

Труд и перекур в искусстве СССР 1940-х — начала 1960-х годов

ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА

Председатель, попечительский совет, Новая академия изящных искусств. Адрес: 191040, Санкт-Петербург, ул. Пушкинская, 10. E-mail: andreyevaek@gmail.com.

Ключевые слова: социалистический реализм; политика в области искусства; репрезентации труда и перекура.

Статья посвящена изменениям в репрезентации труда в советском искусстве, преимущественно живописи, 1940-х — начала 1960-х годов. Автор доказывает, что в 1940-е годы, в период окончательного формирования сталинского соцреализма, изменяется идеологический характер отражения труда в советском искусстве. Труд интерпретируется не с точки зрения усилия, подвига

и тому подобных активистских качеств, но с точки зрения отдыха от труда, или «перекура» — сленгового термина для обозначения паузы в работе, соответствующего английскому «перерыву на кофе». В дальнейшем, в период культурных реформ Хрущева, героика труда уже не возвращается в советское искусство. Ее заменяет понимание труда как «претерпевания».

Предметом рассмотрения в данной статье станет изобразительное искусство советской эпохи, главным куратором которого в сталинские годы был Климент Ворошилов — неизвестны случаи прямого вмешательства самого Иосифа Сталина в вопросы живописи, в отличие от кино и литературы. Тем не менее именно манера Александра Герасимова, считавшегося фаворитом обоих вождей, что закреплено и в известной картине под бытовым названием «Два вождя после дождя» («И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле»), являлась нормативной для позднего сталинского стиля при всем его эклектизме. Если говорить о самой общей тенденции развития официального соцреализма, то, несмотря на военные годы, с конца 1930-х годов в нем усиливались позиции бытового жанра, что в академической системе XIX века, из которой вышли многие учителя и сами актеры советской культуры, свидетельствовало о подъеме салонного искусства. В феврале 1942 года Вера Мухина писала по поводу выдвижения кандидатов на очередную Сталинскую премию:

Если уж А. Герасимов выставляет свою «Баню», то почему не посмотреть... моего лебедя на могиле Собинова, он из материала и абсолютно закончен и поставлен во время самой московской беды 14 сентября 1941 года. Почему Лебедь не тема, если тема бабы в бане¹.

Герасимов тогда не получил награды. Сталинская премия первой степени была присуждена ему в 1941 году за «Сталина и Ворошилова в Кремле» (1938). Следующую премию, второй степени, ему присудили в 1949 году за «Сталина у гроба Жданова». Однако выдвижение «Бани» в число картин-соискательниц главной государственной премии наравне с портретами вождей свидетельствует о трещине в конструкции советской идеологии 1930-х годов, которую сразу заметила Мухина.

Одновременно со «Сталиным у гроба Жданова» наградили Сталинской премией второй степени и новаторское с идейной точки зрения «Утро нашей Родины» (1946–1948) Федора Шурпина. Сейчас 1949-й видится нам годом репрессий и борьбы с космополитизмом, годом дальнейшего обострения отношений СССР

1. Мухина. Литературно-критическое наследие / Под ред. Р. Б. Климова; сост. Р. Я. Аболина. М.: Искусство, 1960. Т. 1. С. 198.

с европейскими капиталистическими странами и США. Однако заказчикам Шурпина требовалось, чтобы народ представлял себе жизнь совершенно по-другому: художник изобразил Сталина мирно взирающим в розовую дымку над необозримыми полями. Неизменная сталинская шинель — культовый атрибут образа вождя, предназначенный оказывать мобилизующее воздействие на советский народ, — здесь снята и свободно висит на руке вождя. Нам сейчас сложно представить, насколько важным тогда было «считывание» подобных, казалось бы, мелких композиционных деталей. Но именно по тому, следовало ли лепить шнуры на ботинках вождей, советские скульпторы узнавали, что «на двоере»: репрессии за формализм или оттепель.

