

ПРОИСХОЖДЕНИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Ольга А. Юшкова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,
yushkovaoa@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена проблеме формирования основных позиций теории социалистического реализма в советской критике. В центре внимания автора — тематическая картина как тип художественного произведения, наиболее полно соответствующий требованиям данного метода. Рассматривается период поиска критериев для создания советского искусства в 1920-е годы и окончательное их сложение в 1930-е годы.

Ключевые слова: социалистический реализм, советское искусство, живопись, тематическая картина, художественные группировки, академическая школа

Для цитирования: Юшкова О.А. Происхождение социалистического реализма // Academia. 2023. №3. С. 302 — 317. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-3-1-302-317

ORIGINS OF SOCIALIST REALISM

Olga A. Yushkova

The Research Institute of Fine Arts of the Russian
Academy of Arts, Moscow, Russia,
yushkovaoa@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the problem of the formation of the main positions of the theory of socialist realism in Soviet art criticism. Author focuses her attention on the thematic painting as a type of artwork that most fully meets the requirements of this method. The period of searching for criteria for the creation of Soviet art in the 1920s and their final formation in the 1930s is considered.

Keywords: Socialist realism, Soviet art, painting, thematic picture, plot, artistic groupings, academic school

For citation: Yushkova, O.A. (2023), "Origins of Socialist Realism" // Academia, 2023, no 3, pp. 302 — 317. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-3-1-302-317

Поиски адекватного отражения героического времени
Пролетариату нужна картина.

Картина, понимаемая как социальный акт.

А.В. Луначарский, 1925

Власти всегда знали, что нужно пролетариату. Проблема искусство и власть, тоталитарный режим и искусство — эти аспекты нашли достаточно полное отражение в работах Игоря Голлоштыка, Бориса Гройса, Александра Морозова, Александра Якимовича и других. Интересно проследить как именно возникла идея искусства социалистического реализма. Основные позиции данного «творческого метода» сложились до появления термина; термин лишь закрепил эстетику и идеологию этого искусства в качестве непреложной истины.

Вопрос о картине, отражающей революционные преобразования в стране и факты самой революционной борьбы, встал перед идеологами советской власти уже в 1918 году. На открытии Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских, преобразованных в 1921 году во ВХУТЕМАС, Анатолий Луначарский размышлял о том, что если традицию старого, реалистического искусства наполнить новым содержанием, то оно нашло бы самый широкий отклик. Ключ же к оживлению этого искусства в том, «чтобы обрести живую душу или самый сюжет, к которому в последнее время стали относиться легкомысленно-пренебрежительно» [Кауфман 1951а, с. 41].

Мастерские явились следствием реорганизации Высшего художественного училища Академии художеств и подобное выступление Луначарского, казалось бы, должно было попасть на плодородную почву. Однако художественная жизнь 1920-х годов была совсем неоднозначна, и судьба нового учебного заведения оказалась не менее причудливой и динамичной; почти каждые 2–3 года оно претерпевало очередную реорганизацию, ведущую за собой смену методических принципов учебной программы, пока не было реорганизовано в Институт живописи, скульптуры и архитектуры в 1932 году.

В 1919 году, в Петрограде, был объявлен художественный конкурс на тему «Великая русская революция», значение которого прежде всего в том, что он оказался первым опытом создания произведений на революционную тему. Первым, но отнюдь не последним. Эта тема прошла сквозь всю историю советского искусства как одна из самых престижных.

В 1920 году члены коллектива «Уновис» издали альманах «Уновис № 1» в пяти машинописных экземплярах, где были опубликованы программные статьи, манифесты, тексты, посвященные методике обучения и «Доклад собранию художников г. Витебска об организации Совета утверждения новых форм искусства при Витебском Губернском Отделе народного образования». В этом докладе Казимир Малевич, Вера Ермолаева, Лазарь Лисицкий (Эль Лисицкий) и Нина Коган (все — преподаватели витебского училища и члены Уновиса) мотивируют необходимость организации Совета по утверждению новых форм искусства и ревкома при Совете (по борьбе с контрреволюцией в искусстве).

Эти предложения были вызваны, по мнению авторов проекта, угрожающим положением в художественном мире, поскольку «положение в искусстве стоит на мертвой точке и для этого необходимо углублять революцию в искусстве». Исследователь творчества Казимира Малевича, Александра Шатских замечает, что это было свободное решение свободных людей по созданию «советской» власти в искусстве. Разных мастеров объединяла вера «в великую истину — в данном случае триаду „кубизм — футуризм — супрематизм“», что и давало «неоспоримое, как им представлялось, право всеми средствами способствовать насаждению своей истины, своей веры» [Шатских 2001, с. 95]. Отрезвление наступило довольно быстро.

Распространенное суждение сегодня — ну что ж, что хотели, то и получили: хотели новый мир, — пожалуйста, получили тоталитарный режим; хотели новое искусство — вот вам социалистический реализм, который работает на воспитание нового человека, о формировании коего вы так радели; хотели управлять искусством — вот вам партийный аппарат, способный расправиться с любыми идеологическими отклонениями, если даже они только мерещатся.

Да, хотели, но совсем не того, что получили. Авангард стремился произвести революцию духа, которая поднимет человека, возвысит его над «харчевой культурой» (определение Малевича), направит его устремления в пространство Духовного, пробудит в нем бесконечный потенциал Творчества. Казалось, социальная революция дала все основания полагать, что общество готово к реализации этого главного проекта авангарда. Вся эта революционная фразеология возникла в первые послереволюционные годы, когда надежды на осуществление своих творческих замыслов застилали туманом взоры многих.

Это были разные революции, вызванные одной и той же причиной — предчувствием нового витка в развитии цивилизации. Борьба с контрреволюцией в 1920-е годы стала навязчивой идеей во многих областях жизни, не исключая художественную. Так, Алексей Ган противопоставляет советский и западный конструктивизм. Для него разница очевидна; на Западе — братание с искусством, а у нас — война. Наш конструктивизм — коммунистическое выражение материальных сооружений, а западный вне политики. Кроме того, Ган определяет пространство борьбы с неверными внутри советской художественной действительности: «Наш конструктивизм боевой и непримиримый: он ведет суровую борьбу... с правыми и левыми... со всеми, кто... защищает спекулятивную художественную деятельность искусства». Это определение на самом деле принадлежит крайнему крылу конструктивистов — производственников¹.

Война в художественных кругах 1920-х годов развернулась широким фронтом. Воевали далеко не только конструктивисты и более того, уже с середины двадцатых годов увесистые снаряды полетели в их сторону. В спекулятивной художественной деятельности, либо отвечающей задачам контрреволюции, либо противоречащей установке на адекватное современности отражение жизни, многочисленные художественные группировки без устали обвиняли друг друга.

В 1922 году, когда увидела свет книга Алексея Гана «Конструктивизм» и полярный по теоретическим установкам труд Казимира Малевича «Бог не скинут. Искусство, Церковь, Фабрика», состоялась последняя, 47-я экспозиция «Товарищества передвижных художественных выставок». На ее фоне произошел диспут о реализме в искусстве, в результате которого по инициативе Павла Радимова и Евгения Кацмана возникло новое художественное объединение — «Ассоциация художников, изучающих революционный быт России» (АХИРБР), известное впоследствии как «Ассоциация художников революционной России» (АХРР, 1922–1932). Первыми действительными членами АХРР были: А.Е. Архипов, А.В. Григорьев, Е.А. Кацман, Ф.С. Богородский и другие.

