью, парадностью и пафасностью. Можно даже сказать, что в живописи Дейнеки преобладают черты плаката и графического подхода, в одинаковой мере просматриваются и черты стенописи, но нельзя не выделить его особое отношение к цвету, выразительности цветовых отношений.

Как уже говорилось, в своих монументальных росписях и панно Дейнека создал праздничный образ советской действительности, подобную радостную, ликующую атмосферу «райского наслаждения» он передал и в картине «Обеденный перерыв. Донбасс» (1935). В работах Дейнеки воздух, вода, солнце, динамика бега и здорового молодого тела – все

это сливается в символ некоего радостного Начала, Расцвета, Пробуждения, Весны. Символический образ «светлого пути», «светлых горизонтов», а также мотив стремительного взлета и полета, порыва ввысь, столь характерные для соцреализма этих лет, создан в картине А. Дейнеки «Будущие летчики» (1938). В работе раскрыты и романтические грезы юного поколения об авиации.

Миф о новом советском человеке предполагал не только высокую идейность и сознательность, но и физическую красоту. Это выразилось в массовом увлечении спортом – интересное явление 1930-х годов в советской культуре. Ни одна демонстрация не обходилась без парада физкультурников, а день человека начинался с утренней гимнастики, транслирующей по радио на всю страну. Спорт в 1930-е гг. приобретал и политический оттенок. Выдающиеся личные достижения и рекорды рассматривались как доказательство успехов советского государства. Спорт становился и начальной стадией в подготовке будущих воинов. Этим объясняется принятие в 1934 году физкультурного комплекса ГТО («Готов к труду и обороне СССР»), который устанавливал нормативные показатели по различным видам спорта.

Спортивная тема одна из центральных в творчестве А. Дейнеки. Наделенные атлетическим сложением, молодые спортсмены утверждали культ молодости, силы и красоты человеческого тела и советского образа жизни, где физическое совершенство человека отвечает оптимистическому взгляду на мир (А. Дейнека «Бег» (1934), «Утренняя зарядка» (1934), «Вратарь» (1934), «Футболист» (1934)). Наряду с мужскими образами в произведениях Дейнеки часто присутствуют и женские образы, которые надолго запоминаются своей выразительностью («Купающиеся девушки» (1933), «Мать» (1932)). Необходимо отметить, что в работах на спортивную тематику часто предпочитали модели женщин. Девушка-физкультурница предстает в советском искусстве волнующим символом революционного обновления жизни. В этом плане важно вспомнить картины А.Н. Самохвалова «Девушка в футболке» (1932) и «Девушка с ядром» (1933).

Типичный образ в поэзии выразил в те годы Ярослав Смеляков: «Лежит у меня на ладони / твоя золотая рука, / отвыкшая от перчаток, / привыкшая к турникам...» Наричательным является и скульптурный образ «Женщины с веслом», и яркие образы женщин рабочих, созданные тем же А. Самохваловым в цикле «Метростроевцы» (1934).

В структуре тогдашних мифов о «новом человеке» важное значение придавалось образу советской женщины. Вспоминается знаменитая фраза из известного советского кинофильма: «...студентка, комсомолка, спортсменка и просто красивая женщина...» Советская женщина была многоликой, вот только как мать и «хранительница домашнего очага» такой образ в советском искусстве встречался не часто. Образ женщины-

строителя нового общества тиражировали в газетах, о ней слагали стихи и посвящали ей целые романы. Вполне естественно восприняли, например, читатели произведения популярного в те годы пролетарского писателя Ф. Гладкого, где главная героиня Даша призывала своих соотечественниц отказаться от ребенка и мужа из-за международного положения. Иронию вызывают и ее слова, обращенные к одному из персонажей романа «Цемент» Глебу Чумакову: «Ты хочешь, Глеб, чтобы на окнах кудрявились цветочки, а кровать надувалась пуховыми подушечками. Нет, Глеб, зимой я живу в нетопленной каморе, топливный у нас кризис, знай, а обедаю, в столовой Нарпита. Ты видишь, я – свободная советская женщина» [13, 42].

Поиск образа советской женщины начался в советском искусстве еще в 1920-е годы. Вспомним, например, собирательный образ в картинах «Делегатка» (1927) и «Председательница» (1928) Г.Г. Ряжского. В 1930-е годы женские образы разрабатывал и Ю.И. Пименов. В эти годы центральной темой его творчества стала тема современного города с динамичной жизнью городского человека, как правило, горожанки. Известной работой этого времени являлась картина «Новая Москва» (1937). Пейзаж обновленного центра Москвы (пл. Свердлова) – часть «священной дороги» к Дворцу Советов – как бы увиден из мчащейся машины, за рулем которой, спиной к зрителю, сидит молодая женщина – новый советский человек – стремящейся по «светлому пути» к счастливой новой жизни. Созданы Пименовым и обаятельные лирические женские образы в портретном жанре.

Отмечая лирический женский образ в портретном жанре можно вспомнить И.Э. Грабаря («Светлана» (1933)), Ф.В. Антонова («Портрет женщины в красном» (1933)), Н. Чернышева («Заплетает косу» (1931)), и даже А.А. Дейнеку. Последнего привыкли считать художником, мыслящим в монументальных формах. Современники упустили из виду вторую – лирическую – грань его дарования, да и сам мастер, надо признать, ее не афишировал. Между с тем именно с нею связаны новые качества стилистики его некоторых женских образов («Парижанка» (1935), «Портрет девушки с книгой» (1934), «Мать» (1932), «Девушка у окна» (1931)).

Анализируя женский образ, можно отметить еще одну деталь. В искусстве соцреализма довольно редко встречается изображение обнаженного женского тела. Нагота советской женщины, впрочем как и советских атлетов, была стыдливо прикрыта одеждами. Хотя были и исключения. Так, например, «главный художник» советского искусства А.М. Герасимов, завершая очередное «выступление товарища Сталина», для себя отдавался живописанию «Бани» с большим количеством обнаженной женской натуры. Можно вспомнить и привлекательные образы ню в работах В. Лебедева или «Женскую фигуру» в скульптуре А.Т. Матвеева.

Наряду с женским образом важной темой в советском искусстве был образ советской молодежи. Формировать «нового человека» необходимо с рождения, с ранних лет внедряя в его сознание советскую идеологию, создавая мировоззрение. На выставках в большом количестве появлялись изображения комсомольцев и комсомолок, марширующих под знаменами в колонах на советских демонстрациях, или застывших в пионерском приветствии юных ленинцев. К таким образам прибавлялись еще и бесконечные жанровые сцены приемов в пионеры, комсомольских собраний, клятв и коллективных походов. Бесконечные фигурки пионеров, юных спортсменов и т.п. размещались в парковой и городской среде.