Назову самые знаменитые советские картины в стиле позднего сталинского соцреализма: «Прибыл на каникулы» героя-челюскинца Федора Решетникова (1948; в 1949 году эта первая часть диптиха о хорошем и плохом мальчиках была удостоена Сталинской премии второй степени в наборе с портретом «Генералиссимус И. В. Сталин»; в 1952 году она стала «мегахитом» вместе со второй частью диптиха — «Опять двойка»); «Письмо с фронта» Александра Лактионова, ученика Исаака Бродского и Игоря Грабаря (1947, Сталинская премия 1948 года), и, наконец, «Отдых после боя» Юрия Непринцева, соученика Лактионова (1951, Сталинская премия 1952 года), — это, по существу, первые произведения советской поп-культуры. В последнем из них бытовой жанр приобретает монументальное звучание так называемых тематических, или хоровых, картин. В отличие от портретов вождей и картин о революции, открытки и репродукции из календарей с этими композициями можно было встретить в миллионах советских жилищ. Все эти картины выполняли развлекательную функцию, убеждая зрителей в том, что, хотя праздники в основном и остались в 1930-х годах, но, говоря советским языком, все же пришло время расслабиться — наступает минута перекура. Главное в советской традиции произведение, буквально посвященное перекуру, — картину «Зимний взят» — написал в 1954 году Владимир Серов, получивший за нее звание действительного члена Академии художеств; перекур на Иорданской лестнице символизировал само событие Великой Октябрьской социалистической революции. В истории Серова этот эпизод выглядит символическим продолжением его первого карьерного успеха, связанного с картиной «Штурм Зимнего дворца» (1940), — он возглавил Ленинградский союз советских художников на целых семь лет, с 1941 по 1948 год. В 1957 году Серов был избран вице-президентом Академии художеств.

Создается впечатление, что со смертью Сталина в органах художественной власти ничего не изменилось. Однако, при всей их инерционности, это было не так. Собственно, оттепель в Московском союзе советских художников начинается с открытия в марте 1954 года в Доме художника на Кузнецком мосту Первой выставки произведений молодых художников Москвы, где дебютируют Гелий Коржев и Эрнст Неизвестный. Их искусство, стилистически разнившееся (если Коржев был неореалистом, мастером будущего сурового стиля, то Неизвестный тяготел к модернистской, сюрреалистической скульптурной традиции), тем не менее в идейном плане резко контрастировало со стилем сталинского соцреализма 1940-х — начала 1950-х годов. Коржев, посвятив теме отдыха свою лучшую картину — «Влюбленные», — достойную кино итальянского неореализма, одновременно с ней в 1957–1959 годах писал триптих «Коммунисты», решительно разрушая благостную атмосферу сталинского и постсталинского салона. Суровый стиль потому и получил такое свое название, что им двигало стремление очистить быт и историю от интонации анекдота. С одной стороны, это была попытка строить живопись социализма с человеческим лицом, а не с лицом вождя по преимуществу. Но, с другой стороны, суровый стиль призван был идеологически воздействовать на поп-культуру, блокировать движение к обществу потребления, как это сделал соцреализм после десятилетия нэпа.

Автором названия «суровый стиль», применяющегося в основном к искусству московских художников, был молодой московский критик Александр Каменский, сын репрессированного революционера и советского ответственного работника Абрама Каменского. В 1969 году, вспоминая оттепель, Каменский рассказывал в журнале «Творчество»:

Не скрою, что, разглядывая некоторые что-то уж слишком не к месту красивые и артистичные холсты молодых, я с тоской вспоминаю о ржаном хлебе «сурового стиля»².

Мысль Каменского совпадала с ритмом времени, который, как это часто бывает в России, задавался «наверху». Суровый стиль рождался в годы борьбы с украшательством, начавшейся на съезде советских архитекторов в 1954 году. Каменский писал в обзоре Всесоюзной художественной выставки 1954 года, что действительно

2. Каменский А. Реальность метафоры // Творчество. 1969. № 8. С. 15.

