

Соцреализм: pro et contra

DOI 10.25991/VRHGA.2023.3.3.028

УДК: 82.161.1

*Д. Я. Северюхин**

ЭРОТИКА В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ 1920–1950-Х ГОДОВ**

Доктрина социалистического реализма, получившая оформление в 1934 году на I Всесоюзном съезде советских писателей, подразумевала мобилизацию всех видов искусства на дело утверждения «социалистических идеалов», т. е. прославления достижений советской современности и героизации революционного прошлого, путем создания произведений в общепонятных реалистических формах, что формулировалось как «правдивое изображение действительности в ее революционном развитии». Эта установка не предусматривала существования искусства камерно-интимного звучания, а эротическая тема, как таковая, постепенно была вычеркнута из официальной культуры, как явно противоречащая официально провозглашенным принципам «идейности» и «партийности» художественного произведения. Но революционные преобразования не отвратили художников от вечной темы Эроса, и она по-своему продолжала звучать в творчестве представителей каждого из названных направлений, включая и тех, кто теперь на публичный показ считал возможным выносить только идеологически ангажированные произведения.

Ключевые слова: социалистический реализм, искусство, художник, эротика

Dmitriy Ya. Severyukhin

EROTIC THEME IN SOVIET ART OF THE 1920–1950s

The doctrine of socialist realism, which was formalized in 1934 at the First All-Union Congress of Soviet Writers, implied the mobilization of all forms of art for the cause of

* Северюхин Дмитрий Яковлевич — доктор искусствоведения, профессор, член Союза художников России и Санкт-Петербургского союза писателей; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург); severuhin@yandex.ru.

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23–18–01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

affirming «socialist ideals», i. e. glorification of the achievements of Soviet modernity and the glorification of the revolutionary past, by creating works in generally understandable realistic forms, which was formulated as a «truthful depiction of reality in its revolutionary development.» This setting did not provide for the existence of the art of chamber-intimate sound, and the erotic theme, as such, was gradually deleted from the official culture, as it clearly contradicted the officially proclaimed principles of «ideological» and «partisanship» of a work of art. But the revolutionary transformations did not turn the artists away from the eternal theme of Eros, and it continued to sound in its own way in the work of representatives of each of these trends, including those who now considered it possible to display only ideologically biased works for public display.

Keywords: socialist realism, art, artist, erotica.

Доктрина социалистического реализма, получившая оформление в 1934 году на I Всесоюзном съезде советских писателей, подразумевала мобилизацию всех видов искусства на дело утверждения «социалистических идеалов», т. е. прославления достижений советской современности и героизации революционного прошлого, путем создания произведений в общепонятных реалистических формах, что формулировалось как «правдивое изображение действительности в ее революционном развитии». Разумеется, эта установка не предусматривала существования искусства камерно-интимного звучания, а эротическая тема, как таковая, постепенно была вычеркнута из официальной культуры, как явно противоречащая официально провозглашенным принципам «идейности» и «партийности» художественного произведения.

Но инерция российской художественной жизни, достигшей апогея своего развития в предреволюционное десятилетие, была достаточно мощной и не могла быть в одночасье уложена в прокрустово ложе наспех вырабатываемых политических резолюций. Живое художественное наследие, полученное большевистским режимом, было чрезвычайно богато и разнообразно. В 1920-е годы в России плодотворно трудились сотни замечательных художников, принадлежавших к различным направлениям, в том числе адепты позднего передвижничества и салонного академизма, мастера позднего модерна, неоакадемисты, импрессионисты и, наконец, представители различных ветвей авангарда — искусства, все более явно входившего в противоречие с официально утверждаемым постулатом «общепонятности» и классовой определенности. Революционные преобразования не отвратили художников от вечной темы Эроса, и она по-своему продолжала звучать в творчестве представителей каждого из названных направлений, включая и тех, кто теперь на публичный показ считал возможным выносить только идеологически ангажированные произведения.

В числе живописцев старой школы, не порывавших в советские годы с эротической темой, можно назвать уже упоминавшихся нами художников: верного служителя «идеалу женской красоты» Виктора Штембера, мастера мифологических сцен Иван Дряпаченко, популярного некогда Самуила Дудина, позднего передвижника Виталия Тихова и, наконец, Владислава Измайловича, завоевавшего лавры официального портретиста большевицкой верхушки, что не мешало ему оставаться и крупным мастером салонного интимизма.

К началу 1920-х годов относится расцвет творчества наследницы тизиановских традиций Зинаиды Серебряковой, часто обращавшейся к избира-

жению обнаженного женского тела. В эти же годы другим крупным мастером неокадемизма, Борисом Кустодиевым были явлены лучшие образцы русского эротического искусства, включая уже упоминавшиеся нами «Русскую Венеру» и вариации на тему «Матрос и милая», в которых отразились образы новой «нэпмановской» России, дававшие богатый материал для художественного воплощения.

