

В.В. СЛЕПУХИН

*Профессор, декан факультета «Искусство реставрации»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: slepukhin@mail.ru*

V.V. SLEPUKHIN

*Dean of the faculty of the Art of Restoration of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: slepukhin@mail.ru*

Е.В. РОМАШКО

*Кандидат педагогических наук, член РАХ, зав. кафедрой «Академическая живопись» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: evgeny.romashko@gmail.com*

E.V. ROMASHKO

*Candidate of pedagogy, member of the Russian Academy of Arts, chief of the department of Academic Painting of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: evgeny.romashko@gmail.com*

РАЗВИТИЕ СОВЕТСКОЙ ТЕМАТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ В 1930-Е ГОДЫ. КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ И ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ВРЕМЕНИ

DEVELOPMENT OF THE SOVIET PAINTING IN THE 1930S. VALUATION CRITERION AND IDEOLOGICAL CONTEXT OF THE PERIOD

Рассматриваются эстетические, социокультурные и идеологические аспекты советской живописи в русле соцреализма, трактовки понятия «тематическая картина» в выступлениях официальных критиков и идеологов культуры 1930-х годов. Анализируются картины А.Герасимова и Б.Иогансона.

The article considers aesthetic, social and cultural as well as ideological aspects of Soviet socialist realism painting, official definitions of

the notion «thematic painting» in the texts of the critics and ideologists of the Soviet culture of the 1930s. Paintings of A.Gerasimov and B.Ioganson are analyzed.

Ключевые слова: социалистический реализм, тематическая живопись, советское искусство 1930-х годов, идеологические критерии изобразительного искусства.

Keywords: Socialist realism, thematic painting, Soviet art of the 1930s, ideological criterion of fine art.

В 1930-е годы тематическая живопись стала одним из характерных направлений советского изобразительного искусства. В ее задачи входила пропаганда социалистических ценностей, а также выражение «классового лица» художника. Благодаря публикациям в массовых иллюстрированных журналах, рассчитанных на различную профессиональную и возрастную аудиторию (от «Огонька» — до «Пионера»), альбомах («10 лет Узбекистана», «Первая Конная», тематических номерах журнала «СССР на стройке») тематическая картина с детства сопровождала советского человека.

«Тематическая картина» — исторические и идеологическое понятие, использовавшееся в советском искусствоведении. Как отмечает Р.С.Кауфман, «в тематической картине наша живопись оказалась в состоянии раскрыть ряд сложных жизненных вопросов советской действительности и воссоздать в прекрасных образах героические страницы из великого прошлого нашей родины, из истории большевистской партии» [1, с. 3]. В создании термина «тематическая картина» «сказалось стремление передовых художников-реалистов утвердить в живописи новое содержание, новые революционные идеи и образы советской действительности, словом — новую тематику» [1, с. 5]. Однако в этом термине отразилось и основное противоречие, присущее социалистическому реализму как творческому методу: отсутствие формально-стилистических принципов, перенос центра внимания на тематику, аксиологию и идеологию. Советская живопись соцреализма, как и скульптура, как и архитектура, была призвана создавать новое социально ценное искусство путем сочетания старых методов: реализма, романтизма и классицизма.

Главными разновидностями тематической живописи стали станковая живопись и фреска. Фрески, подобно плакатам, восприни-

мались как мощное, влиятельное искусство: «Среди форм искусства, говорящих наиболее сильным и массовым языком, фресковой росписи общественных зданий и клубов суждено сыграть, безусловно, большую роль» [2]. Фрески предназначались для идеологически окрашенного декорирования общественных интерьеров, в частности, клубов.

В 1920-х годах образ и концепция нового человека стали пониматься в контексте образа «нового города». Человек советский в эту эпоху виделся как человек, устремленный в будущее, неотъемлемый от технического прогресса и процветания городов. Идеал города будущего — «город-сад», который мы встречаем еще в середине 1920-х годов в поэзии Маяковского. В дальнейшем темастроек станет одной из положительных тем в живописи, а практическая реализация идеи в архитектурно-пространственной форме предстанет в виде ВСХВ и парков культуры и отдыха. Отсюда — культурный отдых и спорт также становились одними из важных сюжетов советской живописи.

