

ВОСКРЕСЕНСКАЯ В.В.

Отечественное искусство 1930-х годов и трансформации творческого сознания

В статье рассматриваются трансформации творческого сознания и художественной манеры отечественных живописцев, не отождествляемых непосредственно с официальной линией соцреализма и прошедших к началу 1930-х годов значительный творческий путь. Экспозиция соотношения новых политико-эстетических ориентиров, творческих судеб и модификаций образно-живописного строя произведений ряда известных представителей авангарда раскрывает специфику самосознания творческих деятелей в СССР. В рамках тоталитарного режима искусство обрело функцию эстетического и пластического производства темы союза счастливых народов, строящих социализм под руководством партии. Однако и в этой социально-мифической культуре и условиях жесткой художественной регламентации многие мастера пытались сохранить свое эстетико-мировоззренческое кредо. Отмечаются некоторые мотивы отечественной живописи 1930-х годов: мотив света как олицетворение лучезарного «нового мира»; «разворот» от воздушных просторов к земной поверхности в индустриальном и городском пейзаже; мотив всеобщего процветания и изобилия; образ современника как физического и нравственного идеала. Рассматриваются творческие судьбы представителей авангарда: обращение К. Малевича, наряду с постсупрематизмом, к классицизирующей линии; переход В. Татлина к предметной живописи; развитие П. Филоновым «органической» живописи, его изоляция от официального искусства. В камерных пейзажах С. Герасимова, Р. Фалька, ленинградских художников усматривается отстаивание индивидуального переживания повседневности, порицаемого государственной идеологией.

Ключевые слова: советская культура, идеология, отечественное искусство, творческое сознание, социалистический реализм, 1930-е годы.

Воскресенская Виктория Владимировна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-9991-2576
viktoriavv@mail.ru

Key words: Soviet culture, ideology, national art, artistic consciousness, socialist realism, the 1930-ies.

Voskresenskaya Victoria Vladimirovna
Candidate of Art Studies, senior researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-9991-2576
viktoriavv@mail.ru

VOSKRESENSKAYA VICTORIA VLADIMIROVNA

The Soviet Art of the 1930-ies and the Transformations of the Artistic Consciousness

This article is dedicated to consideration of transformations of artistic consciousness and artistic manner of the national painters that are not identifying directly with the official socialist realism line and having the essential creative way to the beginning of the 1930-ies. Exposition of correlation of new political-aesthetical guidelines, creative fates and modifications of figurative manners in creativity of a number of well-known avant-garde' representatives discovers the specifics of the artists' self-consciousness in the USSR. Within the totalitarian regime the art had got the function of aesthetic and plastic production of the theme of the union of happy nations building socialism under leadership of the Party. However many masters have tried to save their aesthetic-outlooking credo in this social-mythical culture and in conditions of the strict artistic regulation. Some motives of the national painting of the 1930s are noted: the motive of the light as embodiment of the radiant "new world"; "turn" from the air spaces to the earth surface in the industrial and urban landscapes; the motive of the total prosperity and abundance; the image of the contemporary as a physical and moral ideal. The creative destinies of the avant-garde representatives are considered: appeal of K. Malevich, along with postsuprematism, to classicissima line; V. Tatlin' passing to the figurative painting; evolution of P. Filonov' "organic" painting, the artist's isolation from the official art.

УДК 75
ББК 71

Как известно, в СССР 1930-х годов официальный соцреалистический проект⁽¹⁾ подразумевал программно-директивное вовлечение деятелей искусства. Восприятие ими нового художественного канона варьировалось в зависимости от личных эстетических идеалов, необходимости творческого выживания, возможности пластической реализации в этой системе. Преданность новым социально-художественным установкам, конформизм, переоценка собственного творчества, попытки компромисса с политикой руководства – маркируют творческое сознание в это время. Мы рассмотрим не aberrации сознания художников в рамках официальной линии соцреализма, но трансформации творческого сознания живописцев, не отождествляемых непосредственно с этим направлением и прошедших к началу 1930-х годов значимый творческий путь. Экспозиция соотношения новых политико-эстетических ориентиров, творческих судеб и модификаций образно-живописного строя произведений ряда известных представителей авангарда раскрывает специфику самосознания творческих деятелей в СССР.