Крупным мастером реалистической школы был Игорь Грабарь — участник выставок общества «Мир искусства» и Союза русских художников, отдавший в раннем творчестве щедрую дань импрессионизму. В 1910-е годы Грабарь надолго принес свой живописный дар в жертву иным профессиональным увлечениям — художественной критике, истории архитектуры, музейной деятельности и делу охраны памятников. Однако в середине 1920-х годов он нашел силы вернуться к живописи, и последующие годы создал много пейзажей и портретов камерного лирического звучания. Одним из лучших образцов позднего творчества этого художника стал эффектный по композиции и по цветовой моделировке портрет обнаженной молодой женщины «Флора», исполненный им в 1934 году. Грабарь вспоминал:

«Давно не писал обнаженного тела, я истосковался по нем и решил временно прервать портретные сеансы для этюда с натурщицы. Из простого этюда незаметно выросла целая картина: я поставил большое зеркало, в котором отражалась натура, бросил полевые цветы — васильки и ромашки — и получилась “Флора”» [3, с. 308].

Верным продолжателями классической традиции были и некоторые члены основанной в 1923 году Ассоциации художников революционной России (АХРР; позже — Ассоциация художников революции, АХР) — ведущей организацией, которая считала себя оплотом «истинно революционного пролетарского искусства» и настойчиво претендовала на статус главенствующей коллективной художественной силы. Ассоциация, ставшая наследницей Товарищества передвижных художественных выставок и Союза русских художников, декларировала создание содержательных произведений, отражающих современную действительность, боролась как с установками радикальных представителей авангарда на отмирание станковой живописи, так и с лозунгом «искусство для искусства».

В числе активных деятелей АХРР/АХР был упоминавшийся нами ранее Гавриил Горелов, который в 1920-е годы тайно трудился над завершением многофигурной картины «Оргия в апартаментах Александра VI Борджиа», начатой еще во время заграничного пенсионерства в Италии, а теперь казавшейся откровенным анахронизмом.

Активистом АХРР с первых ее шагов был выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, ученик К. А. Коровина, А. Е. Архипова и В. А. Серова Александр Герасимов — парадный портретист партийной верхушки, четырежды лауреат Сталинской премии, а позже — первый президент Академии художеств СССР (1947–1957). В 1938 году этот деятель официоза написал картину «Русская баня», вызывающую в памяти известные работы Серебряковой и Кустодиева, однако, не удостоившуюся тогда публичного показа.

Выпускник Московского училища Василий Яковлев выработал стиль художественного письма, соотносимый с манерой школы Караваджо, с характерным

для нее крепким рисунком, напряженными композиционными построениями и подчеркнутым противостоянием колористических и светотеневых масс. Активный ахровец, автор картины «Старатели пишут творцу Великой Конституции» (1937), которую можно трактовать как скрытую пародию на репинских «Запорожцев, пишущих письмо турецкому султану», позже — создатель образа Сталина-генералиссимуса и героических портретов маршалов-победителей, академика и лауреат Сталинских премий, он выступал и как непревзойденный портретист салонного толка. Около 1923 года им была написана «пикантная» картина «Вакханалия» (вариант — 1934), заслужившая тогда ироническую отповедь М. В. Нестерова («Этот Яковлев — правый, скверный имитатор Рембрандта, Рубенса и каких хочешь из старых голландцев» [15, с. 232]). Смелым творческим актом и уникальным в своем роде образцом раскрытия эротической темы в советской живописи стало его монументальное полотно «Спор об искусстве» (1946). Эта двусмысленная и до некоторой степени ироничная картина изображает мастерскую, украшенную антиквариатом и копиями Пергамского алтаря, в которой пятеро немолодых художников ведут беседу, обратив взоры к гордо восседающей над ними красавице «рубенсовского» типа, сбросившей к своим ногам нижнее белье советского образца^{*}.

Еще один убежденный приверженец традиций русской академической школы, Аркадий Пластов, ровесник и соученик Яковлева по Московскому училищу, в силу жизненных обстоятельств получил известность существенно позже, в годы Великой Отечественной войны. Картина «Весна. В бане» (1954), написанная им уже в бытность признанным классиком советского искусства, несмотря на ее чудесную непосредственность и ясность, прозвучала в свое время как метафорический манифест молодого поколения послесталинской «оттепели».

В 1920–1930-е годы эротическая тема продолжала свое естественное развитие в живописи бывших бубнововалетовцев Александра Куприна, Александра Осмеркина, Роберта Фалька, в некоторых работах Ильи Машкова и Александра Шевченко. Не порывал с этой темой и мэтр «Бубнового валета» Петр Кончаловский, создавший, в числе прочего, замечательную картину почти в рубенсовском духе «Геркулес и Омфала» (1928) — своеобразный гимн полнокровной плотской чувственности, декларативно прозвучавший в годы нарастания ожесточенных политико-идеологических распрей, которыми была охвачена художественная среда. Несколько ранее, около 1923 года, Аристарх Лентулов написал картину «В студии художника», весьма критическое описание которой можно найти в уже процитированном письме Нестерова: «Художник в образе апаша пирует среди дам веселого поведения, они больше без ничего, выпито много, еще больше побито всякого добра. Все это писано так, как писали еще недавно левые Кончаловские, Машковы...» [15, с. 232]. Действительно, в 1920-е годы творчество бывших новаторов, некогда перенесших на русскую почву уроки Сезанна и постимпрессионистов, все более дрейфовало в сторону натуралистической изобразительности, формируя тот «гибрид национальной реалистической традиции с сезаннизмом и европейской живописной класси-

* Модель — жена Яковлева Екатерина, дочь его учителя В. Н. Мешкова.