ность следует отражать «без прикрас и риторической декламации»³. И далее он подробно объяснял:

Мы, конечно, не против романтики. Она всегда будет там, где есть высокий полет мысли, мечта, страсть. Но ведь это все вещи серьезные. Для тех, кто без шума и треска, спокойно и деловито вершит свои ежедневные подвиги, порыв в будущее, романтика великой цели является внутренней двигательной силой поступков, их нервом и душой. Вот и жизнь на целине, думается, нужно изображать так, чтобы романтика ушла в подтекст, освещающая и согревая образы изнутри, из глубины произведения, подчеркивая не исключительность, а повседневность героического⁴.

Однако в этих словах об искусстве 1954 года еще не стоит искать соответствие ржаво-земляным картинам Коржева и другим эталонным произведениям сурового стиля 1957–1962 годов. Живописцы все же не были главными создателями стиля реформированного соцреализма. Первыми, естественно, воздействовали на сознание общества кинематографисты, и решительную перемену взгляда на жизнь демонстрировали фильмы Григория Чухрая «Сорок первый» (1956), Михаила Калатозова «Летят журавли» (1957) и Юлия Райзмана «Коммунист» (1958). Не случайно упомянута инерционность развития, проявившаяся в 1953–1954 годах, а позднее окрасившая большую часть продукции сурового стиля тонами угасавшего сталинского салона. Каменский писал о вполне компромиссном на нынешний взгляд бытовом жанре: о небольших этюдах, сделанных в традиционной для сталинского искусства «усредненной» квазиимпрессионистической манере. В качестве иллюстраций использованы были работы художника Дмитрия Мочальского. Выставка к столетию со дня его рождения, проводившаяся в 2009 году в Третьяковской галерее, носила название «Дмитрий Мочальский — романтик соцреализма», вероятно отсылавшее к статье Каменского, и вызвала у современных критиков недоумение. Действительно, самым известным произведением Мочальского как была, так и осталась картина «Возвращение с демонстрации. Они видели Сталина» (1949), хотя нельзя не заметить, что между 1949-м и серединой 1950-х годов манера художника менялась с «александро-герасимовской» на «петрово-водкинскую». Он, несомненно, обратился к урокам Кузьмы Петрова-Водкина и стал писать более чистыми и яркими тонами, хотя и не прибегал к пространствен-

3. *Он же*. Тема и Образ // Искусство. 1955. № 2. С. 12–13.

4. Там же.

ным сдвигам, всегда предпочитая абсолютно статичные композиции, фигуры, расставленные фронтально, как в фотоателье. «Затянувшееся объяснение» Мочальского о любви на целине тоже вполне сталинская салонная картина о перекуре: на закате после работы (колорит в духе Пластова) девушка возле своей палатки ждет, когда же ее товарищ скажет «самые главные слова», а он вместо этого молча курит. Каменскому на выставке 1954 года также понравились лирические произведения братьев Сергея и Алексея Ткачевых, учеников Аркадия Пластова, Георгия Рязжского и Сергея Герасимова. Об одной из работ Ткачевых Каменский писал:

Картина называется «В поле. Самолеты летят». Глядя на нее, зритель ясно понимает, что изображенные художником обыкновенные деревенские ребяташки, лежащие в траве и внимательно глядящие в небо, мысленно устремились вслед за улетевшими самолетами, размышляют о будущем, горизонты которого ничем не омрачены⁵.