Созданная в 1924 г. пионерская организация «своими слабыми ручонками, – по словам Бухарина, – ведет медленный подкоп под самую консервативную твердыню всех гнусностей старого режима – семью» [13, 43]. В картине Н. Чебакова «Павлик Морозов» (как и во многих картинах на этот распространенный сюжет) новый человек в образе юного пионера испепеляющим взглядом смотрит на старых людей, скорчившихся (от страха? от злобы? от изумления?) в темном углу избы под иконами. Его вдохновенная поза и гордая посадка головы очень напоминают молодого Ленина. Что происходит на этой картине? Непосвященному в легенду было бы трудно ответить на этот вопрос. Но на родине Павлика Морозова таких непосвященных не имелось, ибо миф о юном герое-мученике был самым распространенным и зловещим из всех, которые породил соцреализм: сын донес на своего антисоветски настроенного отца-крестьянина (дело происходило во время коллективизации); отец был расстрелян, а сын зверски убит рукою мстителя. Средствами литературы, поэзии, живописи, кино образ доносчика-отцеубийцы был поднят на уровень высочайшего примера новой морали и новых норм поведения для юношества. Именем Павлика Морозова была названа детская многомиллионная организация октябрят. Павлик Морозов занял одно из почетных мест в советском пантеоне мучеников и в галерее образов, созданных советским искусством. Образы героев и мучеников служили образцами высокой жертвенности и беззаветной преданности народу, государству, партии и вождю. Школы и дворцы пионеров украшались композицией «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство». Картина С. Дудника под этим названием (наиболее известная из этого жанра) изображала радостную толпу пионеров, подносящих цветы Сталину; в других вариантах за этим названием могли скрываться просто веселенькие картинки из жизни детей. Среди произведений на детскую тему широко известна была картина «На новой Родине» (1937) В. Ефанова. В работе создан пампезно-иллюстративный образ радостной и бесконечно счастливой юной испанки, которая приобрела вторую родину в Советском Союзе.

Несмотря на широко развернувшуюся в стране индустриализацию, главной сферой деятельности в советском государстве оставалось сельское хозяйство, и большую часть населения составляли деревенские жители. Образы советской деревни и советского крестьянина являлись также ключевыми в искусстве соцреализма, в которых создавался идеал колхозной жизни. Светлой и радостной, праздничной и процветающей, лишенной всякого драматизма предстает колхозная жизнь в картинах С.В. Герасимова, А.А. Пластова, Т.Г. Гапоненко и других советских художников.

Сергей Васильевич Герасимов создал несколько историко-революционных полотен («Клятва сибирских партизан» (1933), «В.И. Ленин на II съезде Советов среди делегатов-крестьян» (1936)), но не они определяли его творческое лицо. Центральной темой его работ стала жизнь советской деревни. В это время С. Герасимов написал серию крестьянских портретов. Лучшим произведением этого цикла является работа «Колхозный сторож» (1933). Работал он и в жанровой живописи, огромную известность получила картина 1937 года – «Колхозный праздник», в которой создается иллюзорный образ ликующей праздничной жизни 1930-х годов в советской деревне после коллективизации.

Сергей Герасимов, неустанно боровшийся за государственный статус мастера «тематической картины» и не снискавший на этом поприще успехов, сопоставимых с теми, что выпали на долю его однофамильца Александра Михайловича, с другой стороны предстает увлеченным автором камерных пейзажей. Они привлекательны полнокровностью диалога с природой и живописным мастерством в решении образа. Однако, стоит ли удивляться, когда расхваливая герасимовский «Колхозный праздник», советские критики выставки «Художники РСФСР за 15 лет» даже не называют один из лучших пейзажей того же автора – «Зима» (1939), экспонировавшуюся одновременно?

Образ идеальной деревни создает в аналогичной работе «Праздник в колхозе» (1937) и Аркадий Александрович Пластов. Это очень образный и красивый художник, отражающий в своих картинах духовную красоту крестьянской жизни и деревенского человека. 1930-е годы – это еще ранний период в его творчестве, здесь еще много повествовательности и иллюстративности, подчиненности соцреализму. Расцвет его творчества падает на военные и послевоенные годы. Среди лучших работ 1930-х выделим картины «Купание коней» (1938) и «Колхозное стадо» (1938).

В разработке художественного образа А. Пластов часто с жанровыми и портретными элементами использовал пейзажный образ, который включался и существенно дополнял эмоциональный и образный строй произведения. Место пейзажной живописи в иерархии жанров советского искусства зависело от того идеологического значения, которое

придавалось изображениям природы. Еще в начале 1920-х годов князь С. Волконский, бывший директор императорских театров, записывает для себя: «Ну что может быть прекраснее природы в нынешние дни, что – отдохновительнее ее беспартийности?» [92, 189]. Это мимоходом вырвавшееся восклицание точно указывал один уровень «неявной оппозиции», своеобразный вектор «отпадения» обнаруживался в советском искусстве соцреализма. Это было своеобразное «бегство в природу», в «старый зеленый мир», в мир иной, нежели мифический мир «светлого пути в счастливое завтра». В определенном контексте природа воспринималась как альтернативная ценность. Советская критика тех лет полна негодования на «некоторых», «немногих» художников, которые все еще изображают «старые мостики, нартюрмортики, церквушки, поэтически разваливающийся заборчик, покосившиеся избышки...и т.д.». «От этой «поэтической» гнили, – писал ученый секретарь Академии художеств СССР П. Сысоев, – от этого старья становится душно. Такое, с позволения сказать, искусство принижает советского человека, уводит его от нашей действительности, делает искусство никчемным и вредным. При таких симпатиях к старому недалеко и до безразличия к новому. Что общего имеет такое искусство с великим, всемирно передовым революционным искусством социалистического реализма? Абсолютно ничего» [30, 180]. Однако будет натяжкой, если представить пейзажную живопись 1930-х годов в целом неким диссидентствующим жанром. В его пределах существовали две линии развития. Существовал «верхний» мир пейзажа для больших выставок. Это пейзаж-панорама советскихстроек, т.н. индустриальный пейзаж. Здесь возводились гигантские плотины гидроэлектростанций, высились доменные печи, дымили трубы заводов; здесь плыли в воздухе самолеты и дирижабли, новые советские линкоры серебрились в морской дали. К концу 1930-х гг. в этот ряд включалось множество «курортных» пейзажей, где рисуется райский ландшафт страны социализма, тут морские и горные виды Крыма, Кавказа...

Пейзажисты для создания картин, соответствующих государственному заказу, направлялись в творческие командировки по всей стране. Организацией подобных поездок руководил Союз художников. Выставки-отчеты, устраиваемые после поездок, были инструментом воплощения одной из важных тем искусства 1930-х: патриотическое осознание необъятной родины, своего рода иллюстрацией к словам одной из любимых песен времени: «Широка страна моя родная, / Много в ней полей, морей и рек / Я другой такой страны не знаю, / Где так вольно дышит человек». Классическими образцами пейзажа тех лет считаются «Транспорт налаживается» Б. Яковлева (1923), «Кузнецкстрой. Домна №1» П. Котова (1931), «Утро в Центральном парке культуры и отдыха им. Горького» Н. Крымова и другие.