кой» (выражение А. И. Морозова [см. 13, с. 118]), который постепенно стал восприниматься как неотъемлемая часть официального искусства.

Вместе с тем в послереволюционные годы на художественной сцене все уверенней выступало молодое поколение мастеров, чье становление в основном происходило уже в новую эпоху. В их числе было несколько оригинальных представителей ленинградской графической школы, с именами которых теперь прочно связывается представление о советском искусстве 1920–1930-х годов.

В ранние 1920-е годы в полной силе раскрылся талант Николая Тырсы, блистательного акварелиста и художника книги, получившего в юности профессиональные уроки в школе Е. Н. Званцевой у Льва Бакста и Мстислава Добужинского, а в 1915–1916 годах участвовавшего в выставках общества «Мир искусства» в Петрограде и Москве. Тогда его лаконичные натурные зарисовки, овеянные духом модерна, помещались в журнале «Аполлон» — этом последнем масштабном литературно-художественном органе Серебряного века. Николай Пунин писал в 1916 году на страницах журнала:

«Тырса, насколько я его знаю, работает исключительно углем и карандашом и почти всегда только голое тело. На этом он вырос, развил свой вкус и это изучил; нам он открыл свой художественный темперамент именно в этих работах. Приходится удивляться мощи его языка. Поистине, это — благородная сдержанность, спокойный уверенный вкус. Никакой литературы, ничего компромиссного. Тело во всех положениях, во всех ракурсах, с полной чистотой форм. При этом медленное и верное развитие, открытый путь в глубину, к познанию» [16, с. 152].

В 1918 году Тырса был привлечен к преподаванию в бывшей Академии художеств, преобразованной в Петроградские государственные свободные мастерские (ПГСМ), а затем — в Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас — так стали сокращенно называть объединенные в 1920 году Московское училище живописи, ваяния и зодчества и Строгановское художественно-промышленное училище), и в последующие годы выдвинулся в качестве одного из бесспорных лидеров ленинградской графической школы. В 1920–1930-е годы он работал в различных графических техниках, включая карандаш, уголь, акварель, сепию, а также рисование ламповой копотью — технику, вынужденно применяемую при отсутствии других материалов, но в руках большого мастера открывающую исключительные возможности. В начале 1930-х годов Тырса обратился к масляной живописи и цветной литографии, разработав широко применяемый теперь метод размывки кистью по камню. В творчестве Тырсы получила развитие линия «тихого искусства», овеянного тонким эмоциональным звучанием и романтическим флером, искусства, абсолютно чуждого идеологической ангажированности.

К 1917–1918 годам относятся и первые самостоятельные шаги в искусстве другого крупного представителя ленинградской графической школы, Владимира Лебедева, будущего корифея детской книжной иллюстрации. Начав с плакатов для знаменитых «Окон РОСТА» и кубистических натюрмортов со сложными пространственно-объемными построениями, художник в ранние 1920-е годы обращается к жанровому и сюжетно-тематическому рисованию. Опираясь на многообразный материал, щедро предоставляемый нэпмановским Петро-

градом, он создает выразительные и пронизанные доброй иронией графические циклы «Панель революции», «Новый быт» и «Любовь шпаны», которые могут вызвать в памяти рисунки Домье и стоящие гораздо ближе по времени произведения Бориса Григорьева (одна из ранних живописных работ Лебедева — «Катя», 1918, по стилистике впрямую соотносится с творчеством Григорьева).

Во всей полноте собственные живописно-пластические идеи Лебедева раскрываются в работах второй половины 1920-х — начала 1930-х годов, когда, в зените славы мастера, важнейшей темой в его творчестве становится обнаженная женская натура. Созданные им в вышеупомянутой технике ламповой копоти монохромные циклы «Танцовщица», «Гитаристка» и «Натурщица», моделью для которых послужила жена — балерина Надежда Надеждина, отмечены безукоризненным мастерством и вдохновлены высоким лирическим чувством. К вершинным достижениям Лебедева можно отнести и живописный портрет «Женщина с гитарой» (1930), написанный в преддверии той политической травли, которой художник вскоре подвергся в официальной печати*. Эта травля пагубно сказалась на всем его последующем творчестве, которое постепенно утрачивало непосредственность и индивидуальную стилистическую ясность. Написанные им в 1930-е годы «Натурщицы» демонстрируют блистательную разработку ренуаровской живописной манеры, но не выходят за рамки традиционной портретной схемы и явно отдают пряностью салона, высокий уровень которого, впрочем, кажется сегодня уже недостижимым.

Говоря о ленинградской графической школе, ведущей свою родословную от «Мира искусства», нельзя не упомянуть имена Владимира Конашевича и Константина Рудакова — художников, завоевавших славу главным образом на поприще книжной иллюстрации и в отдельных работах, по-своему трактовавших тему Эроса. Иллюстрации Конашевича к повести М. М. Зощенко «Сирень цветет» (1930) и к роману «Манон Леско» аббата Прево для издательства «Academia» (1931), акварельные циклы Рудакова «НЭП» и «Обнаженные натурщицы», его же цветные литографии к произведениям Ги де Мопассана и к достопамятному роману Эмиля Золя «Нана» (1930-е), принадлежат к числу бесспорных шедевров целомудренно сдержанного эротического искусства советского времени.