Широкий круг вопросов эстетики советского искусства довоенного периода продолжает оставаться в центре внимания не только отечественных ученых, но и зарубежных. Исследовательские интересы современных западных специалистов в области русского и советского искусства 1920–1930-х годов весьма обширны и достаточно устойчивы. Неизменное внимание научного сообщества к эпохе авангарда диктует постоянное обращение как к живописным произведениям,

так и письменным источникам этого периода. Что активизирует, соответственно, их издание и переиздание, как, например, переработанное переиздание антологии манифестов художественных группировок, статей, высказываний отечественных авангардистов и советских деятелей культуры «Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism 1902–1934» [14] под редакцией известного исследователя Серебряного века и русского авангарда Дж. Боулта.

Интеграция результатов исследователей реализуется в общепринятой практике выпуска сборников статей, освещающих различные аспекты явлений искусства, как правило, в широком философском, научном, эстетическом контексте. Так, тексты сборника «Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich» [11] под редакцией одной из ведущих специалистов по авангарду, К. Лоддер, фокусируют значение супрематизма в визуальной и интеллектуальной культуре XX века. Авторы детально анализируют произведения и теории К. Малевича, разработки Уновиса, влияние супрематизма на дизайн текстиля, фарфора и архитектуру, обсуждают соотношение этого художественного течения с конструктивизмом и авангардистскими группами в Польше и Венгрии.

Изучение основополагающих художественных феноменов русского авангарда и советского периода, стабильно привлекающих западных специалистов, ведется, обычно, в междисциплинарном ключе. Подчас заявляемая тема и само исследование несет несколько провокативный характер и базируется на сочетании различных методологических подходов, концепций и идей. Например, К. Уолворс в книге «Soviet Salvage: Imperial Debris, Revolutionary Reuse, and Russian Constructivism» [15] использует антропологические модели К. Леви-Стросса и изучает деятельность не только «канонических» конструктивистов, но и не столь известных, «маргинальных», творцов (Н. Ламанова, Э. Шуб). К. Ромберг в монографии «Gan's Constructivism: Aesthetic Theory for an Embedded Modernism» [13] основывается на комплексном подходе, включающем теорию эстетики и архитектуры, историю науки и дизайна, социологию, феминистскую и политическую теорию. Демонстрируется, как А. Ган разрабатывал своего рода практику для совместного творческого строительства мира – использовал «искусство для создания отношений между людьми, не позволяя ему быть инструментом для создания островов власти

(1) Подробнее см.: Воскресенская В.В. Искусство как средство миростроения: социалистический реализм (1930-е годы) // Художественная культура. 2018. № 1 (23). С. 166–199.

и привилегий» через вводимое автором самобытное определение «эстетика включенности» [13, с. 68–69].

В широком социальном, политическом и историческом контексте исследует художественные объекты и культурные артефакты А. Писч в монографии «The Personality Cult of Stalin in Soviet Posters, 1929–1953: Archetypes, Inventions & Fabrications». Автор изучает плакаты, сочетая иконографический и иконологический методы – эта методология «фокусируется на образности и значении произведений искусства, нежели на форме» [12, с. 3]. В работе, посвященной «маркетингу» И. Сталина в советских агитационных плакатах, рассматривается создание и претворение образа Вождя как олицетворение сакральных и архетипических качеств мудрого учителя, отца нации, великого воина и военного стратега, спасителя Русской земли и всего мира. При всей злободневности тематики здесь очевидно влияние исследовательской тенденции анализа соцреализма в контексте мифологической традиции, культурной антропологии, массовой культуры.

В данной же статье, синтезирующей искусствоведческие и эстетические подходы, мы сосредоточимся на проблемах творческого сознания. В русле соцреализма совпадение личного вектора с историко-социальными трансформациями отмечало художественное сознание немалого количества мастеров. Вера в построение нового справедливого общества, просветительские и романтические иллюзии побуждали их обратиться к понятному трудящимся массам художественному языку. В своих произведениях соцреалисты делали акцент на сюжетно-содержательном аспекте, четкости и законченности решения темы, избегали эскизности, экспрессии форм и цвета (что трактовалось как «формализм»). Традиция фигуративной живописи, наследующая реализму передвижников XIX века, утвердилась в качестве наиболее оптимального эффективного средства воздействия государства на массовое сознание. Согласно партбюрократическим директивам, определенные социоэстетические параметры теперь стандартизировали изображаемое в свете социалистических идеалов, демонстрируя положительные приметы советского общества; в целом, искусство должно было внушать народу оптимизм, энтузиазм, патриотизм, высокие нравственные идеалы.