Итак, пейзаж как символ нового государства, образ преображенной социалистической Родины – официальный уровень развития пейзажной живописи. Однако на маленьких выставках для профессионалов-коллег, в штабелях работ, обычно не покидавших пределы мастерской, преобладали пейзажи совсем иного рода. Холсты в основном небольшого размера, мотивы, лишенные какой бы то ни было исключительности, отнюдь не парадные – где центр внимания сама природа, изучение ее состояния и изменения, и где через состояние природы передаются чувства и настроения самого автора. Это другая линия эволюции пейзажа продолжала развитие лирического пейзажа. В этом направлении работали многие яркие и известные художники – К.Ф. Юон, В.К. Белыницкий-Бируля, В.Н. Бакшеев, Н.П. Крымов, А.В. Куприн, А.В. Лентулов, А.А. Осмеркин, К.Ф. Богаевский, А.М. Васнецов, И.Э. Грабарь и другие. Здесь существует и круг так называемых «забытых» художников 1930-х гг., заново открываемых критикой в наше время – А.И. Морозов, А. Древин, М.К. Соколов, Б. Рыбченков, А. Ведерников, А. Русаков и еще немалое число художников.

Жанр пейзажа был своеобразной нишей в советском искусстве, явлением двойного существования, поэтому идеология соцреализма подозрительно относилась к возрастающей роли пейзажа, и всесильный А. Герасимов строго предупреждал в 1952 году: «Есть и такие художники, которые уходят от актуальных тем к пейзажам или натюрмортам. Этим я, конечно, не хочу сказать, что нам вообще не нужны натюрморты, но натюрморты ни при каких условиях... не должны быть средством ухода от большой актуальной темы» [30, 235].

Натюрморт со времен Сезанна превратился в европейской живописи в своего рода лабораторию по анализу внутренней сущности вещей и получил статус, чуть ли не ведущего жанра в кубизме и футуризме. Отчасти поэтому советская эстетика смотрела на него особенно косо. В советской критике конца 1940-х годов усилились нападки на таких крупных мастеров этого жанра, как П. Канчаловский, которые пишут никому ненужные яблоки и сирени, отвлекая сознание масс от актуальных проблем построения социалистического общества. В советской иерархии жанров натюрморт вместе с чистым пейзажем занимал самую последнюю ступень. Добавим, что в скульптуре подобным жанром был анималистический. Крупными фигурами в этой области были В.А. Ватагин и И.С. Ефимов.

Так, по темам, разбитым на сюжеты, и сюжетам, сгруппированным в жанры, строило свою ценностную структуру искусство «нового типа». Его теоретики много сил затратили на доказательство независимости его эстетического идеала от всех прежних художественных категорий. Они утверждали, например, что эстетическому идеалу советского искусства чужды отвлеченно-формалистические нормативы, которые

лежали в основе классических идеалов прошлого. Не в художественной норме идеал социалистического реализма, а в реальной практической перестройке жизни. У советского искусства нет иных целей, кроме целей народа, других идеалов, кроме идеалов большевистской партии. Поэтому наиболее прекрасным оказывается то произведение, в котором с наибольшей полнотой выражена борьба народов под руководством коммунистической партии за идеалы коммунизма, которое само, будучи пронизано духом большевизма, зовет людей к героическим подвигам во имя блага социалистической Родины. «Художественный идеал» и был тем «социальным цементом», который наращивал на жесткий каркас структуры советского искусства живую плоть стиля и соединял все его жанры и виды в единый монолит.

Итак, в 1930-е годы в СССР утвердилась своеобразная модель развития общества с присущей ей политизацией и идеологизацией сферы культуры. Важным критерием в отношении произведений искусства стала оценка явлений с классовых позиций. Жизнь изображали не такой, какой она была, т.е. с реальными противоречиями, а с позиций революционного развития. Режим требовал от художника верности и послушания.

3.2. «Альтернативное искусство» эпохи соцреализма 1930-х годов

Однако, следует сказать, что в условиях социалистического реализма воля художника не была парализована полностью. Были личности, которым удавалось находить иные способы творческого высказывания, нежели вмененные властью. Так в ходе рассмотрения пейзажной живописи уже возникала проблема некой альтернативной позиции внутри советского искусства сталинского периода.

Образотворчество ускользало из-под контроля власти некими потаенными тропами. Его независимые проявления имели характер разнонаправленный, многоуровневый. В этой связи отметим «странный» феномен живописи Михаила Васильевича Нестерова и Павла Дмитриевича Корина 1930-х годов. «Странный» феномен живописи заключается в том, что хоть в 1940-е Нестеров и был превращен едва ли не в классика соцреализма, а работы Корина своей жесткой патетикой отвечали стилевым пристрастиям сталинского искусства, между тем неоклассика и даже неакадемизм Нестерова и Корина выросли совсем на другом фундаменте, чем приверженность сталинизма «классической красоте» с ее характерной гигантоманией. Не случайно те, кто расхваливал «советского» Нестерова, предпочитали вообще не касаться вопроса о том, чем его советские работы обязаны дореволюционному опыту мастера. Стандартными были лишь бегло многозначительные намеки насчет того, как далеки друг от друга две ипостаси автора. Однако тема духовной избранности, исключительности, духовного служения и подвижничества неизменно была ведущей для Нестерова. Так было в «Пустыннике», «Видении отроку Варфоломею», цикле последующих изображений

Сергия Радонежского. И не только в церковных росписях, но также в крупнейших картинах зрелой поры советского времени. Многие образы художника отмечены неким сверхчеловеческим измерением духа. Вот где в решающей степени источник пафоса, свойственного поздним портретам Нестерова и воспринятого Павлом Кориным, последователям и младшим другом мастера. То, что Нестеров и Корин делали в 1930-е годы, всего менее было приспособленчеством в отношениях режима; это попытка – в иные моменты рискованная, порой глубоко драматическая – сохранить верность своему идеалу в жизненных обстоятельствах, которые были им враждебны.

Они оставались и работали в России, без которой не могли себе мыслить. Но вокруг была Россия советская, большевистская, сталинская, тогда как художников воодушевляла потребность связать ее с традиционной культурой. Возможно, здесь налицо момент двусмысленно-затаенного стремления обмануть или «переиграть» время, или же победить его средствами искусства. При этом, конечно, путь каждого из живописцев в советское время достаточно самостоятелен. Нестеров был, пожалуй, осторожнее и трезвее. Он сосредоточился на теме, против которой власти мало что могли возразить – в портретной живописи – это позволяло художнику отстаивать свои ценности в данных реальных условиях. Не будем забывать: компромисс, который он допускал, имел четкие пределы. Помимо близких людей, он писал тех, кто принадлежал к советской культурной элите, но они же, как правило, были носителями культуры классической; иные поистине составляли славу русской науки, искусства XX века. Нестеров никогда не занимался живописанием представителей новой власти либо функционеров «культурного фронта».

В первые годы советской власти Нестеров не участвовал в выставках, стоял совершенно в стороне от современных художественных группировок, не входя ни в одну из них. До 1933 года имя его ни разу не было упомянуто в критической литературе. Лишь после 15-летнего перерыва он выставил свои работы – портреты, над которыми он работал в те годы и в которых он передал богатство духовной жизни, творческого горения, интеллектуальной сосредоточенности своих моделей. В 1920-е гг. Нестеров создал портреты П.Д. Корины (1925), В.М. Васнецова (1925), А.Н. Северцова (1925), «Автопортрет» (1925) и др. Блестящие его работы появились в 1930-е годы: портреты художников братьев П.Д. и А.Д. Кориных (1930), скульптора И.Д. Шадра (1934), академика А.Н. Северцова (1934), академика И.П. Павлова (1935), хирурга С.С. Юдина (1935), художницы Е.С. Кругликовой (1938), скульптора В.И. Мухиной (1940), академика А.В. Щусева (1941).

