

Изучение отечественного искусства невозможно без понимания и осознания опыта предыдущих поколений мастеров искусства, творивших в рамках господствующего на советском пространстве художественного метода – соцреализма. Этому культурному явлению присущи идеализация и преобразование действительности сообразно идеологическим установкам государства, воздействие художественных образов на массовое сознание. На базе архивных материалов рассматривается конкретный случай, связанный с выполнением иркутскими художниками портретов стхановцев Восточно-Сибирского края и реакцией со стороны партийных структур.

Ключевые слова: социалистический реализм; изобразительное искусство; Союз советских художников; постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций».

It is impossible to study national art without understanding the experience of the previous generations of artists who worked in the frameworks of socialist realism, an art method prevailing in the Soviet area. This cultural phenomenon is characterized by idealization and transformation of the reality in compliance with the state ideology, and by the impact of artistic images on the collective consciousness. The author uses archive materials to study the case related to the portraits of stakhanovites of Eastern Siberia created by Irkutsk artists and the reaction from party structures.

Keywords: socialist realism; fine arts; the Union of Soviet Artists; Central Committee of the VKP (b) Decree "On restructuring of literary-artistic organizations".

Нереальная реальность / Unreal reality

текст
Яна Лисицина /
text
Yana Lisitsina

Соцреализм – яркий феномен, который является определением, содержанием, явлением искусства СССР. Он был досконально проработан советскими исследователями благодаря самой природе официально одобренной линии. Казалось, об этом явлении в парадигме советского искусствознания уже сказано все, но изменившиеся реалии породившей его страны потребовали более беспристрастной оценки, очищенной от идеологического давления. Благодаря переосмыслению наработанных ранее культурных пластов и выявлению новых фактов появляются исследования, посвященные соцреализму, в ряду которых труды И. Голомштока, Б. Гройса, Е. Добренко и др.

Возникновение соцреализма связано с перекройкой культурного поля страны, изменением формата институционализации творческого сегмента, который был инициирован выходом постановления ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» в апреле 1932 г. И. Голомшток, определяя ситуацию, сложившуюся после выхода этого документа, считает, что произошел окончательный поворот в сторону тоталитарной культуры, которая была построена на соцреализме, уничтожении стилей, отличающихся от официальной догмы и создании аппарата управления и контроля над искусством [1, с. 82]. Постановление не только задавало вектор развития искусства, но перекроило сам смысл творчества, регламентировав и секуляризовав все его сферы, поставив художника на службу государству, как солдата в строй. Были запрещены все творческие группировки; принцип партийности стал доминирующим для новых творческих организаций, каждая из которых представляла в единственном числе официальный и контролируемый властями союз, относящийся к какому-либо виду искусства (Союз советских художников, Союз советских архитекторов, Союз советских писателей, Союз советских композиторов и пр.). В конечном итоге, гетерогенная масса творцов превратилась в однородный конгломерат, деятельность которого лежала в ключе соцреализма, а творческие союзы представляли собой тотальные институты (по Гоффману [2]), встроенные в государственный механизм управления культурной сферой.

Первоначально Союз советских художников не являлся цельной организацией с единым вертикальным подчинением, а представлял собой фракталы, основанные по территориальному принципу (республики, края, области). Большая часть их была образована после выхода вышеупомянутого постановления в 1930-х гг., в т. ч. и ВСКРАСХ – Восточно-Сибирский краевой Союз советских художников [3, с. 106–110]. Стоит отметить неоднозначный результат действия этого партийного документа, исходя из дихотомии «столица-периферия». В культурных центрах страны (Москве и Петрограде-Ленинграде) после выхода постановления прекратило существование большое количество объединений, имеющих различные творческие концепции. На обширных территориях Сибири малочисленные творческие группировки имели локальный, в основном городской характер, и главная проблема была в том, что художники, разделенные значительными расстояниями и не имеющие экономической базы, несмотря на очевидные попытки (например, создание общества «Новая Сибирь» в 1926 г.) так и не смогли создать работающую единую сибирскую организацию. И выход постановления «О перестройке...», вызвавшее реальную поддержку в реализации местными партийными властями на местах этого императивного указания, стал положительным фактором, необходимым для объединения художников. Также очевидно, что созданный в 1930-х гг. Союз советских художников (а впоследствии – Союз художников СССР), испытывав потрясения и трансформации, связанные с изменением политических, социальных и экономических реалий страны, все же оказался жизнеспособным как организация профессиональных художников (ныне – ВТОО «Союз художников России»). Аналогичную ситуацию можно наблюдать и на примере Союза советских архитекторов, ныне здравствующего как Союз архитекторов России.