Однако «Геологи» Павла Никонова казались почти что антисоветчиной тем, кто еще в 1954 году не хотел видеть покосившиеся серые сараи в качестве пейзажа Родины: четверо с мрачными лицами скитаются где-то в сопках-холмах — и ни следа трудового энтузиазма, ни мазка красной краски. Никонов получил «черную метку» еще в 1960 году за свою лучшую картину «Наши будни», изображающую рабочих в кузове грузовика, которые едут на стройку или в карьер, где ведется добыча полезных ископаемых. Главный редактор журнала «Искусство» Владислав Зименко выделил в этой картине «крупницы живой невыдуманной правды», но указал на то, что «коренная ошибка художника была совершена тогда, когда он решил показать отобранных им героев картины как разобщенных индивидуумов, случайных попутчиков, каждого со своими думами, своими заботами. А им-то было поручено представлять трудовой коллектив»⁶. Суровый стиль явно имел шансы стать новым государственным соцреализмом, заменив сталинский салон, но современный этос лучших картин Павла Никонова и Николая Андронина этому препятствовал. «Наши будни» и «Геологи» показывали людей, занятых разведкой и разработкой недр в Сибири, Казахстане, на Севере. Актуальность тематики этих картин ни с какой стороны не подвергается сомнению, ведь они представляют те процессы, которые в ближайшем будущем 1960-х годов помогут СССР

5. Там же.

6. Зименко В. Трудности роста // Искусство. 1961. № 9. С. 23.

укрепиться в качестве мировой державы, наладив экспорт нефти. Однако советские идеологи не зря отметили нечто новое и внеположное культовой государственной живописи: собственно, как атрибут отправления культа труда эти картины в самом деле работали плохо. Хотя вокруг шумело ударничество и кипело соцсоревнование, осваивалась целина и строился БАМ, реставрировать культ труда, по сути дела, уже не удалось, так как изменилось отношение к нему в обществе. Вместе с угасанием веры в коммунизм размытой начинала видеться цель общественного труда. В спайке труда-и-подвига возникает трещина, хорошо заметная, например, в одном из лучших фильмов оттепели — «Девять дней одного года». (И символично, что трудовая тема советского культа исторически заканчивается пьесой «Премия», драматургия которой выстроена вокруг возврата денег за не вложенный в дело труд.) Труд в обеих главных картинах Никонова переживается как претерпевание, а не делание. Достаточно сравнить их с эталонной активистской живописью 1920-х — начала 1930-х годов: «Даешь тяжелую индустрию» Юрия Пименова, «На стройке новых цехов» Александра Дейнеки, «Все выше» Серафимы Рянгиной. Шедевры сурового стиля, например «Коммунисты» Коржева, напоминают кадры незабываемой замедленной съемки в фильме «Летят журавли». Этос сурового стиля и заключался в том, что он показал — невольно — излет советского идеализма, то, как жизнь покидает эту могущественную идею.

В 1958 году в редакционной статье журнала «Искусство» под названием «Современная тема — это главное» живопись отмеченного Александром Каменским Дмитрия Мочальского была подвергнута критике за «бытовизм». (Что не помешало Мочальскому вскоре занять пост руководителя Московского отделения Союза художников.) Пришла пора проститься с буржуазным сталинским салоном и мелкими радостями жизни простого и не очень человека:

Если... судя по некоторым прежним выставкам, советские люди только и делали, что получали ордена и произносили задравные тосты, то после просмотра молодежной выставки создается впечатление, будто они заняты, главным образом, хождением на базар, сидением в задумчивости на кушетках или в лучшем случае катанием на велосипеде⁷.

Единственным значительным произведением на Четвертой выставке молодых художников Москвы названа картина Николая Андропова, ученика Мочальского, «Строители Куйбышевской ГЭС». Однако

7. Современная тема — это главное // Искусство. 1958. № 7. С. 5.

в конце 1962 года одновременно с Никоновым подвергся поношению и Андронов за картину «Плотогоны». Если строители ГЭС изображены как нормальные советские люди на скучном фоне, в спецовках и ватниках, то плотогоны выглядят как герои свободной профессии, и жизнь у них яркая и неподконтрольная, хотя композиция обеих картин сходна за счет прямой фронтальной развертки. Андронova за «злостный формализм» исключили из Союза художников, хотя потом поняли, что погорячились, и приняли назад. В это время проводилась непоследовательная политика в области искусства, что свидетельствует о противоборстве идеологических властей и общества. Среди тех, кто оказывал влияние на Хрущева, сторонники открытого общества выступали на равных с апологетами автаркии.