Молодые члены объединения написали письмо в ЦК РКП(б) с просьбой указать пути, по которым они должны были идти. Они получили ответ, «в котором их призвали идти в рабочую массу, изучать ее и изображать. Для молодых реалистов этот ответ определил всю программу дальнейшего творчества. Они решили немедленно приступить к зарисовкам передовых рабочих, сцен труда на заводах и фабриках» [Лебедев 1963а, с. 47].

Почти с первых месяцев деятельности ассоциация получила поддержку Надежды Крупской. В нее вошли многие художники из Товарищества передвижных художественных выставок и ряда других группировок. В центре ассоциации стояли Павел Радимов, Евгений Кацман, Александр Григорьев, Абрам Архипов, Сергей Малютин, Федор Богородский, Серафима Рянгина. Популярность АХРР была огромна. Уже к 1923 году общество насчитывало 300 членов, а в 1926 году в нем состояло 650 художников, и оно имело 40 филиалов по всей стране. 10-ю выставку АХРР (1928) посетили все члены Политбюро ЦК ВКП (б), включая Сталина.

Именно ахровцы несли знамена станкового творчества и картины как главной движущей силы в становлении советского искусства. Кроме того, были многочисленные группировки, отстаивавшие право на жизнь станкового искусства во главе с картиной; они не разделяли установок ни беспредметного искусства, ни производственного, и выступали, как тогда говорили, «против крайностей левого искусства». Все эти силы без исключения ставили перед собой задачу поиска «пластического языка, адекватного современности» (так сформулировали свою идейную платформу художники группы «Тринадцать», в составе которой работали Борис Рыбченков, Татьяна Лебедева (Маврина),

¹ Ган А. Конструктивизм. Тверь: Тверское издательство, 1922. С. 70.

Владимир Милашевский и другие). Формально АХРР относится к этой же линии, но на деле это не совсем так. Позиции АХРР не разделяли практически все группировки, о которых пойдет речь.

Как известно, многие из объединений двадцатых годов были организованы выпускниками Вхутемаса-Вхутеина, где преподавали такие известные мастера как Петр Кончаловский, Владимир Фаворский и крупнейшие представители авангарда разных направлений: Василий Кандинский, Владимир Татлин, Александр Родченко, Александр Веснин, Любовь Попова, Лазарь Лисицкий (Эль Лисицкий), Александра Экстер и другие.

К середине 1920-х годов в самих художественных кругах назревает протест против беспредметности, спровоцированный лозунгом производителей «Смерть искусству!» Их ученики отстаивают приоритет станковых форм художественного творчества, но протестуют против литературщины, сведению картины к агитсредству. Это московские общества: «Бытие», организованное учениками Петра Кончаловского; «Новое общество живописцев» (НОЖ), в составе которого были Самуил Адливанкин, Георгий Ряжский, Александр Глускин и другие; «Общество станковистов» (ОСТ), объединившее художников Давида Штеренберга, Александра Дейнеку, Петра Вильямса, Александра Лабаса и другие; в Ленинграде «Круг художников», куда вошли Алексей Пахомов, Сергей Куприянов, Александр Самохвалов.

Неслучайно в программах этих группировок выражен протест против сведения картины к агитсредству. В 1920-е годы в связи с революцией и гражданской войной необычайно выросла популярность плаката и роль агитационно-массового искусства; оформление празднеств годовщин Октября, агитпоездов, собственно план монументальной пропаганды. В этих областях работали многие известные мастера. Именно с традицией революционного плаката связывают первые шаги художников АХРР в поисках советской картины и справедливо усматривают в их работах плакатный пафос, плакатный романтизм и плакатный героический жест².

Но не только ученики мастеров авангарда встают на защиту станкового творчества. Эти же позиции разделяют группировки, созданные бывшими участниками «Мир искусства», «Московского салона» и других художественных сил начала XX века: «Жар-цвет», «Маковец», «Общество московских художников» (ОМХ), «Четыре искусства», группа «Тринадцать» в Москве и «Общество живописцев» (ОЖ) в Ленинграде. Это далеко не полный перечень объединений двадцатых годов.

На протяжении всего прошлого столетия и по сей день станковое искусство с удивляющей периодичностью то сдается в архив, то вдруг снова вынимается из него. Можно сказать, что полемика двадцатых не утихла до сих пор, несмотря на множество новых течений.

Все названные группировки настаивают на возврате к образительности, ставя во главу угла «стремление к законченной картине» (из устава «ОСТ»), воспринимая картину как наиболее «органическую и синтетическую форму живописи» (из манифеста «НОЖ»), как завершающую форму, столь характеризующую предмет, что «она сама по себе является содержанием» (из каталога пятой выставки общества «Бытие»). Для членов группы «Маковец» (Василий Чекрыгин, Лев Жегин, Александр Шевченко, Павел Флоренский и другие) специальный интерес представляла проблема возрождения монументальной живописи, несущей истинные духовные ценности христианской религии. Исключительное внимание к форме, этюдность признавались пережитком периода формальных исканий.

Ряд положений, выдвинутых наиболее весомыми художественными кругами в двадцатые годы, стал установочным для социалистического реализма. В частности, законченная картина явилась обязательным условием признания творчества любого художника, претендующего на право выставляться. Большеформатная картина на актуальную тему была главным критерием в оценке художника на протяжении практически всей истории советского искусства. Этюд «реабилитировали» лишь в середине 1950-х годов, когда состоялась после долгого перерыва одна из первых выставок этюдов.

² Рогинская Ф. Новый реализм в живописи // Красная новь, Литературно-художественный, научно-публицистический журнал. 1926. № 3. Март. С. 238–246.

Все названные группировки придавали особое значение профессионализму, несмотря на разницу в художественных вкусах. Представители «Жар-цвета», среди которых был Кузьма Петров-Водкин, определяли свою эстетику как «композиционный реализм на основе художественного мастерства»; за художественный натурализм, но, в противовес АХРР, с преобладанием культуры формы, выступала группа «ОЖ» (Евгений Лансере, Александр Самохвалов и другие); забота о мастерстве была главной для «Четырех искусств» (Мартирос Сарьян, Владимир Фаворский, Павел Кузнецов, Владимир Лебедев и другие).

Наиболее емко эти устремления сформулированы в программе «Общества московских художников», где состояли Александр Древин, Александр Осмеркин, Роберт Фальк, Надежда Удальцова и другие: «ОМХ считал и считает единственно правильной установкой на квалифицированного художника-станковиста, могущего применить все богатство живописных средств не только в станковом произведении, но и во фреске, книжной графике, плакате, декорационном искусстве, текстильном производстве» [Борьба за реализм 1962]. Язык, адекватный современности, стремились найти все. Ряд художественных обществ, ориентированных на культурную форму и живописность, видели такую возможность в «художественном отражении жизни и идей советской современности в живописных пластических формах нового реализма» (ОМХ).

Участники группы ОСТ искали более острых решений, но и они призывали к абсолютному мастерству в области предметной станковой живописи, рисунка, скульптуры.

В чем дело? Почему одни из самых известных в то время художников, чьи имена сегодня составляют гордость русского искусства, кому мастерства и профессионализма было, прямо скажем, не занимать в двадцатые годы, так пекутся о культуре формы?