В начале 1930-х гг. совпали интересы сибирских художников и действия властей, которые нуждались в исполнителе творческого продукта, способствовавшего кардинальному изменению общественного сознания и процессу создания человека нового типа – человека советского. Трансляцию идей при помощи художественных образов, доступных для понимания масс,



< А. Дейнека. Стахановцы. 1937. Пермская художественная галерея. – URL: <https://permartmuseum.com/new/876>

предпринимали и мастера авангарда. Эксперименты с формообразованием и поиски нового художественного языка были сутью этого направления, и пример тому – геометрия плакатов Эль Лисицкого или архитектурная графика Я. Чернихова. Исследователи прослеживают связь диаметрально противоположных течений в искусстве: авангарда и соцреализма. Так, Б. Гройс подчеркивает преемственность социалистического реализма по отношению к авангарду: «<...> сталинская эпоха осуществила основное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преобразению методами тотального эстетико-политического проекта, так что сталинская поэтика, если видеть в Сталине тип художника-тирана, сменившего традиционный для эпохи созерцательного, миметического мышления тип философа-тирана, прямо наследует поэтике конструктивизма» [4, с. 38]. Он определяет и основные различия между эстетикой авангарда и социалистического реализма в следующих пунктах: «отношение к классическому наследию (1), роль отражения действительности в ее формировании (2) и проблема нового человека (3)» [4, с. 39].

Задача искусства теперь лежит не в плоскости передачи действительности, а в преобразении ее художественными средствами. Уже сам термин «соцреализм» содержит в себе два неоднородных по своей сути понятия: реализм (правдивое воспроизведение действительности) и социалистический (относящийся к социализму). Но как средствами искусства правдиво отображать то, что презентует власть, причем это может не являться реальностью, а быть неким симулякром, оболочкой для идеологического субстанта? В воспоминаниях В. Я. Кирпотина (в 1932–1934 гг. занимавшего пост секретаря Оргкомитета Союза писателей СССР) говорится, что И. Сталин дал ясное указание: «Пишите правду! Правдивое изображение советской жизни выльется в доказательство правоты наступающего, побеждающего реализма. Это и будет «социалистический реализм» [5, с. 196].

Один из достаточно ярких примеров описания такой правды – коллективная монография «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина: История строительства,

1931–1934 гг.», изданная после коллективной поездки писателей по Беломорканалу, построенному заключенными Белбалтлага, которая описывала места заключения и труд в невыносимых условиях в позитивных радужных тонах. Социалистический реализм не отражал действительную реальность, а давал впечатление той реальности, которая должна была быть или которую хотелось бы видеть. Соцреализмом как бы приманивали то самое счастливое будущее, показывая модель, устраивавшую и властные структуры, и общество, в котором наряду с поколением, пережившим революции и потрясения, уже подрастала формация «новых советских» людей, ощущающих свою страну как страну невиданных возможностей и неизбывного оптимизма. Горький, считавшийся основоположником соцреализма, призывал писателей активно участвовать в жизни страны: «Вся страна поднята на дыбы. Страна работает черт знает как. Никогда в мире ничего подобного не было. Создаются изумительные вещи. Это надо знать. В этих процессах надо участвовать, их надо изучать. Если мы не будем этого делать, мы ничего не напишем, то есть не напишем ничего такого, что отражало бы действительность так достаточно, как она того заслуживает» [5, с. 283].

Но как именно нужно действовать, как и какими способами «отражать действительность» и «правду» в разных видах искусства? Для художников практический переход к пониманию сути работы в русле социалистического реализма был сложен и проблематичен – тонкая казуистика, игра слов была не совсем понятны людям, работающим с визуальными образами. Не исключением являлись и мастера изобразительного искусства Восточной Сибири. На первой краевой конференции художников Восточно-Сибирского края писатель И. Гольдберг призывал художников идти «по главному пути современности» – соцреализму, который он расшифровывал как «социальная правда» [6, л. 1]. Причем соцреализм трактовался в качестве единого диалектического метода, как «правда во всей простоте, неприглядности» [6, л. 2].