В Москве эстафету нового искусства в значительной мере приняло Общество художников-станковистов (ОСТ), созданное в начале 1925 года выпускниками московского Вхутемаса, главным образом — учениками «почетного старшины» Давида Штеренберга. Этот художник, занявший после революции ответственный пост заведующего Отделом изобразительных искусств Наркомпроса, все предреволюционное десятилетие провел во Франции, был весьма заметной фигурой парижской школы, которой принадлежало первенство в выработке новых путей в искусстве, и среди прочего, автором выразительных «Обнаженных» (1908–1909), написанных под некоторым влиянием К. Ван

* Впервые творчество В. В. Лебедева и В. М. Конашевича было подвергнуто жесткой критике в 1931 г.; эта волна возобновилась в 1936 г., когда имя Лебедева прозвучало в статье с примечательным названием «О художниках-пачкунах» («Правда», 1 марта 1936), послужившей сигналом к травле ленинградских художников детской книги.

Донгена. Название общества, возглавленного Штеренбергом, было связано с полемикой о назначении и судьбах искусства, обострившейся вскоре после прошедшей в мае 1924 года I Дискуссионной выставки объединений активного революционного искусства, где в составе разных групп, приняли участие будущие основатели ОСТА: Александр Дейнека, Петр Вильямс, Юрий Пименов и др.

В уставе ОСТА, зарегистрированном в сентябре 1929 года, содержалась обычная для того времени идейно-политическая фразеология: «В эпоху строительства социализма активные силы искусства должны быть участниками этого строительства и одним из факторов культурной революции в области переустройства и оформления нового быта и создания новой социалистической культуры». Наряду с этим, здесь же было ясно сформулировано творческое кредо общества:

«...а) Отказ от отвлеченности и передвижничества в сюжете; б) Отказ от эскизности как явления замаскированного дилетантизма; в) Отказ от псевдосезаннизма как явления, разлагающего дисциплину рисунка и цвета; г) Революционная современность и ясность в выборе сюжета; д) Стремление к абсолютному мастерству в области предметной станковой живописи, рисунка, скульптуры в процессе дальнейшего развития формальных достижений последних лет; е) Стремление к законченной картине; ж) Ориентация на художественную молодежь» [5, с. 479–480].

Таким образом, ОСТовцы, по существу, являлись, с одной стороны — антиподами «правоверного натурализма», доминировавшего на выставках АХРРа, а с другой — влиятельной в те годы идеологии ЛЕФа («Левого фронта искусства»), постулировавшей отмирание станкового искусства и его вытеснение искусством производственным. Формально ОСТовцы во многом опирались на опыт немецких экспрессионистов и по-своему перерабатывали некоторые идеи конструктивизма, их работы отличались рационалистичностью композиции, подчеркнутой графичностью и динамизмом; тематически многих из них привлекала городская жизнь, техника, индустриальный пейзаж, спорт. А. А. Федоров-Давыдов определял направление остовцев как «экспрессионистический реализм, рожденный динамикой большого города» [19, с. 17]. К моменту утверждения устава общество провело четыре выставки в Москве (приветствуя первую из них, А. В. Луначарский, среди прочего, положительно отмечал чрезвычайно остро выраженный на ней «индивидуализм» [10]), а, кроме того, его члены участвовали в объединенных всесоюзных выставках и представляли советское искусство за границей.

В числе основателей Общества станковистов был Александр Дейнека, искренний певец индустриального строительства, авиации и спорта, художник, позже снискавший лавры одного из столпов социалистического реализма и обладавший, кажется, всеми мыслимыми почетными званиями и наградами. Весомо заявив о себе в молодые годы картинами «На стройке новых цехов» (1926) и «Оборона Петрограда» (1927), он в 1930-е годы создал ряд мажорных по настроению лирических картин, утверждающих пафос молодости, здоровья и красоты обнаженного тела.

В числе шедевров эротического искусства, созданных Дейнекой, в первую очередь, следует назвать пронизанные летним солнцем и морским ветром кар-

тины «На балконе» (1931) и «Купальщицы» (1933), героини которых, загорелые обнаженные красавицы, кажутся, светятся юностью и счастьем. «Я знаю, что звонкая, веселая синева моря или коричневым загар крепкого молодого тела всегда вызовет положительную эмоцию зрителя, заставит его улыбнуться, вспомнить о чем-то хорошем, и я стараюсь это учитывать», — писал художник много лет спустя [4]. Чувственность Дейнеки в этих работах весьма целомудренна и далека от банального физиологизма: обнаженные тела обозначены широкими мазками, немного условно и даже бесплотны. И если в первой из названных картин все-таки звучит мотив интимного чувства, то во второй бесплотность, кажется, граничит с бесполостью. Показательно в этом смысле и другое его известное полотно, «Обеденный перерыв в Донбассе» (1935), изображающее группу купающихся рабочих. Обнаженные тела крепких молодых мужчин оснащены непропорционально маленькими, почти ускользающими от глаз зрителя половыми органами, лишенными к тому же волосяного обрамления. Этот образец соцреализма, созданный одним из самых замечательных советских художников, можно трактовать как некую символическую антитезу брутальным изображениям богов плодородия, встречающимся в древнейших культурах разных народов. Пользуясь остроумной классификацией Кеннета Кларка, можно сказать, что «нагота энергии» соединяется здесь с «наготой пафоса», но бесконечно далека от «наготы экстаза» [7, с. 16]. Впрочем, в карандашных зарисовках и рисунках пером, выполненных Дейнекой в разные годы, звучит не только первоклассная графическая маэстерия, но и подлинное эротическое чувство, не стесненное идеологическими установками.