При этом реальная жизненная сфера городов сильно менялась: они переименовывались, переименовывались улицы и площади, свержались памятники, развешивались транспаранты и плакаты. Новые люди творили новое пространство: «Новые люди <...> рушили старые и пытались возводить новые монументы, создавали свои святыни и места поклонений и глумились над чужими, бесцеремонно вторгались в привычную среду обитания городских жителей» [3, с. 234].

Как пишет У.Конан, автор журнала «За пролетарское искусство», «мы имеем в массовой картине сильнейшее орудие агитации за социалистическое строительство, за новую технику, за переустройство быта» [4]. Все это позволяло со страниц журналов и газет «направлять» творчество художников.

Светлая, пастельная, оптимистическая гамма была свойственна картинам направления, как и общий оптимистический тон.

Как отмечали В.Журавлев и С.Писарев в своем гневном критическом обзоре «по материалам обследования рабочими бригадами» Третьяковской галереи, «содержание картины — вот чем в первую очередь интересуется современный массовый зритель», в то время как вопросы стиля и техники составляют интерес только для профессионалов, составляющих лишь 1,5%» [5]. Произведения Шагала и других «формалистов» объявляются не-советскими: «Враждебная нам, буржуазно-упадническая живопись Гончаровой, Альтмана, Шагала и др. не обозначена

как буржуазная, а так как галерея своими экскурсоводами обслуживает всего 6,8% <...> посетителей, то очень многие из зрителей не-художников, принимают эти картины за советские и негодуют на вырождение советской живописи, на ее бездарность и бессодержательность» [5].

Уже в 1920-е создавались первые образцы тематической картины соцреализма; такой, в частности, стала картина М.Грекова «В отряд к Буденному». М.Греков, один из основоположников советской батальной живописи, здесь изображает одинокого бойца (казака или батрака) на лошади, который, очевидно, едет к красным: он прикрепляет к папахе красную ленту. Путь неблизкий, кони устали; степь выглядит пустынной: возможно, здесь были бои. Одиноким воин на своем пути призван выражать надежду на лучшее, воплощает сложный выбор, который приходилось в те годы делать каждому.

Требования к «массовой картине ИЗОГИЗа» были, в первую очередь, тематические: «Показ героев социалистического труда — ударников — является одной из ответственных тем крепнущего пролетарского искусства» [6]; но реализм здесь должен быть усмирен ображениями типического: «В показе ударников в пролетарском искусстве необходимо брать явление ударничества во всей его сложности и многообразии, уметь выделить то основное и ведущее, что характеризует ударника в конкретной обстановке как сознательного бойца за социализм, как представителя действительно до конца революционного класса» [6]. Не экспрессионистски и не натуралистически: при изображении ударников, как и других объектов социалистической действительности, художникам предстояла сложная задача пройти мимо двух крайностей.

Например, о творчестве живописца и плакатиста Федора Коннова (одного из организаторов РАПХа) вышла большая статья А.Северденко в журнале «За пролетарское искусство». Хотя Коннов был еще молодым художником, он уже был достаточно известен; отмечая, что в творчестве Коннова есть схематизм «от недостаточной силы образа» и «элементы формалистской болезни», А.Северденко отмечает все же его основные положительные качества — «политическая насыщенность его тем» [7]. Как пишет критик, «даже в такой картине, как “Бег”, Коннов пытается правильно разрешить идею здоровой физкультуры, не впадая в эстетизирование буржуазного рекордсменства», хотя «в нем нет той собранности, напряжения, того переживания в самую последнюю секунду, которая характеризует физкультурников у финишной ленты» [7].