Поначалу соцреализм воспринимался художниками как магическое слово, некий абсолют, недоступный и непостижимый, но к которому необходимо было стремиться. В его отношении было что-то от языческого покло-

> Стахановцы Восточно-Сибирского края. Газета «Восточно-Сибирская правда». 1936. № 200



нения; любой промах, недочет воспринимался не просто как ошибка, а удар в целом по строю – наспех сделанная обложка, халтура в оформлении – это «невнимание к мелочам, а значит – к социализму» [6, л. 5]. Еще даже не объединенные в Союз края, художники в Иркутске изучают диамат – диалектический материализм (на трех занятиях), и затем подобные мероприятия проводятся регулярно. Но вряд ли помогло это в понимании нового метода, который на первоначальном этапе воспринимался как некая сказочная цель: пойдти туда – не знаю куда...

Художники ждут указаний от властных структур, и представитель краевого комитета ВКП (б) предлагает им смотреть не своими глазами, а «глазами пролетариата» [6, л. 16]. Осуществить это на практике было сложно – художники, будучи сами не пролетариями, не обладали специфичным мировосприятием, присущим рабочему классу. Об этом писал и советский художественный критик И. Л. Маца в 1933 г.: «Я думаю, никто не будет отрицать, что физиология какой-нибудь мадам де-Барри, поскольку она выражена в восприятии художественных форм, разительно отличается от физиологии рудокопа Саарских, например, рудников; их вкусы и их мнения, вероятно, – две крайности» [7, с. 171]. Иркутские художники, в основе своей были выходцами не из пролетарской среды: у Мигаева, Жибинова, Андреева, Вологодина – отцы из служащих, Залетов – сын священника и т. п.

Противоречия в понимании сути требуемого реализма выявила выставка портретов стахановцев (1936). Художники писали портреты передовиков, пытаясь отобразить то, что воочию видели во время командировок на шахты или в домах рабочих, но получили в ответ мощный шквал критики, начало которому положил первый секретарь крайкома Разумов, посетивший еще не открытую выставку: «Большинство картин – издевательство над искусством и стахановцами!» [8, л. 26]. Художников обвинили, что на картинах стахановцы похожи на дегенератов, пьяных, в лучшем случае – на мещан по типу «с самоваром я и моя Маша». Но наиболее значительную реакцию получил работа «В штреке» – портрет шахтера Недогарова кисти Ирины Любошиц: «Получился изнеможенный скелет и может служить иллюстрацией только для капита-

листической шахты» [8, л. 30]. Его назвали контрреволюционным и сняли с выставки.

На обсуждении выставки 8 февраля 1936 г. в присутствии представителей от Крайкома ВКП (б) сама Любошиц ответила на обвинения: «Почему он такой, так я когда была в штреке, ничего веселого не видела. В штреке темно. Я как видела, так и дала такие краски. Т. е. как понимала, так и его изобразила» [8, л. 48]. В письме к директору Иркутского областного художественного музея А. Д. Фатьянову много лет спустя она напишет: «<...> он только что вышел из больницы после заболевания почек. Вид у него был отечный с мешками под глазами и, скажем откровенно, не очень свежий. Так как я считала, и теперь считаю, что портрет должен, прежде всего, давать сходство и характер данного человека. Я так его и написала, за что получила нагоняй. Меня за то вызвали в Крайком, где пытались доказать, что надо было изобразить Недогарова, хотя бы в ущерб сходству, жизнерадостным красавцем» [9]. В письме она подчеркивает: «В то время многие наши художники увлекались всякими «измами». Я всегда придерживалась реализма».

Художник-реалист И. Любошиц пишет портрет больного человека, который находится в плохо освещенной шахте, и достаточно точно передает увиденное. Казалось бы, вот она – правда, тот самый желаемый реализм, но эта правда вызывает яростную отрицательную реакцию: «Вряд ли художник был движим любовью к стахановцу, когда писал свою картину» [10]. Требуется совершенно иной подход к изображению стахановца: на полотне он должен быть красив и благополучен, идеален в своем благородном трудовом порыве. И совершенно не имеет значения, так ли было в самом деле.

И можно было бы поставить точку в локальной истории с портретом, но жизнь – лучший сценарист, преподносящий неожиданные повороты и сюжеты. Самому стахановцу Недогарову, несмотря на партийную критику и сложившийся негативный фон, собственный портрет очень понравился. Несмотря на то, что картина со скандалом была снята с выставки, Недогаров самовольно возвращает ее в экспозицию, что с ужасом обнаруживает «проработанная» Ирина Любошиц. Она уносит полотно домой, но неутомимый стахановец узнает адрес, является



< Критическая статья о выставке портретов стахановцев. Газета «Восточно-Сибирская правда». 1936. № 75

к ней и умоляет продать портрет. Любошиц пишет: «Я отдала ему этот портрет, конечно, бесплатно, и была рада от него избавиться» [9].