В раннем творчестве Петра Вильямса воплотились основные идеи и художественные принципы ОСТа, в первую очередь, стремление к монументальности, подчеркнутый динамизм композиционного решения, повышенная экспрессия, приоритет графического начала и пристрастие к цветовым контрастам. В числе сравнительно немногих женских образов, созданных Вильямсом в станковой живописи, — ранняя весьма эксцентричная картина «Акробатка» (1926) и совершенный по мастерству портрет «Женщина у окна» (первая половина 1930-х), исполненный, как будто, с нарочитым налетом салонного блеска. В 1930-е годы художник сосредоточился на театрально-декорационном искусстве, пытаясь привнести в сценографию современные живописные тенденции, но постепенно углубился в разработку традиционных принципов архитектурной декорации с задником и порталным обрамлением. Получив в 1941 году должность главного художника Большого театра, он не возвращался более к формальному экспериментированию и оформлял пышные постановки классического репертуара, за что трижды был удостоен Сталинской премии.

Еще один член-основатель ОСТа, Юрий Пименов, ставший впоследствии, как и Дейнека, одним из признанных классиков советского искусства, в ранний период испытал сильное влияние немецкого экспрессионизма, создав, такие впечатляюще острые по внутренней драматургии картины, как «Инвалиды войны» (1926) и «Даешь тяжелую индустрию!» (1927). Однако уже в ближайшие годы, в особенности после состоявшейся в 1931 году поездки в Италию и Германию по командировке Наркомпроса, суровая патетика в его творчестве уступит место нежному лиризму, а остовский схематизм и жесткая графич-

ческая манера, порой нарочито плакатная, — воздушному импрессионизму. Центральным мотивом его зрелого искусства становится опоэтизированный и в то же время вполне конкретный образ строящейся новой Москвы. Вершинное достижение художника на этом пути — полная оптимизма и бодрости картина «Новая Москва» (1937), изображающая со спины молодую, коротко стриженную, женщину за рулем открытого автомобиля^{*}, мчащего от нас по умытой дождем мостовой вдоль только что возведенных высоток Охотного ряда — этого символа московской нови тех лет. Лиризм и радостное жизнеутверждение пронизывают и камерные работы Пименова 1930-х годов, моделью для которых часто становилась его жена Наталья, в том числе его замечательные по колориту ню: «Обнаженная с гвоздикой» (1935), «Золотистая натурщица» (1937) и др.

Сергей Луппов, выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, еще в 1916 году за конкурсную картину «Купальщица» был премирован заграничной поездкой, которой не смог воспользоваться в условиях военного времени. В 1920-е годы на выставках ОСТА экспонировались его картины на историко-революционные и спортивные темы, однако сквозь все его творчество ясной нитью проходит лирический женский образ, в том числе изображение обнаженной натуры, воплощаемое со свободной импрессионистской легкостью. Эпизодически к изображению обнаженной женской натуры обращались и другие члены ОСТА, в том числе верный ученик и последователь В. А. Фаворского Андрей Гончаров, чьи полнокровные живописные работы часто остаются в тени его обширного графического творчества.

Формальную близость с творчеством членов ОСТА можно обнаружить в некоторых станковых работах Натана Альтмана, правда, не входившего в общество и оберегавшего свою самостоятельность. Уроженец Винницы, он в ранней юности учился в Одесском художественном училище, затем около года прожил в Париже, где разделял мастерскую со своим бывшим соучеником Барановым-Россине и вместе с ним постигал уроки кубизма. В конце 1912 года художник поселился в Санкт-Петербурге, был по достоинству оценен в кругу «Мира искусства» и стал постоянным участником выставок этого общества, демонстрируя универсальное дарование и исключительную восприимчивость к «стилю». После революции Альтман как представитель «левого» направления был привлечен к исполнению ряда официальных заказов, в частности, сделал известную серию портретных зарисовок Ленина с натуры, плодотворно работал в театре и в книжной графике. В 1926–1927 годах, незадолго до отъезда во Францию (он выехал туда по командировке с труппой Государственного Еврейского театра, но пожелал остаться и вернулся на родину только в 1935 году), Альтман исполнил несколько тонких графических ню и замечательный по выразительности «Портрет актрисы И. П. Дега», по словам М. Г. Эткинды «сотканный из воспоминаний о ренессансном искусстве», но «обладающий пластической неожиданностью и остротой современного звучания» [14, с. 74].