Картины Коннова — «Днепрострой», «Баррикады», «В статеи-тейной», «Косомолия» — отражали образ социалистического строительства и самих ударников. Судьба Коннова красноречива и трагична. Он участвовал более чем в 30 выставках, в СССР и зарубежных. Арестован 10.02.1938, обвинялся в принадлежности к боевой террористической группе художников из Москвы. Решением тройки Управления Народного комиссариата внутренних дел (УНКВД) по Московской обл. от 23.03.1938 приговорен к расстрелу.

Сами названия картин этого времени показательны; однако «правильная тематика» не гарантирует «благонадежности» автора. Так, о картине художника Хохлова «Проработка встречного промфинплана в совхозе» У.Конан пишет: «Тема острая и нужная, но художник убил ее формалистическим подходом и свел политическую сущность темы экспрессионистским истолкованием к реакционной карикатуре <...> мы видим в его картине неестественные позы, изломанные жесты субъектов, скорее смахивающих на группу хулиганов, чем на работников совхоза» [8].

Вообще к началу 1930-х годов тематика картин уже полностью социалистическая; и критика приобретает стилистический характер. Так, Я.Цирельсон пишет о картине А.Гончарова «Убийство Марата» следующее: «Неужели это Марат? В представлении какой социальной группы он так выглядит? На чьей стороне художник? <...> Ясно только, что художник хочет ошеломить зрителя экспрессионистским истолкованием темы» [9].

Социалистическая тематика уже не была достаточна, не служила искуплением; например, как гневно замечает Л.Вяземский, «художник Келин, отчитываясь перед советской общественностью “колхозной” картиной “На полднях”, в соседней комнате выставил для продажи портрет томной барыньки» [10]. Так же гневно он обрушивается на картину А.Герасимова из АХР «Чернозем»: «Ползет цепь тракторов. Туман дождит. Вьется куча воронов. Каково отношение художника к большевистскому севу, к социалистической перестройке деревни? К чему эта символика? О чем каркают вороны Герасимова?» [10]. В этом номере журнала с гневной критикой на ту же картину обрушивается аноним Ф.К.: «Вместо показа победы коллективизации над капиталистическими элементами деревни, вместо показа победы человека, вооруженного мощной техникой, вместо показа радости борьбы и победы над стихией природы, художник А.Герасимов показал серость, слякоть, беспросветность, бесперспективность» [10].

Надо отметить, что критика в прессе не всегда роковым образом сказывалась на судьбе художника: так, А.Герасимов стал благополучным функционером от искусства, писал более партийно верные картины «В.И.Ленин на трибуне» (1930), «И.В.Сталин и К.Е.Ворошилов в Кремле» (1938), «Гимн Октябрю» (1942) и др., был председателем оргкомитета Союза советских художников и так далее.

Авторы «тематической картины» были так же подвержены критике и осуждению, как и «безыдейные» формалисты. Предметом обсуждения на собрании правления партгруппы Московского союза художников в 1935 году «по поводу контрреволюционной картины Михайлова» [11, с. 252] стал обнаруженный на картине образ смерти, скелет. Так, Юон «сразу обратил внимание на скелет и дал, как специалист, детальный анализ, заявив, что это ни в коем случае не может быть “случайным”» [там же]. Он же отметил, что картина предназначена для фотографирования и что «самый выбор красок построен на том, чтобы фигура смерти наиболее отчетливо выделилась при фотографировании и помещении в печати» [там же, с. 253]. Художник Михайлов вначале «держался вызывающе и нахально, заявляя, что в картине ничего плохого он не видит, что это эскиз, и угрожал застрелиться», но в итоге «заявил, что скелет у него действительно получился в результате его увлечения мистикой и что впредь это для него будет уроком» [11, с. 252]. В итоге двадцать человек на собрании правления «вскрыли картину, как контрреволюционную, и клеймили ее автора, требуя исключения его из союза» [11, с. 252]. А.И.Стецкий добавляет, что на картине расстрела коммунаров того же автора за группой расстреливаемых виден череп, и добавляет свои соображения о том, что Михайлова необходимо арестовать, а на квартире у него провести обыск. На письме об этой ситуации — резолюции Сталина («Молотову, Ворошилову, Кагановичу»), Молотова («Читал. За предложение об аресте Михайлова») и Ворошилова и Кагановича («Нужно арестовать этого Михайлова») [11, с. 254]. Михайлов действительно был арестован тройкой УНКВД 1 апреля 1935 года на пять лет ИТЛ, срок отбывал в Воркуте, затем в Ухте; после освобождения вскоре умер от инсульта. А автор письма И.А.Стецкий был арестован и расстрелян в 1938 году.