К сожалению, на сегодняшний день этот удивительный, по-настоящему реалистичный портрет черемховского стахановца найти так и не удалось. Но сохранилось достаточно много картин на производственную тематику, воспевающих поэтику труда и представляющих рабочих в образе чудо-богатырей, не ведающих усталости и болезни. Стоит отметить, что переход к соцреализму и борьба с формализмом являлись долговременным напряженным «фронтом» действий, который не утихал и в послевоенный период: так, в конце 1940-х гг. председатель правления Иркутского областного Союза советских художников В. Роголь писал в характеристике А. Жибинова: «Летние работы 1948 года носят реалистический характер, тенденции формализма начали уступать место методам социалистического реализма» [11, л. 11].

Соцреализм, призванный сделать сказку былью, не отражал существующую реальность, а формировал впечатление желаемой действительности, выражая идеалы, связанные со строительством социалистического общества. На начальном этапе развития этого культурного феномена художники, считавшие себя реалистами, столкнулись с парадоксальным подходом в вопросе передачи действительности; они не понимали, что именно от них требуется. Постепенно «заказчики» начнут более внятно транслировать, какой именно творческий продукт актуален, и система художников, специальных комиссий, различных форм взаимодействия властных структур с союзом художников будет этому способствовать, регулируя процесс.

Литература

1. Голомшток, И. Тоталитарное искусство. – Москва : Галарт, 1994. – 296 с.
2. Гоффман, Э. Тотальные институты: очерки о социальной ситуации психически больных пациентов закрытых учреждений. – Москва : Элементарные формы, 2019. – 464 с.
3. Лисицина, Я. Союз советский, но без СССР // Проект Байкал. – 2019. – № 59

4. Гройс, Б. Утопия и обмен. – Москва : Знак, 1993. – 374 с.
5. Кирпотин, В. Ровесник железного века. – Москва : Захаров, 2006. – 848 с.
6. Государственный архив новейшей истории Иркутской области (ГАНИИО). Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 7
7. Советское искусство за 15 лет : материалы и документация. – Москва : Ленинград : Изогиз, 1933. – 663 с.
8. Государственный архив новейшей истории Иркутской области (ГАНИИО). Ф. 123. Оп. 4. Д. 388.
9. Архив ИОХМ им. В. П. Сукачёва. Письмо И. Любошиц к А. Д. Фатьянову от 15.07.1982 : на правах рукописи
10. Звенлев, М. На повестке дня – важнейшие вопросы искусства // Восточно-Сибирская правда. – 1936. – № 75
11. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп. 3. Д. 7

References

Goffman, E. (2019). Totalitarne instituty: ocherki o sotsialnoi situatsii psikhicheski bolnykh patsientov zakrytykh uchrezhdenii [Totalitarian institutions: essays on the social situation of mental patients of closed institutions]. Moscow: Elementarnye formy.

Golomshtok, I. (1994). Totalitarnoe iskusstvo [Totalitarian art]. Moscow: Galart.

Grois, B. (1993). Utopia i obmen [Utopia and exchange]. Moscow: Znak.

Kirpotin, V. (2006). Rovesnik zheleznogo veka [Age mate of the iron age]. Moscow: Zakharov.

Lisitsina, Y. (2019). Soviet Union, but without the USSR. Project Baikal, 16(59), 106-110. <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.59.1440>

Pismo I. Lyuboshits k A. D. Fatyanovu: na pravakh rukopisi [A letter of I. Lyuboshits to A. D. Fatyanov: as manuscript]. (1982, July 15). Archives of the Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachev.

SACHIR. (State Archives of the Contemporary History of the Irkutsk Region). Fund 123, Inv. 4, File 388.

SACHIR Fund r-2803, Inv. 1, File 7.

SACHIR. Fund r-2803, Inv. 3, File 7.

Sovetskoe iskusstvo za 15 let: materialy i dokumentatsiya [Soviet art within 15 years: materials and documents]. (1933). Moscow; Leningrad: Izogiz.

Zvenlev, M. (1936). Na povestke dnya – vazhneishie voprosy iskusstva [The most important issues of art on the agenda]. Vostochno-Sibirskaya Pravda, 75.