В портрете братьев Кориных – Павла и Александра – художники изображены любующимися древнегреческой вазой, которую держит в руке Павел Корин, разделяя восторг перед вечной, классической красо-

той. Вазочка находится на центральной оси формата, к ней ведут основные линии фигур, а также горизонтальная линия края гипсового слепка с метопами Парфенона, висящего на стене. Рука, держащая вазу, написана с исключительной силой, и это еще более утверждает предмет любования как композиционный и смысловой узел, связывающий фигуры между собой.

В образе Шадра Нестерову чудилось нечто шаляпинское: яркость художественного национального темперамента, сочетание героического и лирического. М. Нестеров говорил: «Когда вошел ко мне Шадр, запрокинув немного голову назад, все в нем меня восхитило: и молодечество, и даровитость, полет. Тут-то со мной что-то случилось. Я почувствовал, что не могу не написать его» [35, 175]. Художник изобразил скульптора в процессе его творческой работы, но изобразил его Нестеров вовсе не в окружении заказных, официальных работ, а рядом со слепком Бельведерского торса. Так возникла глубокая характеристика Шадра, в которой чувствуется создатель одухотворенных надгробий Н. Аллилуевой и Е. Немирович-Данченко, а не только хрестоматийного «Булыжника – оружие пролетариата» и памятника Ленину у платины ЗАГЭС.

Осенью 1934 г. Нестеров приступил к работе над портретом академика А.Н. Северцова. Прошло почти 10 лет с тех пор, как он создал первый портрет своего старого друга, портрет, который ценили и люди, близко знавшие Северцева, и сам художник. Как и на первом портрете, Северцев изображен не за работой, а во время отдыха. Но в то время как на первом портрете прозаически представлен усталый человек, глубоко усевшийся в кресле, на втором портрете перед зрителем возникает поэтический образ старого ученого, человека, прекрасного в своей интеллектуальной силе. Нестеров одел свою модель в цветистый восточный халат. В центре внимания художника голова и руки модели. Здесь в полной мере проявилось живописное мастерство художника. Освещенная сильным светом, льющимся справа, седая голова ученого выделяется с почти скульптурной четкостью на темном фоне. Лицо, погруженное в полутьму, передано с мягкой экспрессией. Рука с раскрытой книгой принимает на себя всю силу светового удара и составляет самое яркое пятно в картине. За ним кажется еще гуще полумрак затененного интерьера. В последствии Нестеров называл портрет Северцева 1934 года в числе трех лучших работ позднего периода своего творчества.

Не сразу Нестеров пришел и к решению, которое дано в портрете академика И.П. Павлова (1935 г.). Сначала он изобразил Павлова в фас (портрет 1930 года). Почему же Нестеров остался недоволен портретом, понравившийся многочисленным сотрудникам ученого и самому Павлову, который, как известно, относился критически к своим портретам, исполненными другими художниками? На этот вопрос отвечает сам Не-

стеров: «Я мог тогда уже видеть иного Павлова, более сложного, в более ярких его проявлениях, и я видел, что необходимо написать другой портрет...» [35, 159]. Новый портрет писался в Колтушах, где шла напряженная работа целого коллектива научных сотрудников, руководимого ученым. Позирования в обычном смысле слова, в сущности, не было. Сеансы протекали по утрам, когда Павлов, сидя за столом, обычно выслушивал своих помощников, просматривал новые научные журналы. Обстановка кипучей научной работы, напряженного творчества воодушевляла старого мастера. «Жизнь здесь живая, интересная... Я работаю с остервенением» – писал он в одном из своих писем в Москву [там же, 164]. Композиция второго портрета возникла у Нестерова во время одной из бесед с Павловым, когда ученый был рассержен статьей в английском научном журнале. «Неуемный старик: сидеть не любит. Все бы ему кипеть, бурлить. Наконец, сел за стол, раскрыл свежую книжку английского журнала. Ну, думаю, будет спокойно читать. Где там! Как ударит кулаком об стол! Страницу не листает, а рвет! Это он гневается на автора статьи, который возражает против его учения об условных рефлексах. Доказывает мне нелепость возражений, спорит с ним, грозя очами, негодует! Ну на втором портрете я так и написал его с кулаками» [там же, 157]. Гневный жест позволил раскрыть в портрете твердость характера ученого и неукротимый темперамент. Но сам Нестеров куда больше был удовлетворен тем, как написана голова. В отличие от первого варианта портрета, в фас, теперь удалось добиться впечатления подлинной емкости душевной жизни модели, передать особенную тональность павловского интеллекта.

Портрет Павлова выделяется своим светлым колоритом. Пространство окутано воздухом и ровным рассеянным светом. Короткие и несколько нервные удары кисти лепят форму очень мягко, деликатно. Нет тех контрастов света и цвета, которыми достигнута характеристика Северцева. Художник изобразил Павлова на террасе его дома в Колтушах, с видом из окон на строения научного городка – детище ученого, вписанные по его личному желанию, когда портрет в основном был уже закончен.

Художник подчеркивал характер, акцентируя внимание на жесты, характерные позы своих героев. Академик Павлов твердо сжал кулаки, положенные на стол, выявляя твердость воли. Выразительность образа хирурга С.С. Юдина строится на характерном «летающем» жесте руки, поднятой кверху. Вытянутые пальцы – типичные пальцы хирурга, ловкие и сильные, готовые исполнить его волю. Свежестью и красотой отличается колорит портрета хирурга С.С. Юдина, написанный в 1935 году (который также является вторым вариантом работы над образом хирурга, которого Нестеров за два года перед тем писал во время операции (ГРМ)). Белый освященный халат отражает богатство оттенков,

цветовых переходов и нюансов, черный берет на голове, затененный профиль лица образует четкий красивый силуэт.

Писать Мухину, за которой стояла слава «Рабочего и колхозницы», Нестерову вообще казалось едва ли возможным. Знакомы они прежде не были. Дело решила встреча с моделью, когда семидесятилетний мастер интуитивно почувствовал в Мухиной свойства особенной внутренней силы и подлинности, которые всегда и влекли его в образах русских женщин. И в своих самых «советских» моделях Нестеров искал и воспринимал то, что задевало в нем струны души; интерпретация его образов очень мало зависела от конъюнктурных соображений. Мухина, как и Шадр, изображена за работой в момент творчества и увлеченностью работой. Начав работу, М. Нестеров писал: «Что-то выходит. Я ее помучил: так повернул, этак: а ну, попробуйте-ка! Чем вы работаете?...Как принялась над глиной работать – вся переменилась. Э! – думаю, так вот ты какая? Так и нападает на глину: там ударит, здесь ущипнет! Такой ты мне и нужна. Вот так и буду писать. Но это куда труднее....Не оборвусь ли?» [35, 331].