К концу 1920-х годов Яков Тугендхольд констатирует, что почти все группировки пришли к советской сюжетике: «процесс „советизации“ чувствования нашей интеллигенции совершился; внутренний „саботаж“ некоторых кругов первых лет революции остался далеко позади» [Тугендхольд 1987а]. Но впереди всех оказалась АХРР. Несмотря на критику со всех сторон, именно эта ассоциация завоевала симпатии правящих кругов, и удивляться этому не приходится.

Меньше всего в АХРР пеклись о мастерстве и профессионализме, но зато «советизация» чувствования не нуждалась в поступательном процессе, а присутствовала изначально; причем именно в той тональности, которая была ясна и отвечала требованиям партийных идеологов. Кроме того, продукция АХРР была востребована широкими слоями, а Демьян Бедный сложил целую поэму об их выставке.

Художники АХРР видели задачу искусства в документальном отражении современной действительности. Прозвучал призыв изучать жизнь и быт рабочих масс, работать на промышленных предприятиях и т.д. В декларации общества, принятой в 1922 году, значилось: «Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его *революционном порыве*...

Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом *международного пролетариата*...

Революционный день, революционный момент — героический день, героический момент, и мы должны теперь в *документальных формах стиля героического реализма* вывить свои *художественные переживания*»³ (курсив мой — О. Ю.).

В этом же документе была дана четкая расшифровка того, что понималось под событиями сегодняшнего дня: отражение быта Красной Армии, быта рабочих и крестьянства, изображение деятелей революции и героев труда.

Подобная ориентация привела к идее устройства выставок по тематическому принципу: «Жизнь и быт Красной Армии», «Жизнь и быт рабочих», «Уголок имени В.И. Ленина» и т.д. Но как обеспечить выставки нужным количеством работ на нужные темы?

Решение было простым. Были создана система выставочных комитетов, которые объявляли тему и сроки предполагаемой выставки. Приглашались художники всех группировок того времени. Они могли выбирать те или иные сюжеты в рамках тематики, разработанной выставочной комиссией: первое — портреты деятелей революции

³ Художественная выставка «Жизнь и быт Красной Армии»: Каталог. М., 1922.

и народовольцев (от Пугачева до Ленина); второе — труд и трудовой быт; третье — индустриализация; четвертое — основные моменты революции; пятое — комсомол; шестое — Красная Армия; седьмое — советизация Востока.

Для того, чтобы выставки обеспечивались необходимым количеством идейно выдержанных работ на заданную тему, ввели систему государственных заказов. С художником заключался договор на исполнение произведения искусства к такой-то выставке на заданную тему (любого вида, будь то живопись, скульптура, графика). На основании договора исполнитель получал аванс, но, что самое интересное, в случае творческой неудачи, т.е. если законченная работа не принималась специальной выставочной комиссией, аванс не изымался! Просто фиксировалась творческая неудача и художник ничем не рисковал — беспроигрышный вариант!

В 1940 году был организован Художественный фонд при Союзе художников СССР, который распределял заказы на бесчисленные портреты передовиков производства, членов политбюро и т.д. Таким образом, те советские художники, творчество которых отвечало официальным установкам, имели возможность зарабатывать на жизнь только искусством. Это беспрецедентная ситуация, нигде в мире ничего подобного не было.

На заказы к выставке десятилетнего юбилея Октября государство отпустило 160 000 рублей. Соответственно оценивались и творческие успехи мастеров. Госзаказы, как и тематические выставки, практиковались вплоть до распада СССР. С их помощью осуществлялся идеологический контроль над искусством.

Уже в творчестве художников АХРР встала проблема «большой картины». Под этим понималось полотно больших размеров на актуальный для пропагандистских целей советской власти сюжет.

Ассоциация также взяла на себя заботу о создании искусства, отвечающего нуждам нового общества. Идея была крайне проста. Свой гражданский долг перед человечеством, как уже говорилось, они видели в том, чтобы «художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве». Что имелось в виду под определением «художественно-документально» не совсем понятно, тем более, проблема художественной формы также решалась весьма незамысловато: героическую революционную эпоху следует выразить в «формах стиля героического реализма». Здесь никто не теоретизировал, не анализировал, даже никто не задавался вопросом: что это за стиль такой «героический реализм», и уж тем более никто не собирался философствовать. Все было значительно проще; опираясь на традиции искусства передвижников, в реалистической форме, доступной пониманию и восприятию широких масс, создавались ясные по содержанию, повествовательные произведения на означенные в декларации темы. Главным требованием была идеологическая выдержанность сюжета, который не подлежал никаким сложным, тем более философским интерпретациям.

Яркий критик искусства 1920-х годов, Яков Тугендхольд, анализируя тенденции в живописи тех лет, писал о молодых мастерах АХРР, которые, по его мнению, продемонстрировали определенный рост своего художественного развития. В частности, среди них упоминается Федор Богородский: «Таков Ф. Богородский, давший хотя скорее раскрашенную, чем написанную, но хорошую по выразительности своих типов и напряженности композиции вещь — „Матросы в засаде“» [Тугендхольд 1987b]. Тугендхольд — блестящий специалист, критик, который способен адекватно оценивать ситуацию в современном искусстве, не может не отметить, что произведение скорее раскрашено, чем написано, но вынужден писать о напряженности композиции, которая на самом деле построена по принципу самодеятельного театра с соответствующими жестами и мимикой героев. Так утверждались критерии оценки произведения; неважно, сколь высоко оно с точки зрения художественного качества, но важно, чтобы оно правильно являло образ современной действительности согласно партийным идеологическим установкам. Причем, любые сюжеты на тему революции и гражданской войны в двадцатые годы воспринимались как современные. Более того, они оставались самыми актуальными и для советского искусства вплоть до конца 1980 годов.

Об установку «художественно претворить в реалистических формах, понятных широчайшим массам трудящихся, доподлинную революционную действительность» разбились и мечты конструктивистов о преобразении среды обитания человека,

проектировании коммунистического быта, и высокий полет супрематизма, и многие другие устремления ввысь творческого духа, поверившего в возможность полной самореализации в условиях строительства нового общества.

Критика упрекала левых в утопичности их идей и несоответствии нуждам сегодняшнего дня, ибо, например, архитектурные проекты конструктивистов в годы Гражданской войны и последующей разрухи, даже если бы и захотели, осуществить было практически невозможно. Но смущала, видимо, не утопичность, не устремленность в будущее. Все, что делалось во имя революции, оправдывалось той же самой устремленностью в светлое будущее, которое обеспечит счастливую жизнь потомкам. Смущало предположение о несоответствии эстетики левых коммунистической идеологии.

В результате, в основу теории «социалистического реализма», которая сложилась к середине 1930-х годов, легла платформа АХРР, где все было ясно, просто и без излишних толкований.

Уже на открытии VII выставки АХРР в 1925 году Луначарский мог с уверенностью сказать: «Пролетариату нужна картина. Картина, понимаемая как социальный акт»; художники должны стремиться «к великой общественной картине, которая будет началом новой эры в искусстве»⁴. Данный тезис уже имел реальную поддержку в поисках «героического реализма» художников АХРР, в то время как в 1918 году призыв Луначарского к формированию картины на основе реалистического искусства, но с новым содержанием, был заглушен активной деятельностью левых группировок.