Как обычно в советском искусстве, проблему видели в поиске правильных дозировок, в тактических «разводках». В эти манипуляции погружались и увлеченные карьерой художники, и критики, и — вынужденно — талантливые профессионалы. В 1958 году Нина Дмитриева, сильнейший советский историк искусства, предложила новый взгляд на историю соцреализма, точнее, на две его пластические ипостаси: динамическую от Дейнеки и «плоть мира» от Аркадия Пластова и Михаила Ромадина. В суровом стиле Дмитриева видела «реализм нового типа», противостоящий «бесплодному абстракционизму» и тяготеющий к «синтетическим обобщенным художественным решениям, более лаконичным и экспрессивным формам». В 1958–1962 годах шла дискуссия на тему, что же все-таки такое соцреализм — стиль или метод? Попутно формировался новый список классиков соцреализма. К 1962 году в официальном топ-листе значились очевидные противостоящие друг другу Исаак Бродский и Александр Дейнека, а также Георгий Ряжский, Борис Иогансон, Петр Шухмин. А вот в личный список чтимых Николаем Андроновым художников входили Кузьма Петров-Водкин, Павел Кузнецов, Аристарх Лентулов, Роберт Фальк, Владимир Татлин и Александр Матвеев. В 1961 году идеология сурового стиля становится общепринятой. Главными врагами советского искусства объявлены были абстракция и все тот же формализм, критические статьи о котором писали историки искусства Нина Дмитриева, Владимир Кеменов; то есть и одиозные авторы, и не относящиеся к таковым, а также художники новой формации Виктор Иванов и Петр Оссовский⁸. О новом живописном культе человека-героя говорилось:

8. См.: *Иванов В.* Абстракционизм и прочее. Против абстракционизма на Венецианской биеннале // *Творчество*. 1957. № 1; *Дмитриева Н.* Абстракционизм и эстетические закономерности // *Искусство*. 1960. № 7. С дру-

В советском искусстве «обыкновенный» человек — это «великий» человек. «Великий» в том смысле, что он является активным и непосредственным участником великого дела строительства коммунизма, и «обычный» в том житейском понимании, которое относится ко всем людям, нас окружающим⁹.

Итог под всеми дискуссиями об изобразительном искусстве оттепели подвел после разгрома «Манежа» секретарь ЦК КПСС Леонид Ильичев, который заявил, что «мирное сосуществование всех направлений в искусстве объективно звучит как призыв к мирному сосуществованию в области идеологии», во-первых, и что «в нашу эпоху подлинно человеческое и есть коммунистическое», во-вторых¹⁰. Но все же «житейское понимание» уже прочно вошло в сознание общества, принеся с собой и лень, и хаотичное веселье перестройки, и путинский гламур, и — главное — анархическую по отношению к господствующей идеологии самоорганизацию «по интересам» и в будущем таких гениев этой самоорганизации, объяснивших нашу историю, как, например, Владимир Мамышев-Монро.

Библиография

- Голомшток И. Открытие ташизма // *Творчество*. 1959. № 8.
Дмитриева Н. Абстракционизм и эстетические закономерности // *Искусство*. 1960. № 7.
Зименко В. Трудности роста // *Искусство*. 1961. № 9. С. 23.
Иванов В. Абстракционизм и прочее. Против абстракционизма на Венецианской биеннале // *Творчество*. 1957. № 1.
Каменский А. Реальность метафоры // *Творчество*. 1969. № 8.
Каменский А. Тема и Образ // *Искусство*. 1955. № 2. С. 12–13.
Мухина. Литературно-критическое наследие / Под ред. Р. Б. Климова; сост. Р. Я. Аболина. М.: Искусство, 1960. Т. 1.
Прокофьев В. Что такое сюрреализм // *Творчество*. 1959. № 7.
Прокофьев В. Что такое экспрессионизм // *Творчество*. 1962. № 9.
Современная тема — это главное // *Искусство*. 1958. № 7. С. 5.
Сопоцинский О. Образ героя в советском искусстве // *Искусство*. 1961. № 9. С. 18.