Лучшие из портретов старого мастера раскрывают красоту человеческого духа. Тем самым они являются весьма резким контрастом «светлым» девушкам и юношам-физкультурникам Самохвалова и Дейнеки (и их бесконечным вариациям у других авторов), представлявшим новую советскую формацию человека. В рамках своей стилистики он был блестящим мастером композиции, первоклассным рисовальщиком (руки в его портретах принадлежат к лучшим образцам русской живописи со времен К. Брюлова) и благородным колористом. В портретах есть классическая мера, простота и ясность, они исполнены в лучших традициях русской живописи. Он оставляет далеко позади грубоватых «продолжателей русской реалистической классики», срывавших самые щедрые лавры на выставках 1930-х годов. Об этом говорил А. Эфрос еще в 1933 году, увидев холсты Нестерова после 15-летнего отсутствия живописца в большой советской художественной жизни, критик с восхищением отозвался о профессиональном совершенстве его работ. «В кухне» этого неподдельного мастерства – писал Эфрос – можно не испытывать «поташнивания от многочисленных суррогатов, какими столь изобильна советская живопись» [92, 153]. Духовные и формальные свойства искусства Нестерова ставили его в особое положение рядом с законодателями художественных вкусов предвоенного десятилетия. Внутренняя непреклонность старого мастера до самых последних работ спасала его от творческой деградации, явственной в сталинском «большом стиле».

Многие устремления Нестерова развивал его ученик – Павел Дмитриевич Корин. Художник родился и вырос в селе Палех, традиционном иконописном центре, в атмосфере соблюдения русских народных

традиций и религиозности. По семейным традициям юноша стал иконописцем. «Когда мне исполнилось одиннадцать лет, вспоминал Корин в автобиографическом очерке, — я начал учиться иконописному палехскому искусству, искусству очень трудному, предъявлявшему большие требования к самому мастерству, очень сложному по своим традиционным приемам. К шестнадцати годам я освоил его в полном объеме, начиная с левкашения доски до покрытия иконы олифой» [87, 253]. В 1908 году Корин приехал в Москву и начал работать в иконной палате Донского монастыря. Решающую роль в дальнейшей судьбе сыграло знакомство с М.В. Нестеровым. В 1912–1916 годах, по совету Нестерова, Корин учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Учеба у Коровина, Архипова, Малютина дала ему навыки реалистического письма, но духовным учителем и наставником всегда оставался Нестеров. Позднее Корин вспоминал: «Он учил любоваться природой, человеком, но, восхищаясь натурой, не копировать слепо, а осмысливать увиденное, одушевлять, дополнять воображением. И мечтать о большом, не знаящем преград мастерстве». Подобно своему товарищу В. Яковлеву, П. Корин учился больше в музеях, чем в классах училища, что впоследствии оказало влияние на творческую жизнь. 1932–1959 гг. он руководил реставрационной мастерской Музея изобразительных искусств им. Пушкина.

Корин начал работать в жанре религиозной живописи вместе с Нестеровым. Он помогал учителю в работе над росписями Марфо-Марьиинской обители, делал копии с нестеровских композиций. Кроме того, писал пейзажи, в которых характерная для палехских мастеров узорчатая декоративизация русского пейзажа уступала место монументально-эпической выразительности. Обширные панорамные пейзажи, созданные художником в 1920-е гг., обнаруживают несомненное тяготение к монументальности. В 1920-е годы П. Корин, не примыкая ни к одному из художественных объединений, работал довольно замкнуто у себя в мастерской. В стремлении к совершенству рисунка, он почти три года провел в анатомическом театре Московского университета, изучал, по его словам, «архитектуру человека, его пропорции, костяк и мускулатуру». Много времени он проводил в музеях изящных искусств, изучая, измеряя и копируя слепки с античной скульптуры. В эти годы он тщательно исследовал искусство А. Иванова, несколько лет посвятил копированию его картины «Явления Христа народу». Он начал мечтать о своей картине такого же типа и решил посвятить ее России. «Мне грезился некий образ, туманный и неопределенный, мечтал сделать что-то значительное». В итоге главным трудом Корина с 1926 по 1936 года стал цикл «Реквием» («Русь уходящая»).

Весной 1925 года Православная Россия хоронила своего архипастыря-патриарха Тихона. Он умер в день православного праздника

Благовещения Богородицы – 25 марта 1925 года в своей московской резиденции, – Донском монастыре. Кончина патриарха вызвала огромное паломничество к его смертному одру. По всем дорогам к стенам Донского монастыря потекли людские реки. Это трагическое видение тысяч безмолвно и скорбно идущих людей приводит в те дни к Донскому монастырю и многих представителей творческой интеллигенции. Там и писатели, и композиторы, и художники. Среди художников – Михаил Васильевич Нестеров, а с ним – неизменный спутник и друг Павел Корин. Вполне сознавая, что они присутствуют при столь мощной демонстрации русского Духа, Корин задался целью запечатлеть этот трагический исход.

Так под влиянием реального события рождается первоначальная идея создания картины под названием «Реквием». Идея «Реквиема» означала программное отрицание установок соцреализма. Художник задумал полотно размером более 40 квадратных метров, посвященное концу русского православия как символа, средоточия высших ценностей отечественной культуры. Стоит ли говорить, что, задавшись подобной целью, художник, работавший в Москве в середине 1930-х годов XX века, обрекал себя на целый ряд трудноразрешимых проблем. Однако понимание и поддержка друзей – М.В. Нестерова, а со временем и А.М. Горького – дадут возможность художнику в течение последующих 12 лет работать над картиной. Горький посетил мастерскую Корина и после просмотра картин назвал его искусство «настоящим, здоровым и кондовым». Горький посоветовал сменить название на «Русь уходящая». Его усилиями был заказан и холст. Похвалой дело не окончилось. Знакомство с Горьким обернулось для художника давно желанной поездкой в Италию. Он же предложил Корину написать свой портрет, чтобы «оправдать» пребывание художника за границей. На острове Капри Кориным был написан портрет М. Горького. А вот картина не была завершена. Судьба «Реквиема» в конкретных обстоятельствах времени вряд ли могла сложиться иначе: после смерти писателя Корин к огромному своему холсту так и не смог притронуться. Тем паче, что Клим Ворошилов, лучший друг советских художников, настоятельно убеждал его прекратить занятие, легко могущее быть квалифицированным как «воспевание церкви» [147, 208]. Однако замысел картины успел обрести полную ясность в десятках этюдов, исполненных в основном, в крупном размере и доведенных до абсолютной законченности. Кориным было создано 37 этюдов: эскиз композиции, 5 этюдов с интерьером Успенского собора (храма Кремля, где по мысли должны были проходить действия картины), «Спас», 30 этюдов-портретов.

Цикл этюдов «Русь уходящая» для истории советского искусства оставался полузапретным. Третьяковская галерея решилась его показать лишь в 1993 году, на персональной выставке мастера спустя четверть

века после его кончины. А до этого цикл экспонировался во фрагментах. В своих этюдах Корин отображает пласт людей церкви и веры. Во всех героях Реквиема общее одно – духовный стержень – вера, но вера не в миф о светлом пути и рая на земле, а вера в конец мира, Божий суд и жизнь будущего века. Таких людей не должно было существовать в России Ленина-Сталина, а между тем на этюдах Корина с убедительной мощью характеров они были воссозданы живописцем, будто и не подозревавшем о совершавшемся торжестве «новой породы людей». Эти образы демонстрировали неприятие идеологии нового строя. Они олицетворяли духовную альтернативу последней, дерзостно еще оттого, что «церковники» трактовались автором не снижено, не карикатурно, вовсе не как «враги». Духовные ценности, исповедуемые Кориним, воспринятые им в русской культурной традиции утверждали себя как альтернатива стандарту «социалистической личности».