В то время как росли филиалы АХРР по всей стране, Казимир Малевич писал Николаю Пунину в июле 1926 года: «АХРы поют отходную, утопляя остатки искусства в своей трясине, ужасы которой ни в сказке сказать, ни пером описать. Гангренозная болезнь идет во всю» [Пунин 2000а]. Настало время, когда мало кто из творческой интеллигенции оставался с иллюзиями. В феврале 1926 года Пунин записал в своем дневнике: «Хорошую тюрьму придумали, сразу для всех и без решеток» [Пунин 2000б] Решетки были впереди.

Иллюзии исчезали, но оставалась слабая надежда на автономность своего существования в художественном мире. Так, уже в 1924 году Малевич публикует статью «Художники об АХРР», где пытается доказать, что представители АХРР и беспредметники не враги, так как их пути слишком различны. Разница в том, что художники АХРР изображают события, в то время как левые мастера сами являются творцами нового быта и потому участниками революционных событий. Малевич выдвигает контраргумент против обвинения левых движений в антиреволюционности, несоответствии их творчества современности: «Через кубизм, ломающий взаимоотношения художественных форм, художник приходит к беспредметности. Революция, уничтожая привычные вековые взаимоотношения, также рушит предметный мир. Где больше точек соприкосновения с революцией?...» — наивно спрашивает художник и заключает, повторяя, что беспредметники и АХРР не враги, речь идет лишь о различных путях в искусстве: «у них в основе „изобразительность“, у нас — наука и сама жизнь» [Шатских, Сарабьянов 1995].

Куда приведет изобразительное искусство дорога, избранная АХРР, прекрасно понимал и Павел Филонов. Он воспринимал их деятельность как факт «профессионального и идеологического шантажа и аннулирования мастерства искусства через спекуляцию умозрительной философией искусства. *Ахровцы — валютчики*» [Мислер, Боулт 1990].

Напор был столь силен, что многие мастера попробовали соответствовать. Известны работы Павла Филонова начала 1930-х годов «Тракторный цех Путиловского завода», «Ударницы на фабрике „Красная заря“», где с натуралистической убедительностью художник воспроизводит сцены труда. Вещи сделаны абсолютно честно с точки зрения попытки проникнуть в суть предлагаемого языка.

Обе работы были заказаны Изогизом с целью их дальнейшего репродуцирования на открытки. Подобная практика была хорошо налажена; художник выступал в качестве производителя образцов для последующего репродуцирования.

Над картиной «Тракторный цех Путиловского завода» Павел Филонов работал с ноября 1931 по май 1932 года. Итог — заведующий художественной редакцией Изогиза Гурвич сообщил Филонову: «Картина может быть запрещена [] некоторые из ваших

⁴ Луначарский А. В. На выставках // Известия. 24 марта 1925.

лиц рабочих могут дать мысль о демпинге. О вашей картине у нас идет дискуссия». Политсовет предложил Филонову сделать поправки, поскольку нашли, что «3–4 лица контрреволюционны» [Филонов 2000, с. 132].

История более чем красноречива; малейший намек на возможность интерпретации настораживал, а отсутствие лучезарных улыбок вызывало подозрение в контрреволюционности. Опасения руководителей Изогиза оправдались. В статье Б. Никифорова «Показ ударничества в массовой картине» о Филонове говорилось, что напряженность работы в лицах ударниц переходит в выражение мрачного трагизма⁵. Это красноречиво применимо и по отношению к самому Филонову — «действительно пролетарию» рабоче-крестьянского происхождения и в этом смысле бывшего своим; и к его искусству — контрреволюционному, не подлежащему однозначной трактовке.

Казимир Малевич говорил, если их реализм был хотя бы художественным, он бы попробовал работать в этом направлении. И попробовал, однако из этого ничего хорошего не вышло. Даже когда художник делал вполне реалистические вещи, например, «Портрет В.А. Павлова» (1933), то изобразил свою модель на фоне «Черного квадрата», висящего на стене. Почти на всех работах конца 1920 — начала 1930-х годов художник ставил знак квадрата рядом с подписью. Черный квадрат был и знаком Уновиса.

Общее движение в сторону предметности пережил и мастер супрематизма, ответив на него новым удивительным всплеском живописи конца 1920 — начала 1930 годов. В 1927 году он пишет Константину Рождественскому, своему ученику, из Германии: «Стоит беспредметное искусство без окон и дверей, как чистое ощущение, в котором жизнь как бездомный бродяга, хочет переночевать, требует открытия отверстий» [Раки-тин 1994].

Мастер впускает жизнь в свою супрематическую вселенную, но на особых условиях. Он создает второй крестьянский цикл, отличающийся высоким художественным мастерством. И, несмотря на фигуративность, вновь говорит посредством первоэлементов живописи о первоосновах цивилизации, еще раз доказывая гибкость и жизнеспособность своей системы. Фигуры крестьян здесь предстают как некие исконные знаки бытия человека на земле, но, в отличие от работ на эту тему 1910-х годов, они словно потеряли жизненную энергию, которой питала их земля, а, главное, они потеряли свое лицо. И то, чего так боялись власти — глубокий трагизм — освещает поздние работы Малевича.

На пути к тематической картине

К концу 1920-х годов первенство АХРР среди всех группировок было неоспоримо. Так, в 1924 году в Ассоциацию вошли члены «Нового общества живописцев», в 1926-м — группа «бубновалетовцев», в 1929-м — художники из объединения «Бытие», а в 1931-м — из общества «Четыре искусства». В АХРР состояли такие мастера как П.П. Кончаловский, Б.М. Кустодиев, Е.Е. Лансере, А.В. Лентулов, Ф.А. Малявин, И.И. Машков, К.С. Петров-Водкин и многие другие. Задолго до всех постановлений в рядах АХРР стали проводить «чистки», начиная с 1924 года, когда исключались художники, представлявшие собой «идеологически чуждые элементы».

К этому времени сложились и основные особенности картины на актуальную и общественно-значимую тему, названную в результате «тематической картиной». Заметим сразу, что все основные требования к тематической картине затем легли в основу обоснования метода «социалистического реализма». Сам термин появился позже и закрепил те позиции, которые были сформированы в тематической картине.

«Термин *тематическая картина* возник в советское время; старое искусство его не знало», — пишет Р.Ф. Кауфман. Автор отмечает, как и многие другие искусствоведческие термины, данный термин достаточно условен, но раз уж он возник в недрах самой художественной жизни, то, стало быть, обозначает «жизненно-важное явление».

Как же осуществлялся отбор важной тематической картины и какой смысл вкладывался в это понятие? Если учесть, что без темы не существует ни одного произведения искусства, в какой бы стилистике оно ни было исполнено, то этот термин

⁵ Никифоров Б. Показ ударничества в массовой картине // За пролетарское искусство. РАПХ. 1932. № 4. С. 11–13.

не выдерживает никакой критики и непонятно, что конкретно обозначает (может не быть сюжета, но тема есть всегда). А вот и нет. Все очень даже понятно для тех, кто это придумал.

«В этом термине сказалось стремление передовых художников-реалистов утвердить в живописи новое содержание, новые революционные идеи и образы советской действительности, словом — новую тематику. Тематическое начало выдвинуто здесь на первый план, и это вполне закономерно» [Кауфман 1951b, с. 5].