Этот прецедент повлек за собой серьезные последствия. 14 февраля 1935 года был издан секретный приказ № 39 по Главному Управлению по делам литературы и издательств, где начальник Главлита Б.Волин приводил в пример картину Михайлова, где «посредством сочетания све-

та и теней и красок были даны очертания скелета» [11, с. 166], и рекомендовал «Всем цензорам, имеющим отношение к плакатам, картинам, этикеткам, фотомонтажам и проч. — установить самый тщательный просмотр этой продукции, не ограничиваться вниманием к внешнему политическому содержанию и общехудожественному уровню, но смотреть особо тщательно все оформление в целом, с разных сторон (контуры, орнаменты, тени и т. д.) чаще прибегая к пользованию лупой» [11, с. 166].

В 1936–1939 годах в пластических искусствах происходило формирование того «большого стиля», который, по мнению властей, наиболее соответствовал требованиям соцреализма. Примером такой картины может служить «Колхозный праздник» С.Герасимова, своего рода стилистико-тематический предвестник фильма «Кубанские казаки», прославляющий изобилие и веселье народа; картина показывает коллектив и прославляет изобилие, — пусть не действительное, но представляющееся в мечтах.

В конце 1930-х были устроены как минимум пять гигантских выставок: Всесоюзная Пушкинская выставка к столетию со дня смерти поэта (1937), «XX лет Рабоче-Крестьянской Красной Армии» (1938), «XX лет Всесоюзного Ленинского комсомола» и «Индустрия социализма» (1939), а также «Сталин и люди Советской страны в изобразительном искусстве» (1939–1940). Выставки эти не только способствовали утверждению «аплодисментного» стиля и тоталитарного искусства, но и стали материальной основой для визуализации культа Сталина. Как пишет М.Чегодаева, «завершающий 1939 год юбилей Сталина весь балансировал между двумя “ипостасями” вождя: человеческой и божественной» [12, с. 41].

В 1939 году «культурная революция» была окончена. В следующем, 1940 году, была основана Сталинская премия за науку, искусство и литературу (и первым ее лауреатом в пластических искусствах стал Б.В.Иогансон за картину «Допрос коммунистов»).

На этой картине очевидно стремление автора выразить в художественной форме классовые противоречия: коммунисты, с их ясными и простыми лицами, с прямой осанкой, стоят на свету; им противопоставляются находящиеся в тени полупрозрачные белогвардейцы; у того, кто занимается допросом, виден лишь жирный седой затылок. Как писал о замысле картины сам художник, «с одной стороны — благородные, красивые, мужественные люди, с другой — отребье рода человеческого» [13]. Картина представляет собой типичное явление соцреализма, смешения

техник и приемов: импрессионистские мазки и романтическое противопоставление положительных и отрицательных героев.

Подобный принцип живописного изображения и образного противопоставления демонстрирует картина того же автора «На старом уральском заводе»: раскормленный эксплуататор-фабрикант погружен в тень, а суровый рабочий с горящим взглядом — на свету.

Таким образом, сопровождая советского человека с детства, тематическая картина способствовала формированию его ценностного поля и эстетических предпочтений. Человек советский в эту эпоху виделся как человек, устремленный в будущее, неотъемлемый от технического прогресса и процветания городов.