Работая над эскизом композиции, Корин искал место действия. Первоначально он задумал использовать внешнее окружение (экстерьер) Московского Кремля, делал зарисовки. Но затем выбор был сделан на внутреннее помещение, – действие картины разворачивается внутри Успенского собора Московского Кремля. Такой выбор поддерживал и Нестеров, говоря о том, что портретные этюды для этой картины были написаны в мастерской, в помещении, а не на улице. Корин выполнил несколько этюдов интерьера Успенского собора Московского Кремля, но центральное место в цикле занимают портретные этюды.

В портретном этюде митрополита Трифона (Туркестанова) митрополит не случайно изображен художником в огненном (пасхальном) облачении и явлен ключевой фигурой в композиции «Реквиема». Митрополит Трифон принадлежал по происхождению к высшим слоям русской аристократии, он явил своей жизнью яркий пример монашеского аскетизма, духовности и патриотического служения Отечеству. Герой первой мировой войны, награжденный солдатским Георгием, замечательный проповедник, в пору настоятельства тюремной церкви возрождал из павших уголовников людей совести и добра. С фигурой митрополита Трифона на эскизе соединяется монументальная фигура митрополита Сергия. Преемник патриарха Тихона, он руководил русской церковью после смерти патриарха, будучи патриаршим местоблюстителем – вплоть до 1944 года, когда был избран патриарх Алексей. Крупнейший богослов, талантливый дипломат, митрополит Сергей проведет корабль русского православия по самым бурным водам и рифам советской жизни. В портретной галерее предстают скромные и незаметные молитвенники Православной Руси, на неисчислимом множестве и стойкости которых выстояла русская Православная церковь. Среди них и сельский священник-отец Алексей – земляк Павла Корина, когда-то настоятель храма в соседнем с Палехом селе Краснове. Добрый пастырь, пережив-

ший в этой жизни много драматических моментов: самоубийство сына, «посрамленного» своим родством с отцом-священником, измену пасты, пошедшей крушить церкви и сшибать кресты с могил своих родителей. Народные же образы представлены, например, в парном портрете «Отца и сына», или в образе «Нищего». В этюде «Троя» отображается развитие и духовное, и временное, от молодой монахини до старой игуменьи. В образе «Молодой монахини» изображена дочь Олонецкого генерал-губернатора Николая Протасьева. Мир дольний знал его дочь Татьяну Николаевну Протасьеву как замечательного историка, знатока древнерусского искусства, и особенно древнерусской письменности и книжной миниатюры. Мир горный – уже с 1930-х годов тайной монахиней с именем Фомарь. Образ «Схимницы» из Ивановского монастыря Москвы – своеобразный символ человека-молитвы. Взгляд схимницы хоть и обращен во вне, но ничего внешнего не видит. Предельная сосредоточенность, предельное смирение, как и подобает схимнику, отсечение всякого своеволия. Молитва уже не за себя – за мир, грешный и павший род человеческий.

Подобный эмоциональный строй был характерен и для портретов Корина. К портретному жанру Корин обращался подобно своему учителю Нестерову. Портретные образы приобретают черты трагического напряжения, нежели миф о «светлом пути». «Суровая мысль» мастера предельно контрастна детской жизнерадостности соцреализма. В противоположность многоцветию утопической мечты в живописи Корина доминирует чернота – его палитре свойственна склонность к темным, даже черным тонам – «суровый» колорит. Произведениям Корина присущи строгость, точность и экспрессивность рисунка, монументальная цельность и чеканность формы, жесткий и четкий силуэт. Подобно Нестерову Корин в портрете подчеркивал внутреннюю сложность человека, волевою собранность, высокое духовное напряжение образов.

Первой появившейся на выставке работой художника в области портретного жанра был портрет-картина А.М. Горького (1932). Образ Горького шокирующе не совпадал с маской, уготованной писателю в советской культуре. Удивительно ли, что такой портрет был осужден советской художественной критикой и общественным мнением. Запись в книге отзывов выставки «Художник РСФСР за 15 лет»: «Портрет Горького не нравится. Почему Горький одинок? В безлюдной пустыне. Кроме того, у Горького вид не умирающего старика, как это показано на портрете. Это добрый, молодой и жизнерадостный старик, вот каким нужно было изобразить Горького» [92, 158]. Хрестоматийным в советской культуре было изображение автора «Песни о буреветнике» кисти И. Бродского (1937). В портрете явлен зрителям писатель-пророк, вдохновенным взором провидящий светлые дали.

В 1930-е годы П. Корин создал портреты актеров Л.М. Леонидова (1929) и В.И. Качалова (1940), своего учителя, художника М.В. Нестерова (1939), писателя А.Н. Толстого (1940), ученого Н.Ф. Гамалеи (1941).

Свойственная патетическая тональность, монументальность образов Корина импонировали, и именно эти внешние свойства его манеры поощрял официальный заказчик. Отсюда сугубая двойственность положения Корина. Стержневая для него, сокровенно важная историческая тема безоговорочно отклонялась властью, но в то же время его привлекали для исполнения престижных государственных проектов. Он получил заказ на монументальное мозаичное оформление Дворца Советов; после войны в сотрудничестве с корифеями сталинской архитектуры делал панно и витражи новых станций метро.

Анализ истории советского искусства выявляет метаморфозы, происходящие в процессе его развития. Неизменным же сохраняется впечатление политизации художественной жизни страны, наблюдается последовательное внедрение механизма давления и контроля государства над искусством. Дух принуждения наличествует в художественной атмосфере каждого из рассматриваемых периодов. Вопреки внешней полярности, между авангардом и соцреализмом несомненно существует идейная преемственность. Их идейный стержень – в революционном подходе к реальности. Соцреализм как идеологический комплекс не менее императивен, чем авангард, в своем стремлении переделать мир, обновить человека и навязать ему лучшее будущее. Преодоление, изживание мифического сознания, тяготение к традиции и духовной культуре в противовес «всеобновленчеству» становится внутренним ориентиром творчества не ангажированных мастеров искусства этой эпохи, отход от идей советской утопии был уделом индивидуального опыта наиболее чутких художников. Они пребывали в состоянии духовной эмиграции внутри советского общества, меж тем как на его авансцене разыгрывалась «высокохудожественная» игра. Это создавало сложную противоречивую картину советской художественной жизни, только на поверхности казавшейся гладкой и целостной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авангард, остановленный на бегу: альбом. – Л., 1989.
2. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917–1932: в 2 т. / Под ред. В.П. Толстого. – М., 1984.
3. Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: материалы и исследования. – М., 1971.
4. Адашкина Н. 30 годы: контрасты и парадоксы советской художественной культуры // Советское искусствознание. – Вып. 25. – М., 1989.
5. Адашкина Н. Художественная теория русского авангарда // Вопросы искусствознания, 1993, №1. – С. 20–31.
6. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора. – М., 1997.
7. Архитектура СССР 1917–1987 / Ю. Бочаров, Н. Гуляницкий и др. – М., 1987.
8. Ассоциация художников революционной России: сборник воспоминаний, статей, документов / Сост. И. Гронский, В. Перельман. – М., 1973.
9. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
10. Бобринская Е.А. Футуризм и кубофутуризм. – М., 2000.
11. Борева Ю.Б. Эстетика. – М., 2002.
12. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 1920 годов: материалы, документы, воспоминания / Ред.-сост. В. Перельман. – М., 1962.
13. Бригадина О.В. История культуры России новейшего времени: комплекс учебно-информационных материалов. – Мн., 2003.
14. Бродский В.Я. Советская батальная живопись. – М.-Л., 1950.
15. Буш М.Я, Замошкин А.И. Путь советской живописи. 1917–1932. – М., 1933.
16. Ванслов В.В. Что такое социалистический реализм. – М., 1988.
17. Валериус С.С. Советская скульптура. 1917–1967. – М., 1967.
18. Великая Отечественная война в произведениях советских художников: живопись, скульптура, графика / Автор-сост. О. Сопочинский. – М., 1979.
19. Великая утопия. Русский и советский авангард. 1915–1932. – М., 1993.
20. Власов В.Г. Стили в искусстве: словарь / В 3 т. – СПб., 1995.
21. Вопросы теории советского изобразительного искусства. – М., 1950.
22. Востоков Е. Грековцы. – М., 1983.