гой стороны, в 1959–1962 годах печатались и статьи о модернизме: *Голомшток И.* Открытие ташизма // *Творчество*. 1959. № 8; *Прокофьев В.* Что такое сюрреализм // *Творчество*. 1959. № 7; *Он же.* Что такое экспрессионизм // *Творчество*. 1962. № 9.

9. *Сопоцинский О.* Образ героя в советском искусстве // *Искусство*. 1961. № 9. С. 18.
10. *Искусство*. 1963. № 1. С. 4.

WORK AND THE SMOKE BREAK IN THE ART OF THE USSR FROM
THE 1940s THROUGH THE EARLY 1960s

EKATERINA ANDREEVA. Chair, Supervisory Board, andreyaev@gmail.com.
New Academy of Fine Arts, 10 Pushkina str., 191040 St. Petersburg, Russia.

Keywords: socialist realism; art policy; representation of work and smoke break.

The article outlines changes in the representation of labor in Soviet art, primarily painting, from the 1940s through the early 1960s. The author argues that during the final formulation of Stalin's Socialist Realism in the 1940s, the ideology associated with labor in Soviet art changed. Labor was interpreted no longer in terms of effort, achievement and similar activist categories, but rather in terms of relief from work or the "smoke break" — a slang term for a pause in work equivalent to the English "coffee break," a respite or time out. During Khrushchev's subsequent cultural reforms, the heroism of labor no longer appeared in Soviet art. It was replaced by the notion that labor is "enduring."

DOI: 10.22394/0869-5377-2019-1-233-241

References

- Dmitrieva N. Abstraktsionizm i esteticheskie zakonomernosti [Abstractionism and the Aesthetic Regularities]. *Iskusstvo* [Art], 1960, no. 7.
- Golomshtok I. Otkrytie tashizma [The Discovery of Tachisme]. *Tvorchestvo* [Creative Activities], 1959, no. 8.
- Ivanov V. Abstraktsionizm i prochee. Protiv abstraktsionizma na Venetsianskoi bien-nale [Abstractionism et cetera. Against Abstractionism on Vienna Biennale]. *Tvorchestvo* [Creative Activities], 1957, no. 1.
- Kamenskii A. Real'nost' metafory [The Reality of Metaphor]. *Tvorchestvo* [Creative Activities], 1969, no. 8.
- Kamenskii A. Tema i Obraz [Theme and Image]. *Iskusstvo* [Art], 1955, no. 2, pp. 12–13.
- Mukhina. Literaturno-kriticheskoe nasledie* [Mukhina. Literary and Critical Legacy] (eds R. B. Klimov, R. Ia. Abolina), Moscow, Art, 1960, vol. 1.
- Prokof'ev V. Chto takoe ekspressionizm [What Is Expressionism]. *Tvorchestvo* [Creative Activities], 1962, no. 9.
- Prokof'ev V. Chto takoe siurrealizm [What Is Surrealism]. *Tvorchestvo* [Creative Activities], 1959, no. 7.
- Sopotsinskii O. Obraz gerovia v sovetskom iskusstve [The Image of Hero in Soviet Art]. *Iskusstvo* [Art], 1961, no. 9, p. 18.
- Sovremennaia tema — eto glavnoe [Contemporary Theme is the Main Thing]. *Iskusstvo* [Art], 1958, no. 7, p. 5.
- Zimenko V. Trudnosti rosta [Growing Pains]. *Iskusstvo* [Art], 1961, no. 9, p. 23.