^{*} Для картины позировала жена художника Наталья Константиновна. Однако молва приписывала героини имена известных женщин-автомобилисток Москвы — Лили Брик, актрисы Любви Орловой, балерины Ольги Лепешинской, певицы Антонины Неждановой.

Еще одним художником, идейно и формально сближавшимся с остовцами был Климент Редько, также увлеченный образами индустриального строительства и «машинной эстетикой». На вышеупомянутой I Дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства» (1924), он показал свои конструктивистские опыты в составе экспериментальной группы «Метод» («Проекционисты»). Тогда же он занялся теоретической разработкой собственной живописно-пластической теории «электроорганизма» или «свеченизма», в основу которой положил идею синтеза биологических и технических энергий как высшей цели культуры. Погружение в стихию новаторства не помешало ему тогда же написать немного экстравагантный, но вполне академичный и не лишенный психологизма «Портрет Л. Арбатской» (1923–1924), один из замечательных образцов чувственного искусства, созданных представителем нового художественного поколения. В 1927 году Редько был отправлен Луначарским в командировку во Францию и долго трудился в Париже, где оставил формальные эксперименты и имел некоторый успех как автор портретов и пейзажей, соединяющих реалистический подход с блестящей декоративностью формы. Вернувшись в Москву спустя восемь лет, он уже не застал здесь прежней свободной творческой атмосферы и разделил судьбу многих других «возвращенцев», отторгаемых не только властью, но и «добропорядочными» коллегами по цеху. В 1948 году его исключили из Союза советских художников «как поддавшегося влиянию западной культуры», и последние годы он зарабатывал на жизнь преподаванием в клубной изостудии.

В 1920-е годы поступь молодого искусства весомо ощущалась и в Ленинграде. Здесь в 1926 году молодыми выпускниками Вхутеина (Высшего художественно-технического института) было образовано общество «Круг художников», вобравшее в себя наиболее талантливую часть ленинградской художественной молодежи. В декларации общества провозглашался курс на «учет и анализ всего художественного наследия прошлого и использование того формального опыта, который, повышая изобразительную культуру художника, содействует живописно-критическому познанию современности» [9]. Заявляя это, художники «Круга» стояли на позициях, близких к ОСТу, и противопоставляли себя «протокольному реализму», культивируемому членами АХРа. Краткая история этого объединения, так же и ОСТ прекратившего существование в начале 1930-х годов под напором внешних идеологических атак, оказалась решающей для становления творческой манеры представителей молодой ленинградской художественной школы, многие из которых в поисках «стиля эпохи» пытались, наряду с прочим, создать типологический образ юной современницы.

Александр Самохвалов, старший по возрасту и один из самых одаренных деятелей «Круга», начал учебу еще в дореволюционной Академии художеств на архитектурном факультете, а завершил ее в 1923 году на живописном отделении Вхутеина под руководством К. С. Петрова-Водкина. Отдав в ранние годы дань разработанной учителем «сферической перспективе» и умеренно-авангардистским экспериментам, Самохвалов в 1927–1928 годах работал над картиной «Радость жизни», оставшейся незавершенной, но послужившей поводом к созданию замечательных этюдов эротического свойства: «Девушка

с полотенцем», «Девушка в черном купальнике», «Трое» и др. Тогда же им была написана картина «После бани», выразительная монументальность и колористический строй которой вызывают ассоциации с фресками итальянского Ренессанса.

На выставке, посвященной 15-й годовщине Октября в Русском музее (1932) была показана картина Самохвалова «Девушка в футболке», принесшая ему европейскую славу и ставшая эмблематическим, причем не лишенным скрытого эротизма, образом «советской Джоконды».

«“Девушка в футболке” — прекрасная современница, девушка, каких не было раньше, — комментировал позже художник, — На ней футболка. Эта одежда времени, недорого стоящая, изящно облегающая фигуру, придает девушке вид современный. Ее облик — простой и ясный. Смелый, открытый в будущее, в мечту взгляд и сброшенная в сторону копна волос придают ей черты человека — участника по-новому открывшейся, богатой новыми мотивами жизни» [18, с. 202].

В 1930-е годы Самохвалов, быстро завоевавший позиции одного из столпов официального советского искусства, стал в некотором смысле провозвестником «тоталитарной эротики» (выражение А. Д. Боровского [1, с. 18]), создав брутальные и несколько обезличенные образы спортсменов, станочниц и знаменитых «Девушек Метростроя» — могучих девиц, облаченных в рабочие комбинезоны и вооруженных тяжелыми сверлами, но, при этом, подобных изваянным в мраморе античным богиням.

Можно сказать, что в творчестве Самохвалова нашли отражение две главные тенденции в отображении эротического чувства, свойственные молодой ленинградской живописной школе 1930-х годов. Так созданные его младшим товарищем по «Кругу» и председателем этого общества Вячеславом Пакулиным картины «Жница» (1926–1927) и «Женщина с ведрами» (1928), равно как и «Жатва» (1927) Алексея Пахомова, декларировали канонизацию образа мощной женщины-труженицы, тогда как в камерных живописных работах и, особенно, в акварелях круговцев Льва Британишского, Александра Ведерникова, Владимира Малагиса и того же Пахомова неизменно превалировало интимно-лирическое начало и выявлялась ориентация на современную французскую живопись, а также на опыт Тьрсы, Лебедева и некоторых других старших по возрасту ленинградских мастеров, успевших пройти дореволюционную школу.