23. Всеобщая история архитектуры. Т. 12, книга 1. Архитектура СССР. – М., 1975.
24. Всеобщая история искусств. Т6, книга 2. Искусство 20 века. / Под общ. ред. Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского. – М., 1966.
25. Выставки советского изобразительного искусства: справочник. Тт. 1–4. – М., 1965–1975.
26. Генералов А., Иванова Н. Жизнь молодых в искусстве 1930 годов // Юный художник, 1999, №8. – С. 22–28.
27. Герман М. Мифы 30-х и сегодняшнее художественное сознание // Творчество, 1990, №4.
28. Герман М.Ю. Модернизм. – СПб., 2004.
29. Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. – М., 2000.
30. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. – М., 1994.
31. Гройс Б. Стиль Сталин / Утопия и обмен: сборник. – М., 1993.
32. Даниель А.М., Даниель С.М. Запад и Восток в творчестве К. Петрова-Водкина. // Советское искусствознание. – Вып. 25. – М., 1989. – С. 131–146.
33. Даниель С.М. От иконы до авангарда: шедевры русской живописи. – СПб., 2000.
34. Демосфенова Г., Нурок А., Шантыко Н. Советский политический плакат. – М., 1962.
35. Дурылин С. Нестеров-портретист. – М.-Л., 1949.
36. Дьяконович Л.Ф. Сущность модернизма. – Л., 1975.
37. Евсеев М.Е. Проблема Императорской Академии и борьба вокруг нее в 1917 – нач. 1918 гг. // Сов. искусствознание. – Вып. 25. – М., 1989. – С. 225–248.
38. Ефимов П.П. Объединение «Коллектив Мастеров Аналитического искусства» (школа Филонова) // Панорама искусств. – Вып.13 – М., 1990. С. 103–133.
39. Жегин Л.Ф. Воспоминание о В.И. Чекрыгине // Панорама искусств. – Вып.10 – М., 1987. С. 195–232.
40. Живопись 1920–1930. Государственный Русский музей: каталог / Вст. статья М. Германа. – М., 1988.
41. Зингер Л. Советская портретная живопись 1917 – начала 1930-х годов. – М., 1978.
42. Зингер Л.С. Советская портретная живопись 1930-х – конца 1950-х годов. – М., 1989.
43. Зименко В.М. Советская историческая живопись. – М., 1970.
44. Зименко В.М. Советская портретная живопись. – М., 1951.
45. Иезуитов А. Социалистический реализм в теоретическом освещении. – Л., 1975.
46. Из истории советской архитектуры 1917 – 1925 гг.: документы и материалы / Сост. Хазанова В.Э. – М., 1963.

47. Из истории советской архитектуры 1926–1932 гг.: документы и материалы. Творческие объединения / Сост. Хазанова В.Э. – М., 1970.
48. Изобразительное искусство РСФСР. 1917–1958: в 2 т. – М., 1957.
49. Иконников А.В. и др. Советская архитектура вчера, сегодня, завтра. – М., 1967.
50. Ильин И. Одиноким художник. – М., 1993.
51. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство: учебник. – М., 2003.
52. Искусство народов СССР. 1917–1970-е годы: сост. и авт. вст. статьи О. Сопоцинский. – Л., 1977.
53. Искусство первых лет Октября. Сердцем слушал революцию...: альбом / сост. М.Ю. Герман. – Л., 1985.
54. Искусство Советского Союза. – Л., 1985.
55. История искусства народов СССР. Т.7. Искусство народов СССР от Великой Октябрьской социалистической революции до 1941 года / под ред. Зингера Л.С. и Орловой М.А. – М., 1972. Т.8. Искусство народов СССР в период Великой Отечественной войны и до конца 1950-х годов / под ред. Веймарна Б.В. и Зингера Л.С. – М., 1977. Т. 9. Искусство народов СССР 1960–1977: в 2 кн. / Под ред. Веймарна Б.В., Зингера Л.С. и Сопоцинского О.Н. – М., 1982.
56. История русского искусства / Под общ. ред. И.Э. Грабаря. Т. XI. Искусство 1917–1934 гг. – М., 1957. Т. XII. Искусство 1934–1941 гг. – М., 1961. Т. XIII (дополнительный). Искусство 1941–1945 гг. – М., 1964.
57. История русского и советского искусства: учеб. пособие для вузов / М.М. Алленов, О.С. Евангулова, В.А. Плугин и др. / Под ред. Д.В. Сарабьянова. – М., 1989.
58. История советской архитектуры. 1917–1958: учебное пособие для архитектурных вузов и факультетов. – М., 1962.
59. История советского искусства. Живопись, скульптура, графика: в 2 т. – М., 1965–1968.
60. Каменский А. Романтический монтаж. – М., 1989.
61. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М., 1992.
62. Кантор А.И. Изобразительное искусство XX в. – М., 1988.
63. Кауфман Р. Советская тематическая картина. 1917–1941. – М., 1951.
64. Кеменов В.С. Академия художеств СССР. – Л., 1982.
65. Ковалев А.А. Модернизм и авангардизм в процессе изучения специальных дисциплин на ХГФ: часть 1. – Витебск, 2002.
66. Костаки М. Залы русского авангарда // Юный художник, 1999, №8. – С. 12–15.
67. Костин В. ОСТ (общество станковистов). – Л., 1976.
68. Костин В. К.С. Петров-Водкин. – М., 1966.