Хорошо, тогда почему «Большевик» (1920) Бориса Кустодиева, «Новая планета» (1921) Константина Юона, «Петроград. 1918 год» (1920) Кузьмы Петрова-Водкина не отвечают подобным требованиям? Их подвергают критике и противопоставляют таким работам Митрофана Грекова, как «Подвоз снарядов крестьянами к Новочеркасску, занятому жлобинцами» (1920) и «Вступление в Новочеркасск полка имени Володарского» (1921). Именно картины Грекова называют первыми подлинными произведениями советской тематики в живописи потому что, несмотря на незрелость художественной формы, они рисуют реальные события гражданской войны в реальной обстановке, в пейзаже донской земли, и каждая из них — эпизод из летописи Красной армии.

Кустодиева, Юона, Петрова-Водкина обвиняют в символизме и «фантастических измышлениях», в которых нет ничего от реальной земной жизни. Несмотря на ярко выраженную революционную тематику, трактовка сюжета в этих произведениях выражена в аллегорической и символической форме, что недопустимо для советской тематической картины. Например, в картине «Большевик» усмотрели аллегорию партии в виде огромного бородатого мужика, фигура которого выражает могучую, но стихийную силу. Из этого был сделан вывод о неверной трактовке революции художником, который не смог подняться до осознания действительной роли партии как авангарда рабочего класса. Петров-Водкин и того хуже — его картина выражает «мелкобуржуазные настроения этого периода, полные пессимизма и растерянности», как писали в 1935 году на страницах журнала «Искусство».

Битва за советскую тематическую картину в нужном ключе, как видим, шла с самого начала 1920-х годов. И в центре этой борьбы стояла проблема далеко не только темы, но, прежде всего, *сюжета как главного средства для выражения темы*. Вспомним, что еще в 1918 году Луначарский определил сюжет как «живую душу», которую нужно вдохнуть в новое искусство на новую тематику.

Интересно, что определение «новое» вновь обретает актуальность, как и на рубеже XIX–XX веков, однако есть весьма примечательные различия. В художественной среде начала XX века искали новый язык искусства, способный выразить меняющееся мировоззрение и ожидали глобальных перемен в развитии цивилизации, уповали на ожидание эры всеобщей духовности и всеобщего творчества. Одна из глобальных перемен — революция — осуществилась, и в художественной среде понятие «новое» стало наполняться своим содержанием — это *новая тема, способствующая формированию социалистического мировоззрения советского человека*. Относительно языка искусства позиция проста — приспособление избранных традиций искусства прошлого к современным нуждам.

Окончательно все проясняется к концу 1920-х годов.

С одной стороны, картины на темы советской действительности, революции и гражданской войны, написанные художниками далеко не только АХРР, но и многих других художественных группировок, заполняют выставочные залы вплоть до конца десятилетия, считается, что устройство тематических выставок признано всеми группировками. В то же время происходит «ревизия» тематической картины с разделением на «правильную» и «неправильную».

Вот некоторые примеры «неправильной»:

Художники группы «4 искусства» в каталоге выставки ленинградских художественных группировок 1928 года заявляют, что «сюжет является лишь предлогом к творческому превращению материала в художественную форму»⁶. Подобное заявление рассматривалось как способ прикрытия формалистической эстетики.

⁶ Выставка картин и скульптуры. Современные ленинградские художественные группировки: Каталог. Л., 1928.

Тезис, разделяемый многими группировками — «современное содержание требует новой современной формы» — партийные идеологи рассматривали весьма специфически. Под «современной формой» видели низкопоклонство перед новейшими течениями упаднического искусства эпохи империализма.

Все, что хоть на йоту отличалось от сюжетного ахровского реализма, неизбежно объявлялось «ложными решениями» — это и «опыты Петрова-Водкина по созданию сюжетной картины путем применения пресловутой „сферической перспективы“ [] широкое применение средств формалистической живописи к советской тематике у художников из группы «ОСТ» [] стремления Лентулова, Осмеркина и других утвердить принципы сезаннизма в советской живописи» [Кауфман, 1951, с. 85].

Почему это ложные решения? Потому что недозволенные художественные средства привносят тяжелый груз содержания, чуждого идеям и мироощущению передового советского человека, и все эти «формальные ухищрения» уводят от его интересов и настроений.

Так, в картинах Петрова-Водкина («После боя», «Смерть комиссара») очевидны «пережитки символизма», а трактовка темы субъективна и отмечена настроением скорби и обреченности, кроме того, он прибегает к нарочитой условности — «сферическое пространство», обратная перспектива, условный колорит, что усугубляет анти-историческое толкование темы.

И даже «Оборона Петрограда» (1928) Дейнеки, со временем ставшая символом советского искусства, воспринималась неоднозначно: в ней отмечали правильную, советскую, идейно-политическую направленность, но... есть проблема неправильно развернутого сюжета. Вместо того, чтобы выявить сюжет, раскрыв взаимодействие действующих лиц, как полагается в реалистической картине, Дейнека представляет сюжет в сопоставлении двух эпизодов — выступления на фронт и возвращение раненых. Поэтому в картине наблюдается схематизм образов, бедность колористического языка, условная трактовка пространства и... замечание, совсем потрясающее воображение: условный белый цвет земли вызывает ассоциации с зимой, в то время как подобная ситуация могла произойти либо во время майского наступления Юденича в 1919 году, либо осенью того же года. Вердикт — «картина не исторична».

В работах ряда художников группы «ОСТ» темы революции и гражданской войны решаются и того хуже, они проникнуты экспрессионистской заумью и мистикой (Лабас — «Октябрь», Тышлер — «Махновщина»).

Наконец, некоторые мастера этой группировки «умудрились» наполнить картины из жизни советских детей настроением уныния и одиночества (Д. Штеренберг «Аниська» (1926), С. Лучишкин «Шар улетел» (1926) (курсив мой — О.Ю.).

Кончаловский в картине «Возвращение с ярмарки», того же 1926 года, «выискивает» не характерные черты советского времени, а [] пережитки старых времен, которые *бытуют еще, может быть, кое-где в нашей современности*» [Кауфман 1951d, с. 89] (курсив мой — О. Ю.).

Для справки: в 1926 году уровень урожайности в СССР был одним из самых низких в Европе; основными орудиями крестьян были по-прежнему деревянные сохи, а треть хозяйств не имела лошадей; на Пленуме ЦК ВКП(б) было принято решение «сурового режима бережливости, экономии и беспощадной борьбы со всякими излишними непроизводительными расходами []», а также увеличение притока свободных средств населения в фонд индустриализации.

«Умудряться выискивать» приходилось как раз черты советского времени. Посмотрим, в каких произведениях, и каким образом их находили.

Итак, «правильная» тематическая картина.

Сразу заметим, что даже в этом ряду не называлась идеально правильная картина. Были замечания относительно художественного уровня решений, хотя само по себе это тоже парадоксально (к этому положению еще вернемся).

Работа «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна во дворце Урицкого в Ленинграде» (1924) Исаака Бродского подытожила творческие устремления передовых художников тех лет в создании «живописного памятника» эпохи Великой пролетарской революции и открыла дорогу советской живописи к исторической картине, в которой

«объектом исторического и художественного осмысления становятся события и люди нашей великой современности» [Кауфман 1951e, с. 59]. В то же время ранние работы Бродского двадцатых годов упрекали в слишком активном использовании фотографии, и неумении претворить документальный материал «в многогранный художественный образ».