Можно сказать, что в творчестве Самохвалова нашли отражение две главные тенденции в трактовке «женской темы», свойственные молодой ленинградской живописной школе 1930-х годов, а именно — «канонизация» образа мощной женщины-труженицы и воплощение интимно-лирического начала. Первая из этих тенденций отчетливо проявилась в созданных младшим товарищем Самохвалова по «Кругу» и председателем этого общества Вячеславом Пакулиным картинах «Жница» (1926–1927) и «Женщина с ведрами» (1928), равно как и в «Жатве» (1927) Алексея Пахомова. Вторая тенденция возобладавала в камерных живописных работах и, особенно, в акварелях круговцев Льва Британишского, Александра Ведерникова, Владимира Малагиса и того же Пахомова. Здесь усматривалась ориентация на современную французскую жи-

вопись, а также на опыт Тырсы, Лебедева и некоторых других старших по возрасту ленинградских мастеров, успевших пройти дореволюционную школу.

В разработке определенных формально-стилистических задач в камерных формах живописи, акварели и печатной графики с круговцами сблизились художники, образовавшие в 1927 году в Москве группу «Тринадцать» (названа так по первоначальному числу участников) [20].

Видная роль в этом кратковременном объединении принадлежала художнику, выпестованному под крылом петербургских мирискусников — будущему классику советской книжной иллюстрации Владимиру Милашевскому. В 1913–1915 годах он учился на архитектурном отделении петербургской Академии художеств и, параллельно, — в Новой художественной мастерской у Добужинского, Александра Яковлева и Евгения Лансере, от которых воспринял представление о графическом «стилизме». В 1916 году он стал сотрудником отдела рисунка и гравюр Русского музея и тогда же прочно вошел в круг столичной литературно-художественной богемы, а в начале 1920-х годов в его мастерской на Васильевском острове всегда группировались молодые художники. В 1920 году Милашевский исполнил эротические иллюстрации к книге «запретных» стихов Михаила Кузмина «Занавешенные картинки», выпущенной тиражом 307 экземпляров петроградским издательством «Петрополис» с фиктивными выходными данными: «Амстердам, 1920». Рисунки Милашевского отнюдь не стали большим достижением эротического искусства и заслужили негативную оценку не только самого автора стихов («Картинки его мне не понравились, но отправлены в Петрополь, — записал Кузмин в дневнике 9 ноября 1920 года), но и таких утонченных знатоков графического искусства, как Дмитрий Митрохин и Павел Эттингер.

PS. «Грубая, неприятная книга», — писал в декабре 1920 года Митрохин Эттингеру. «Рисунки последнего [Милашевского] к порнографии Кузмина мне показались очень анемичными», — писал тот в ответ [см. 8, с. 125, 280]. Спустя четыре года на выход книги остро откликнулся А. Л. Волынский, см.: [Старый Энтузиаст]. Амстердамская порнография // Жизнь искусства. 1924. № 5. С. 14–15.

Ко времени создания группы «Тринадцать» художник, обосновавшийся в Москве, существенно видоизменил графическую манеру, отойдя от заветов учителей.

«Мы научились любоваться не только изображенным объектом, но и самим временем исполнения рисунка, — писал он годы спустя, — Чем-то таким, что было свойственно исполнителю музыкального произведения, чувство темпа! Мы чувствовали необходимость вернуть рисунок к его первооснове: к движению руки, проводящей черту, оставляющей след! Слишком многоросло на искусство рисунка напластований, искусственности и нарочитой “деланности”» [12, с. 273].

В творчестве членов группы «Тринадцать» последовательно развивалась линия свободного от официальной идеологии интимного искусства, порою окрашенного легким эротическим оттенком. Культивируемый ими «живописный» рисунок парижской школы противопоставлялся жесткому графическому, в основе «немецкому» стилю художников — членов ОСТА. Борис

Терновец во вступлении к каталогу первой выставки группы «Тринадцать», состоявшейся в 1929 году, отмечал: «Влияние Запада, столь сильное в довоенном русском искусстве, чувствуется здесь, но в формах ненавязчивых, для нас вполне приемлемых: ибо оно ведет не к механическому повторению чужих приемов, не к восприятию мира через «чужие очки», а к уточнению вкуса, обогащению возможностей и подходов и, в конце концов, к свободе жизненных впечатлений» [2].

Эстетическое движение, связанное с деятельностью группы «Тринадцать», с наибольшей ясностью проявилось в графическом творчестве Татьяны Мавриной (Лебедевой), выпускницы московского Вхутемаса — Вхутеина. В числе ее работ, выполненных в 1930-е годы, — многочисленные акварельные ню, созданные по «банным» впечатлениям, а также эротические автопортреты («Началось опять самолюбование <...> — записала художница в дневнике. — Я страдаю нарциссизмом — уже 5 ню за дачное время. Одна краше другой») (запись от 28 июня 1937 [11, с. 31]). Ее жизнерадостное, улыбчивое искусство представляло собой сплав традиций иконописи и русского лубка, детского рисунка и переработанного на русский лад фовизма, наконец, последних достижений Парижской школы. Ее откровенная раскрепощенность и жизнеутверждающее «бесстыдство» были частью той «художественной игры», которая отличает подлинное творчество от ремесленного штудирования натуры. Между тем, именно работы Мавриной стали главной мишенью официальной критики, обрушившейся на выставки объединения. «Бледность, бездарность, наглый и неприкрытый буржуазный эротизм, гнилой буржуазный эстетизм», — так было, например, охарактеризовано творчество художницы в одной из рецензий на третью, последнюю выставку «Тринадцати» [17].