69. Костин В. Среди художников. – М., 1986.
70. Котович Т.В. Энциклопедия русского авангарда. – Мн, 2003.
71. Крючкова В.А. Антиискусство: теория и практика авангардного движения. – М., 1985.
72. Лапшин В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. – М., 1983.
73. Лебедев П.И. Русская советская живопись: краткая история. – М., 1963.
74. Лебедева Е. Задерем подол России-матушке // Московский комсомолец. – 1997. – 5 дек.
75. Лебедевский М.С. Живопись, рожденная Октябрем. Становление и развитие социалистического реализма в русской советской живописи. 1920–1930-е годы. – М., 1986.
76. Ленин В.И. и изобразительное искусство: документы, письма, воспоминания / Сост. и авт. вступит. статьи В. Шлеев. – М., 1977.
77. Ленин В.И. о литературе и искусстве / Вступит. статья Б. Рурикова. – М., 1976.
78. Лобанов В. Художественные группировки за последние 25 лет. – М., 1930.
79. Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве: в 2 т. – М., 1967.
80. Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь: страницы воспоминаний. – М., 1988.
81. Мазаев А.И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. – М., 1975.
82. Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. – М., 1995–2000.
83. Малевич К.С. Письма к Матюшину // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. – Л., 1978.
84. Маковец. 1922–1926. Сборник материалов по истории объединения: каталог. – М., 1994.
85. Маслов Н.Н. Советское искусство под гнетом «метода» социалистического реализма: политические идеологические аспекты // Отечественная история, 1994, №6.
86. Мастера советской архитектуры об архитектуре: в 2 т. – М., 1975.
87. Мастера советского изобразительного искусства: произведения и автобиограф. очерки / 1 т. Живопись / Сост. П. Сысоев, В. Шкваринов. – М., 1951.
88. Мастера советского искусства о пейзаже. – М., 1963.
89. Мастерская монументальной живописи при академии архитектуры СССР. 1935–1948 гг. – М., 1978.
90. Мислер Н., Боулт Д. Филонов. Аналитическое искусство. – М., 1990.
91. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – М., 1987.
92. Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства СССР 1930-х годов. – М., 1995.

93. Наков А.Б. Русский авангард. – М., 1991.
94. Недошивин Г. Очерки теории искусства. – М., 1953.
95. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / Автор-составитель А.Д. Сарабьянов. – М., 1992.
96. Никифоров Б.М. Советское изобразительное искусство. Жанровая живопись. – М., 1961.
97. Никифоров Б.М. Советское искусство. Живопись: краткий очерк. – М.-Л., 1948.
98. Нурок А. Мастера советской станковой графики. – М., 1962.
99. Очерки истории советского искусства: архитектура, живопись, скульптура, графика / П.А. Павлов, А.М. Журавлев и др. – М., 1980.
100. Паперный В. Культура «Два». – М., 1996.
101. Парамонов А.В., Червонная С.М. Советская живопись: книга для учителя. – М., 1981.
102. Пейзаж советских художников. 1917–1974 / Сост. Киселев М.Ф. – М., 1975.
103. Персональные и групповые выставки советских художников 1917–1947 гг.: справочник / Сост. Алоян З.Р. – М., 1989.
104. Петров С.М. Возникновение и формирование соцреализма. – М., 1970.
105. Полевой В.М. Искусство XX века (1901–1945): малая история искусства. – М., 1991.
106. Полевой В.М. XX век: изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. – М., 1989.
107. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / в 2-х книгах / гл. ред. В.М. Полевой. – М., 1986.
108. Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. – М., 1976.
109. Пути и перепутья: материалы и исследования по советскому искусству 1920–1930-х гг. – М., 1991.
110. Пушкарев В. Выставка, которой могло не быть // Наше наследие. – 1991, № VI. – С. 25–29.
111. 50 лет советского искусства. Живопись / Сост. С.М. Червонная. – М., 1967.
112. 50 лет советского искусства. Скульптура / Авт. текста и сост. Р. Аболина. – М., 1967.
113. 50 лет советского искусства. Графика / Авт.-сост. Н. Шантыко, В. Макаревич. – М., 1967.
114. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехова, А.П. Земенкова. – М., 1999.
115. Русская советская художественная критика. 1917–1941: хрестоматия. – М., 1982.
116. Рычкова Ю. Энциклопедия модернизма. – М., 2002.

117. Рязанцев И. Искусство советского выставочного ансамбля. 1917–1970. – М., 1976.
118. Сарабьянов А.Д. История русского искусства конца XIX – начала XX века: учебное пособие. – М., 1993.
119. Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. Василий Кандинский. Путь художника. Художник время. – М., 1994.
120. Северюхин Д.А., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932): справочник. – СПб., 1992.
121. Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. – М., 1995.
122. Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. – М., 1994.
123. Сидоров А.А. Графика первого десятилетия. 1917–1927. Рисунок. Эстамп. Книга. – М., 1967.
124. Советская архитектура за 50 лет. – М., 1968.
125. Советское изобразительное искусство 1917–1941 / Под ред. Б.В. Веймарна, Н.О. Сопоцинского. – М., 1977.
126. Советское изобразительное искусство 1941–1960 / Под ред. Б.В. Веймарна, Н.О. Сопоцинского. – М., 1981.
127. Советское искусство за 15 лет: материалы и документы / Под ред. Маца И.Л. – М.–Л., 1933.
128. Советское искусство 1917 – 1957 г.: живопись, скульптура, графика / Под ред. Н.И. Соколовой. – М., 1957.
129. Соцреалистический канон. Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – М., 2000.
130. Современный словарь-справочник по искусству / Ред. и сост. А.А. Мелик – Пашаев. – М., 1999.
131. Степанян Н.С. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. – М., 1999.
132. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. – М., 1988.
133. Суздалев П. Советское искусство периода Великой Отечественной войны. – М., 1965.
134. Тиханова В.А. «... за отсутствием состава преступления» // Панаорама искусств. – Вып. 13. – М., 1990. – С. 6–30.
135. Толстой В. Рубеж 1920-х – 30-х годов в истории советской художественной культуры // Искусство, 1990, №5.
136. Толстой В. Советская монументальная живопись. – М., 1958.
137. Тридцать лет советского изобразительного искусства. – М., 1949.
138. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве: основы композиции. – Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001.
139. Тупицина М. У истоков соцреализма. Государство как автор // Искусство, 1990, №3.

140. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М., 1993.
141. Филонов П.Н. Живопись, графика: каталог выставки / Из собр. Гос. Русского музея. – Л., 1988.
142. Федоров-Давыдов А. Русское и советское искусство: статьи и очерки. – М., 1975.
143. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии, 1992, №4.
144. Хайдеггер М. Исток художественного творения / Работы и размышления разных лет. – М., 1993.
145. Хан-Магомедов С.О. «ВХУТЕМАС» – М., 1995.
146. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. – М., 1995.
147. Цигаль В. Не переставая удивляться. – М., 1986.
148. Чегодаев А.Д. Страницы истории советской живописи и графики. – М., 1984.
149. Чегодаева М.А. Социалистический реализм – мифы и реальность. – М., 2003.
150. Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922. – М., 2001.
151. Эльконин В.Б. Последние дни «Четырех искусств» / глава из ненаписанной книги воспоминаний «Лежащий камень» // Панорама искусства. – Вып.13. – М., 1990. – С. 224 – 235.
152. Эфрос А. Избранные историко-художественные статьи. – М., 1979.
153. Эфрос А. Концы без начал // Творчество, 1990, №3.
154. Юсин А. Началось в 1905-м // Правда, 1975. – 16 дек.
155. Яхонт О. Советская скульптура. – М., 1973.
156. 1930-е годы. Живопись, скульптура: каталог выставки ГТГ. – М., 1992.