«Заседание сельячейки» (1924) Ефима Чепцова принималось без каких бы то ни было критических замечаний. Художник сумел увидеть и представить «типичнейшее явление советской действительности» благодаря разработанным характеристикам действующих лиц. По выражению Луначарского, он создал образ оратора, «горящего самым высоким социальным чувством».

Уже упоминавшийся Федор Богородский «Матросы в засаде» (1928), отмечалось, что есть некоторая искусственность в решении группы матросов, но героическое начало и беззаветная преданность делу революции героев картины, историческая правда ее содержания покрывают недостатки в художественном решении.

Высоко оценивались работы Митрофана Грекова. Считалось, что в его лице советская живопись обрела крупнейшего художника-баталиста, привнесшего элементы жанровости, что и сделало его работы жизненными, правдивыми и лиричными.

Но пальма первенства отдавалась Александру Герасимову. Его работа «В.И. Ленин на трибуне», написанная в 1930 году и завершающая первое десятилетие «битвы» за картину, признавалась лучшим произведением этого этапа. «Будучи историческим портретом, картина [] созвучна тем мыслям и настроениям, которыми жил в те годы советский народ» [Кауфман 1951f, с. 81].

История термина «социалистический реализм»

Сам термин возник в 1932 году, когда по известному Постановлению ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года были ликвидированы все художественные группировки и созданы единые творческие союзы: Союз архитекторов СССР, Союз композиторов СССР, Союз писателей СССР и Союз художников СССР. Всю эту махину нужно было срочно вооружить единым творческим методом. Для создания союза писателей Оргбюро ЦК ВКП(б) утвердило Оргкомитет, во главе которого встал И.М. Гронский, а роль почетного председателя была отведена А.М. Горькому⁷. На собрании актива литкружков Москвы 20 мая 1932 года Гронский выступил с обоснованием термина «социалистический реализм». Фрагмент его доклада был напечатан в «Литературной газете» от 23 мая: «Основное требование, которое мы предъявляем писателям, — пишите правду, правдиво отображайте нашу действительность, которая сама диалектична. Поэтому основным методом советской литературы является метод социалистического реализма». Всего через 6 дней после выступления Гронского, статья «За работу», опубликованная в «Литературной газете» от 29 мая 1932 года, завершается красноречивым выводом: «Массы требуют от художника *искренности, правдивости революционного, социалистического реализма* в изображении пролетарской революции»⁸.

Дальше — самое интересное. Начинаются многочисленные попытки объяснить, что же кроется за социалистической правдой. Красноречивее всех выступил Анатолий Луначарский, бывший в это время директором Института литературы и языка Комкадемии, директором ИРЛИ АН СССР, одним из редакторов Литературной энциклопедии. В 1933 году на Втором пленуме Оргкомитета Союза писателей СССР, Луначарский отмечает: «социалистический реалист понимает действительность как развитие, как движение, идущее в непрерывной борьбе противоположностей. [] Человек, который не понимает развития, никогда правды не увидит, потому что *правда — она не похожа*

⁷ И.М. Гронский был ответственным редактором газеты «Известия», журналов «Новый мир» и «Красная нива». В 1938 году был репрессирован, а в 1954-м реабилитирован.

⁸ А.В. Захаров в статье «К вопросу о возникновении термина „Социалистический реализм“ обосновывает рождение термина в беседе Гронского со Сталиным // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2006. Сер. 2. Вып. 1. С. 107–118.

на себя самое, она не сидит на месте, правда летит, правда есть развитие [] *правда — это завтрашний день*» (курсив мой — О. Ю.) [Дементьев 1977].

Не случайно понятие «правда» встает во главе угла в определении содержания метода. Традиция «правдоискательства» — основа русской мысли как в литературе, философии, так и в социально-политической деятельности. И не только основа, но и специфическое понятие, поскольку оно считается непереводаемым на другие языки и ведет свое происхождение от праславянского. В контексте русской мысли, правда рассматривалась в соотношении с истиной и справедливостью. Выступать за правду — это значит искать истину, к которой следует стремиться. Например, Бердяев был убежден, что конечная цель мировоззренческой деятельности русской интеллигенции состоит в том, чтобы выработать целостное мирозерцание, в котором правда-истина будет соединена с правдой-справедливостью. В процессе формирования коммунистической правды понятие истины куда-то потерялось, вернее, с этим понятием перестали считаться; осталась одна правда завтрашнего дня, для достижения которой сегодня все средства хороши.

Луначарский — умный, образованный человек, конечно, прекрасно знал и русскую литературу, и русскую философию, но и он отсекает правду как самодостаточное понятие и утверждает, что «правда — она не похожа на самое себя», единственно с целью подвести к мысли, что «правда — это завтрашний день». Трагизм ситуации в том, что не он это изначально придумал, но он, как и многие другие, должен был обосновать эту ключевую позицию партии, когда все силы и устремления направлены на строительство социализма и его правда восторжествует если не сегодня, то завтра обязательно.

Понимание правды жизни как правды «с двойным дном» во многом определяло сознание советского человека. Силой такой правды отправляли людей в лагеря и устраивали грандиозные парады и праздники победного шествия социализма. Возможно, именно такая интерпретация «правды жизни» приводит к основному парадоксу «советской системы и советского человека», отмеченному А.К. Якимовичем: «В живописи и литературе, кинематографе и архитектуре сталинского времени мы постоянно находим либо самозабвенный праздник жизни, либо неистовую бурю уничтожения жизни» [Якимович 2009].

Утверждение метода социалистического реализма

На первом съезде советских писателей большой доклад Горького был посвящен проблемам социалистического реализма. Он хорошо известен, основные его положения легли в основу теории социалистического реализма. Именно на съезде термин был закреплен как официальный для советского искусства, коим и оставался вплоть до 1980-х годов, несмотря на очевидные изменения в жизни и искусстве.

Таким образом, ключевое понятие этого метода, окончательно обоснованного в середине тридцатых годов XX века, — правдивое отображение действительности в понятных широким массам формах, т.е. чтобы все было «натурально». Под правдивым отображением понималось изображение действительности в ее революционном развитии и правильном политическом контексте, т.е. не такой, какой она является сегодня, а такой, какой непременно будет в ближайшем светлом будущем, т.е. «идеальной». На этой позиции и основывалась мифология сталинского времени во главе с мифологемой «светлый путь» [Морозов 1995].

Во главе была установка на *типическое*, под которым понимались не самые характерные проявления действительности, а те явления, в которых есть *ростки будущего идеала*. Социалистический реализм было бы вернее назвать социалистическим идеализмом, ибо равнение на коммунистический идеал было непременным условием той эстетики. Идеал имел вполне конкретное содержание, и художник должен донести его до зрителя без каких бы то ни было разночтений. Наиболее удобной формой в изобразительном искусстве была «станковая тематическая картина». В ней должно содержаться убедительное утверждение идеалов революции и строительства социализма в отдельно взятой стране — в СССР. В этот круг входили «произведения советской живописи, которые содержат развернутый сюжет, композиционно-построенное „действие“, т.е.