В рамках тоталитарного режима искусству отводилась функция эстетического и пластического производства – в воплощении темы строящего социализм под руководством партии дружного союза счастливых народов. Многие художники визуализировали в своих произведениях такую страну всеобщей гармонии и счастья, лишь отчасти соотнося этот воображаемый образ с реалиями, – в результате воспроизводя некие идеализированные модели бытия. В границах официального курса реализм расценивался скорее не как мимезис действительности (что зачастую критиковалось как натурализм), а более как умение узреть нужный художественный образец в окружающей жизни.

В этой социально-мифической культуре и условиях жесткой художественной регламентации многие мастера пытались сохранить верность своему эстетико-мировоззренческому кредо – выступая во внутренней или открыто внешней, вплоть до игнорирования, оппозиции к государственной линии в области культуры. Однако и разные аспекты официального искусства находили отклик в их творчестве: в идеализированных образах будущего, картинах просторов родины, острых портретах современников, камерных лирических пейзажах. И во многих случаях их произведения несли большой гуманистический заряд, репрезентируя значимые качества отечественной художественной культуры.

Кратко отметим *некоторые мотивы отечественной живописи 1930-х годов*.

Характерный для европейской живописи конца 1920-х – начала 1930-х годов мотив света [5, с. 109] у советских художников обретает качество не столько черты ландшафта, сколько самого лучезарного «нового мира». Житель и строитель этой чудесной страны, «новый человек», обладает в обязательном порядке физической и внутренней гармонией. Тотальную ориентацию на спорт, раскрывающий неограниченные возможности физически развитого, совершенного тела, отражают сюжеты спортивных игр в живописи, например, у А. Дейнеки («Футболист», 1932), А. Самохвалова («Советская физкультура», 1937). Изображение игр с мячом, прыжков лыжников с трамплина, парашютистов, самолетов в небе имеет одним из истоков актуальную задачу полета в воздушном пространстве, например, у Б. Цветкова («Гидроавиация», 1933), В. Прошкина («Парашютисты», 1937).

Вместе с тем в художественной культуре в 1930-е годы происходит и директивно инициированный «разворот» к земной поверхности – отражению строительства нового мира сплоченными людскими массами. Индустриальный пейзаж получает особое значение в искусстве 1930-х годов, инспирированный многими причинами: от заказа власти фиксировать трудовые свершения первых пятилеток, для чего организуются командировки творческих деятелей на места гигантских промышленных строек с проведением отчетных выставок произведений, до желания самих мастеров передать на полотне различные факты строительства молодого государства и свидетельства его индустриализации. К. Богаевский, П. Кузнецов, И. Машков, В. Рождественский, Ю. Пименов и др., каждый по-своему, запечатлевают масштабные преобразования, соединяя в пейзажах изображение вековой природы и «искусственных» плотин и заводов, карьеров и дозн. Особую поэзию таких мест прозревают художники и в рамках прямого идеологического заказа, и пытаются найти компромисс творческих установок с официальным курсом (Ф. Коннов «Днепрострой» (1930), П. Котов «Кузнецкстрой. Домна № 1» (1931), К. Вялов «Донбасс» (1935)). К. Богаевский при создании серии картин «Нефтяные промыслы Баку» (1931–1932) отмечал своеобразие местности: «Прекрасен и Баку у пустынного, неприятливого *mare Caspium*, среди таких же пустынных желто-розовых холмов... Вообще земля и весь пейзаж на промыслах Биби-Эйбат с лесом нефтяных вышек, выкачивающих насосами соки из чрева матери-земли, серьезен и по временам очень мрачен; старые вышки, ободранные, показывающие скелет своих крепов, выглядят иной раз совершенно фантастическими живыми существами, по временам шипящими и гудящими извергаемыми газами...» [цит. по: 1, с. 146]. Подобное фокусирование в изображении принципов извечной красоты наделяло значимостью даже рядовые сюжеты обычной жизни.

Сочетание городского пейзажа и бытовых мотивов рождало произведения мироутверждающего настроения – являвшие позитивные реалии действительности, нередко претворенные с романтикой и лиризмом. Таковы произведения А. Шевченко «В парке культуры и отдыха» (1936), Ю. Пименова «Новая Москва» (1937).

В качестве приоритетного направления официальной культуры утверждается мотив всеобщего процветания и изобилия. Советский



Илл. 1. К.Ф. Богаевский. Биби-Эйбат. 1932. Симферопольский художественный музей



Илл. 2. П.П. Кончаловский. Сирень в корзине (Героическая)

Союз представляется своего рода эдемом – с цветущими долинами, плодородными пашнями, городами-садами. Эта тематика позволяла мастерам во многих случаях сохранять эстетические идеалы молодости, как, например, П. Кончаловскому в «Сиренях», или П. Кузнецову в «Капустных полях» и «Мичуринских садах».