«Буржуазный эротизм», впрочем, не был исключительным капризом этой жизнерадостной художницы. Он находил проявление в интимном и не выставляемом напоказ творчестве многих художников, в том числе некоторых знаменитостей — например, в «вольных» рисунках кинорежиссера Сергея Эйзенштейна или в «заповедной» графике замечательного скульптора Ивана Ефимова, несколько десятилетий хранившейся в его семье без расчета на публичный показ. «Мораль повысилась бы, если бы обнародовать Ваши рисунки», — писал Ефимову об этих эротических рисунках его друг о. Павел Флоренский, которого, разумеется, невозможно обвинить в моральном «легкомыслии» [6, с. 16].

Как говорилось выше, в 1920-е — начале 1930-х годов вся созидательная художественная работа проходила на фоне острой полемики между группировками и отдельными художниками, стремившимися доказать свою преданность идеалам революции и свою «полезность» новому пролетарскому государству. Разумеется, и «преданность», и «полезность» каждым понимались тогда по-своему, а публичные высказывания, к тому же, далеко не всегда были искренними. Открытая и тайная полемика в художественной среде, временами перераставшая в предъявление политических обвинений и откровенное доношение, удобрила почву для известного постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Это постановление, прекратившее существование независимых художественных группировок, положило начало созданию единого Союза художников СССР и стало важным шагом к утверждению в искусстве монополизма государственной идеологии.

Выработанная в ближайшие годы доктрина социалистического реализма, с его принципами «партийности» и «народности», со временем приняла жесткий, беспелляционный характер. В искусстве возобладали социальные мифы — в чести оказались откровенно пропагандистские приемы, подчиненность сюжета сиюминутным политическим установкам, упрощенная повествовательность или же торжественная парадность.

Навязанная сверху идеологическая доктрина отвергала гедонистическое понимание природы человека и отрицала возможность художественного представления интимной сферы. При этом официально санкционировалась банальная традиционность приемов, трактуемая как «понятность массам», тогда как попытки какого-либо формального экспериментирования обычно вызывали драматический излом в судьбе художника, приводили к опале и репрессиям.

Следствием директивно насаждаемого социалистического реализма становилась постепенная деградация советского искусства, которая усиливалась благодаря изоляции от мировых художественных процессов, что особенно сказывалось в послевоенные годы. Подспудное освобождение от навязанных идеологических догм, творческое постижение западного опыта и возвращение к высоким национальным традициям началось у нас только в 1960-е годы. Однако социалистический реализм, ставший в представлении многих глубоким анахронизмом, продолжал существовать в различных формах вплоть до падения коммунистического режима.

ЛИТЕРАТУРА

1. Венера советская. Каталог выставки к 90-летию Великой Октябрьской социалистической революции. СПб.: Государственный Русский музей, 2007.
2. Выставка рисунков «13» / вст. ст. Б. Т. М., 1929.
3. Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автобиография. Этюды о художниках. М., 2002.
4. Дейнека А. А. Из моей рабочей практики. М., 1961.
5. Ежегодник литературы и искусства на 1929 г. М., 1929.
6. Иван Ефимов: эротические рисунки. 1914–1947 / сост. Г. Ельшевская, О. Ковалик. М., 1996.
7. Кларк К. Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы. СПб., 2004.
8. Книга о Митрохине. Статьи. Письма. Воспоминания / сост. Л. В. Чага. Л., 1986.
9. Круг. 2-я выставка: Каталог. Л.: ГРМ, 1928.
10. Луначарский А. В. По выставкам // Известия. 1926. 23 мая.
11. Маврина Т. Цвет ликующий. Дневники. Этюды об искусстве / сост. А. Ю. Чудецкая, А. Г. Шелученко. М., 2006.
12. Милашевский В. Вчера, позавчера. Воспоминания художника. 2-е изд. М., 1989.
13. Морозов А. И. Соцреализм и реализм. М., 2007.
14. Натан Альтман: альбом / Текст М. Г. Эткинда. М., 1971.
15. Нестеров М. В. Из писем / Вступ. статья, сост. и коммент. А. А. Русаковой. Л., 1968.
16. Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. М., 1976.
17. Рогинская Ф. Выставка 13 // За пролетарское искусство. 1931. № 6.
18. Самохвалов А. Н. Мой творческий путь. Л., 1977.
19. Фёдоров-Давыдов А. А. Художественная жизнь Москвы // Печать и революция. 1924. Кн. 4.
20. Художники группы «Тринадцать»: Из истории художественной жизни 1920–1930-х годов / вст. ст. М. А. Немировской. М., 1986.