изобразительное повествование общественно-значительного, актуального содержания» [Кауфман 1951g, с. 6]. Борьба за картину с первых послереволюционных лет была борьбой за новое содержание, целью которой являлась не картина вообще, как некая художественная форма, а «советская тематическая картина» и, по сути, борьба шла за «...превращение живописи в серьезное средство коммунистического воспитания» [Кауфман 1951h, с. 13]. О пропаганде как основной задаче советского искусства, заявили с самого начала его формирования. Однако сложно назвать искусство какого бы то ни было периода, в задачу которого не входила бы пропаганда идей его заказчика.

В русском искусстве роль пропаганды, начиная с петровского времени, была одной из основных. Иван Крамской определял национальную особенность русского искусства как «литературно-художественность», что давно стало общим местом.

Еще в 1765 году почетный член Академии художеств Григорий Теплов писал об общеобразовательной и воспитательной роли живописи, поскольку ее художественные средства совмещают *проповедь, убеждение, речь оратора и поэта с наглядным изображением сцены*. Эта позиция была определяющей в период сложения русской школы. Естественно, что подобной установке, в первую очередь, соответствовала форма станковой картины. «Императорская Академия трех знатнейших художеств», созданная в 1758–1764 годах, выработала систему обучения, направленную на создание картины, способной «воссоздать „драму страстей“ для поучения человека сегодняшнего дня» [Молева, Белютин 1956a, с. 241]. Эта система, претерпевшая отдельные корректировки, в целом удовлетворяла требованиям времени вплоть до известного «бунта» 14 выпускников Академии в 1863 году. За требованием свободного выбора сюжета для конкурса на Большую золотую медаль стояла более глобальная проблема — переоценка соотношения искусства и жизни.

Один из основных теоретических постулатов Академии — в картине все должно быть «натурально». Понятие натурального трактовалось как правдоподобие, но с обязательной корректировкой на идеальное, что соответствовало нормам эстетики Просвещения и классицизма. Одним из первых исторических живописцев, обучавшихся в Академии художеств, был Антон Лосенко. Для написания картины на звание академика ему была предложена программа на тему «Владимир и Рогнеда»⁹. Программа содержала большие возможности; ее можно было превратить в широкомасштабную батальную сцену или в аллегорический апофеоз победы, или в пышную сцену бракосочетания... Согласно академической методике, живописец должен представлять себе сюжет в его временном развитии, охватывая воображением все коллизии драмы. Главная задача — выбрать кульминационный момент в развитии сюжета, который способен дать представление о всей цепи предыдущих и последующих событий.

Достаточно ознакомиться с «Изъяснением» Лосенко к программе, чтобы убедиться в достоверности утверждения Теплова — живопись совмещает *проповедь, убеждение, речь оратора и поэта с наглядным изображением сцены*. Лосенко останавливается на первом свидании Владимира с Рогнедой и подробно объясняет свой выбор: если уж Владимир женился на Рогнеде, то, стало быть, любил ее. «Почему я его и представил так как любовника, который видя свою невесту обещану и лишившуюся всего, должен был ее ласкать и извиняться перед нею, а не тем как другие заключают, что он сам обещестив и после на ней женился, что мне кажется очень ненатурально, а ежели и то было, то моя картина представляет самое первое свидание» (курсив мой — О.Ю.) [Молева, Белютин 1956b, с. 242]. «Ненатурально» потому, что не вписывается в идеалы Просвещения, нашедшие выражение в искусстве классицизма.

Движущей силой в поисках художественного языка является проблема соприкосновения искусства и жизни. В зависимости от понимания степени проникновения искусства в жизнь, или удаления искусства от жизненных реалий вплоть до стирания границ между ними, формируются стили, течения и направления. То или иное решение данной проблемы является следствием понимания цели и задач искусства. В зависимости от того, каким смыслом оно наполнялось, происходили изменения в концепции картины на протяжении XVIII–XIX веков. Молодые бунтари Академии услышали зов

⁹ «Владимир, утвердись на новгородском владении, посылает к полоцкому князю Рогвольду, чтоб ему отдал дочь свою Рогнеду в супружество; гордым ответом Рогнеды раздраженный Владимир подвинул все свои силы, столичный полоцкий город взял силою, Рогвольда с двумя сыновьями лишив жизни с высокомысленною Рогнедой неволею сочетался».

своего времени — быть в самой гуще жизни с ее социальными проблемами и пришли к выводу, что в искусстве все должно быть «как в жизни».

Молодая русская Академия художеств органично усвоила основные послы про-светительства, направленные на воспитание чувства гражданского долга, патриотизма, благообразного образа жизни, прославление человечности, главное — сознание общественной предназначенности и действенности искусства. В XX столетии, в эпоху социалистического реализма, вновь стали актуальны эти заветы Академии, скрестившиеся с эстетикой передвижников.

«Натурально», но с корректировкой на «идеальное» — чем не основное правило теории социалистического реализма? В частности, идеал гражданского долга и патриотизма был выражен Борисом Иогансоном в полотне «Допрос коммунистов» буквально по рецептуре второй половины XVIII века. Согласно академической теории, задача картины — ясное выражение действия с целью обращения к «чувству зрения» человека, чтобы содержание картины легко понималось и ее смысл сразу доходил до «сердца и разума» зрителя. Изображая историческое событие, художник должен был почувствовать себя его участником с тем, чтобы воссоздать «драму страстей». С этой целью композиция выстраивалась как театральная мизансцена, где каждый герой играл свою роль.

В картине Иогансона на первом месте также выражение «драмы страстей» в нужном идеологическом ключе с тем же приемом разыгрывания кульминационной мизансцены, за которой легко представить предшествовавшие и последующие события. Каждый герой здесь строго играет свою роль, а в «Допросе коммунистов» вся режиссура строится на противопоставлении героев и антигероев. Но, вслед за передвижниками, для Иогансона важна историческая точность в деталях. И если сцена Лосенко разворачивается в интерьере Академии художеств, то Иогансон разыгрывает свою драму в исторически убедительном интерьере. Все это и дает возможность Поликарпу Лебедеву написать: «Зритель смотрит на эту картину и понимает, почему Коммунистическая партия победила своих врагов» [Лебедев 1963b, 123]. Цель картины — поучение потомков на историческом примере — достигнута.

Тематическая картина оказалась «лакмусовой бумажкой» для метода социалистического реализма. Она должна была продолжить линию монументально-эпических произведений, базируясь на традициях передвижников. Но, в отличие от передвижников, от советского художника требовалось передавать *положительные ростки будущего* в окружающей действительности избегая малейшей двусмысленности содержания. Мастер оставался практически ни с чем. Критический пафос передвижников не годился; какие-либо поиски в области формы недопустимы, это должна быть только реалистическая форма; условная природа искусства категорически отрицалась, поэтому язык живописи должен быть обеднен до предела, исконные выразительные средства — гротеск, метафора, символ и другие невозможны, в противном случае все равно появится поле для интерпретаций смысла произведения. Если учесть, что природа искусства условна, а произведение существует в поле интерпретаций, создающих своеобразную смысловую ауру содержания вокруг него, поскольку его интерпретации наслаиваются со временем, *то от искусства требовали невозможного — перестать им быть, называясь тем же именем*. Естественно, никто этого не провозглашал, напротив, на съездах партии принимались постановления об улучшении художественного качества произведений советских деятелей культуры наряду с постановлением о повышении удоя молока. (Парадокс состоит в том, что ни один деятель культуры не может сознательно стремиться к понижению художественного качества своих произведений). В результате даже сильные мастера, пытавшиеся вдохнуть нечто живое в картину по такой рецептуре, оказывались беспомощны. Только в случае совпадения личных качеств и личных пристрастий в области искусства получался реальный результат, как в творчестве Бориса Иогансона и Александра Герасимова.