Героями тематической картины становились герои социалистического труда, ударники, революционеры. Формировались определенные нормы и правила изображения типических для картин соцреализма персонажей. Специфическими объектами изображения в тематической картине становились процессы труда, строительства, отдыха, спорта, батальные сцены, воины Красной армии. Происходило становление коллектива как объекта изображения. Тематическая картина стала ведущим жанром живописи.

Примечания:

1. *Кауфман Р.С.* Советская тематическая картина: 1917–1941. М., 1951.
2. *Чернышев Н.* Новые фрески в Киеве // За пролетарское искусство. 1931–1932. Архив журнала. 1931. № 9. С. 28. URL: <https://archive.org/details/zaproletiskusstvo> (дата обращения: 10.09.2018).
3. *Измозик В.С., Лебина Н.Б.* Петербург советский: «новый человек» в старом пространстве. 1920–1930-е годы. СПб.: Крига, 2010.
4. За пролетарское искусство. 1931–1932. Архив журнала. 1931. № 10. С. 28. URL: <https://archive.org/details/zaproletiskusstvo>; URL: <https://archive.org/stream/zaproletiskusstvo> (дата обращения: 10.09.2018).
5. Искусство в массы. 1930. № 7. С. 21.
6. За пролетарское искусство. 1931–1932. Архив журнала. 1932, № 5. URL: <https://archive.org/details/zaproletiskusstvo>; URL: <https://archive.org/stream/zaproletiskusstvo> (дата обращения: 10.09.2018).
7. *Северденко А.* Федор Коннов. За пролетарское искусство. 1931–1932. Архив журнала. 1931. № 10. С. 10. URL: <https://archive.org/details/zaproletiskusstvo>; URL: <https://archive.org/stream/zaproletiskusstvo> (дата обращения: 10.09.2018).

8. Рецензии и хроника. За пролетарское искусство. 1931–1932. Архив журнала. 1931. № 10. 28. URL: <https://archive.org/details/zaproletiskusstvo>; URL: <https://archive.org/stream/zaproletiskusstvo> (дата обращения: 10.09.2018).

9. *Цирельсон Я.* О расщеплении на изофронте и создании союзнического объединения советских художников на базе АХР За пролетарское искусство. 1931–1932. Архив журнала. 1931. № 3–4. С. 19. URL: <https://archive.org/details/zaproletiskusstvo>; URL: <https://archive.org/stream/zaproletiskusstvo> (дата обращения: 10.09.2018).

10. За пролетарское искусство. 1931–1932. Архив журнала. 1931. № 6, 10. URL: <https://archive.org/details/zaproletiskusstvo>; URL: <https://archive.org/stream/zaproletiskusstvo> (дата обращения: 10.09.2018).

11. *Яковлев А.Н. (ред.)* Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. М., 1999.

12. *Чегодаева М.А.* Соцреализм — мифы и реальность. М., 2003.

13. *Иогансон Борис Владимирович.* Допрос коммунистов. 1933. URL: <http://aria-art.ru/0/1/Ioganson%20B.%20Dopros%20kommunistov/1.html> (дата обращения: 18.11.2018)

Библиография:

1. *Буш М., Замошкин А.* Путь советской живописи. 1917–1932. М.: ОГИЗ, 1933. 159 с.

2. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин / Борис Гройс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 168 с.

3. *Измозик В.С., Лебина Н.Б.* Петербург советский: «новый человек» в старом пространстве. 1920–1930-е годы. СПб.: Крига, 2010. 248 с.

4. *Кауфман Р.С.* Советская тематическая картина: 1917–1941. М., 1951. 228 с.

5. *Костина А.В.* Категории формы и содержания в отечественной культуре 30-х гг. XX в.: соцреализм как «новый классицизм» // Kant. 2012. № 1 (4). С. 117–122.

6. *Фунтова Д.А.* Соцреализм как культурный концепт: генезис и современная интерпретация // Вестник культуры и искусств. 2017. № 4 (52). С. 122–126.

7. *Чегодаева М.А.* Соцреализм — мифы и реальность. М., 2003. 216 с.

8. *Яковлев А.Н. (ред.)* Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. М., 1999. 872 с.