Расцвет тематической картины в контексте социалистического реализма упал на 1930–50-е годы. Однако большая картина на актуальную тему прошла через всю историю советского искусства и не исчезла даже в период перестройки и на рубеже XX–XXI веков. На основе трансформации содержания понятия «тематическая картина» можно наглядно убедиться, что это тот «механизм», который работал на уровне

от полного приятия до полного отрицания и критически-иронического переосмысления позиций социалистического реализма в нашей культуре. Но это уже другая тема.

Литература

1. Борьба за реализм 1962 — Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы, документы, воспоминания / ред.-сост. Перельман В.Н. М.: Сов. художник, 1962.
2. Ган 1922 — Ган А. Конструктивизм. Тверь: Тверское издательство, 1922. С. 70.
3. Дементьев 1977-Дементьев А.Г. Вопросы социалистического реализма на первом съезде советских писателей // Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов. Акад. Художеств СССР. Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобр. искусств / Под ред. В.В. Ванслова, Л.Ф. Денисовой. М.: Искусство, 1977. С. 31.
4. Кауфман 1951a, b, c, d, e, f, g, h — Кауфман Р.С. Советская тематическая картина 1917–1941. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1951. С. 5–89.
5. Лебедев 1963a, b — Лебедев П. Русская советская живопись. Краткая история. М.: Советский художник, 1963. С. 47, 123.
6. Мислер 1990 — Мислер Н., Боулт Дж. Э. Филонов. Аналитическое искусство / пер. с англ. М.: Советский художник, 1990. С. 209.
7. Молева 1956a, b — Молева Н., Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М.: Искусство, 1956. С. 241–242.
8. Пунин 2000a, b — Пунин Н. Мир светел любовью: Дневники. Письма. М.: Театр, 2000. С. 266, 263.
9. Рогинская 1926 — Рогинская Ф. Новый реализм в живописи // Красная новь: Литературно-художественный, научно-публицистический журнал. М.; Л., 1926, № 3. Март, С. 238–246.
10. Ракитин 1994 — Ракитин В. Казимир Малевич. Письма с Запада // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 442.
11. Тугендхольд 1995a, b — Тугендхольд Я.А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства: избр. ст. и очерки / вступ. ст. Г.Ю. Стернина. М.: Сов. Художник, 1987. С. 220, 222.
12. Филонов 2000 — Филонов Павел Николаевич: Дневники. СПб.: Азбука, 2000. С. 132, 134.
13. Шатских 2001 — Шатских А. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 95.
14. Шатских, Сарабьянов 1995 — Шатских А.С., Сарабьянов А.Д. Казимир Малевич // Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. М.: Гилея, 1995. С. 277.
15. Якимович 2009 — Якимович А.К. Полеты над бездной: искусство, культура, картина мира. 1930–1990. М.: Искусство — XXI век, 2009. С. 289.

References

1. Perelman, V.N. (1962), *Borba za realizm v izobrazitel'nom iskusstve 20-kh godov: Materialy, dokumenty, vospominaniya* [The struggle for realism in the visual arts of the 20s: Materials, documents, memories], Ed. and comp. by Perelman V.N., Sovetsky Khudozhnik, Moscow.
2. Gan, A. (1922), *Konstruktivizm* [Constructivism], Tver Publishing House, Tver, p. 70.
3. Dementiev, A.G. (1977), "Voprosy sotsialisticheskogo realizma na pervom siezde sovetskikh pisatelei" [Issues of Socialist Realism at the First Congress of Soviet Writers], *Iz istorii sovetskogo iskusstvovedeniya i esteticheskoy mysli 1930-kh godov: Under the auspices of the Academy of Arts of the USSR*, Ed. by V.V. Vanslov, L.F. Denisova. Iskusstvo, Moscow, p. 31.
4. Kaufman, R. S (1951), *Sovetskaya tematicheskaya kartina. 1917–1941* [Soviet thematic painting 1917–1941], Academy of Science of the USSR, Moscow, pp. 5–89.
5. Lebedev, P. (1963), *Russkaya sovetskaya zhivopis: Kratkaya istoriya* [Russian Soviet painting. A brief history], Sovetsky Khudozhnik, Moscow, pp. 47, 123.
6. Mislner, N., Boulton, J.E. (1990), *Filonov. Analiticheskoe iskusstvo* [Filonov. Analytical art], Sovetsky Khudozhnik, Moscow.
7. Moleva, N., Belyutin, E. (1956), *Pedagogicheskaya sistema Akademii khudozhestv XVIII veka* [Pedagogical system of the Academy of Arts of the 18th century], Iskusstvo, Moscow, pp. 241–242.
8. Punin, N. (2000), *Mir svetel lyubovyu: Dnevniky. Pisma* [The world is bright with love: Diaries. Letters], Teatr, Moscow, pp. 266, 263.
9. Roginskaya, F. (1926), "Novy realizm v zhivopisi" [New Realism in Painting], *Krasnaya Nov: Literary-artistic, popular scientific journal*, Moscow; Leningrad, no 3, March, pp. 238–246.
10. Rakitin, V. (1994), "Kazimir Malevich. Pisma s Zapada" [Kazimir Malevich. Letters from the West], *Russian avant-garde in the circle of European culture*, Moscow.
11. Tugendhold, Ya. A. (1987), *Iz istorii zapadnoevropeiskogo, russkogo i sovetskogo iskusstva* [From the history of Western European, Russian and Soviet art]:

selected articles and essays, Introd. by G. Yu. Sternin, Sovetsky Khudozhnik, Moscow, pp. 220, 222.

12. Filonov (2000), *Filonov Pavel Nikolaevich: Dnevnik* [Filonov Pavel Nikolaevich: Diaries], St Petersburg: Azbuka, pp. 132, 134.

13. Shatskikh, A. (2001), *Vitebsk. Zhizn iskusstva. 1917–1922* [Vitebsk. The life of art. 1917–1922], Yazyki russkoy kultury, Moscow.

14. Shatskikh, A. S., Sarabyanov, A. D. (1995), *Kazimir Malevich. Sobr. soch. v pyati tomah. T. 1: Stati, manifesty,*

teoreticheskie sochineniya i drugie raboty, 1913–1929

[Kazimir Malevich. Collected works in five volumes. V. 1: Articles, manifestos, theoretical essays and other works, 1913–1929], Gilea, Moscow, p. 277.

15. Yakimovich, A. K. (2009), *Polety nad bezdnoi: iskusstvo, kultura, kartina mira, 1930–1990* [Flights over the abyss: art, culture, the picture of the world, 1930–1990], Iskusstvo – 21 vek, Moscow, p. 289.

Информация об авторе

Ольга А. Юшкова, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21; yushkovaoa@yandex.ru

Author Info

Olga A. Yushkova, Research Institute of Theory and History of Fine Arts Russian Academy of Arts; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; yushkovaoa@yandex.ru