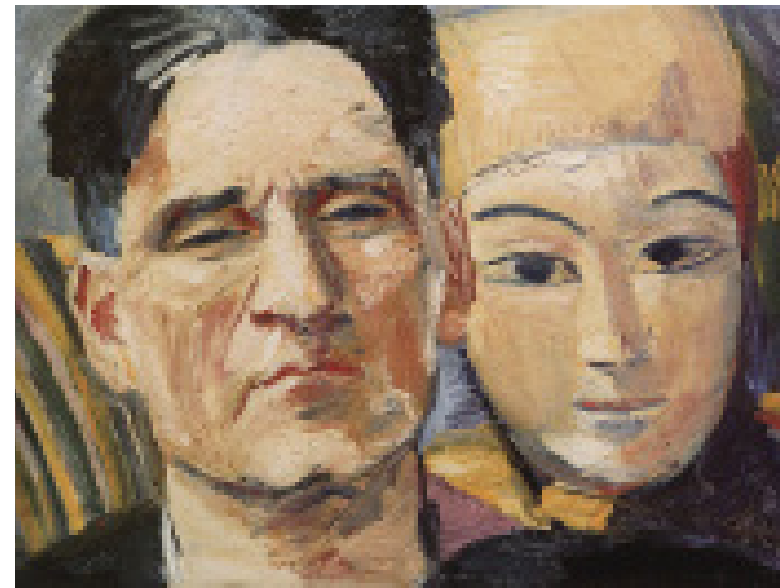
Плоды щедрой советской земли демонстрировались как избыток продуктов, снеди в магазинах: О. Яновская «Мастерская тортов» (1937–1939), Ю. Клевер (младший) «В рыбном магазине» (1938). Наряду с тяжелейшим колхозным строительством находили место в искусстве этого времени образы творимого человеком изобилия – зачастую воображаемого.

В 1930-е годы иницилируемый сверху заказ на создание образа современника как физического и нравственного идеала рождает интересные образные решения, давшие возможность критикам назвать это время «эпохой портрета» [9, с. 164]. Иногда власть в качестве примера модификации дореволюционного сознания преподносила в духе соцреализма произведения живописцев реалистической направленности с большим творческим прошлым. Так репрезентировалась, к примеру, серия портретов деятелей культуры М. Нестерова, в которых сложные человеческие образы раскрывались спецификой пластического решения – динамичной выразительностью фигуры, экспрессией жеста: «Портрет И.Д. Шадра» (1934), «Портрет академика физиолога И.П. Павлова» (1935) и др.

Глубоким анализом личности, выявлением ее уникального своеобразия отмечены автопортреты художников. В «Автопортрете с маской» (1933) М. Сарьяна человеческое лицо с прищуренными глазами соотнесено с одноразмерной древней маской, смотрящей прямо на зрителя, что порождает широкий ассоциативный ряд: так прошлое проецируется в реалии настоящего, а изображение человека получает вневременное значение.

Приверженность своим творческим и жизненным установкам утверждают Н. Ромадин в «Автопортрете» (1936), А. Волков в «Автопортрете с палитрой на фоне пейзажа» (1936) и др.

При обзоре *вариантов творческой реализации в 1930-е годы* отметим, что многие мастера-новаторы искусства начала XX века пытались понять новое время, обрести и здесь вечные ориентиры, сохранив возможность пластических исканий. Они осознавали



Илл. 3. М.С. Сарьян. Автопортрет с маской. 1933. Государственный музей искусства народов Востока. Москва

искусство сферой свободы творческой воли и не предполагали идеализирования действительности.

Творческие судьбы ведущих представителей авангарда сложились по-разному. К. Малевич, наряду с постсупрематическими работами («Сложное предчувствие. (Торс в желтой рубашке)», 1928–1932), апеллирует к французским классическим образцам XVI века, портретам Ж. Клуэ в русле общеевропейской классицизирующей линии – работы 1933 года «Работница», «Мужской портрет», «Автопортрет».

В. Татлин также обращается к предметной живописи, соединяя в натюрмортах импрессионистическую вибрацию материи и экспрессию выразительного мазка («Садовые цветы», 1938). Обвинения в формализме вытесняют его из официальной художественной жизни – он реализуется в основном как сценограф и книжный иллюстратор.

П. Филонов оказывается вне контактов с официальным искусством. Он продолжает работать над процессом художественного органического «роста» живописных структур, воспроизводя эсхатологические, апокалипсические мотивы – в «Колхознике» (1931),

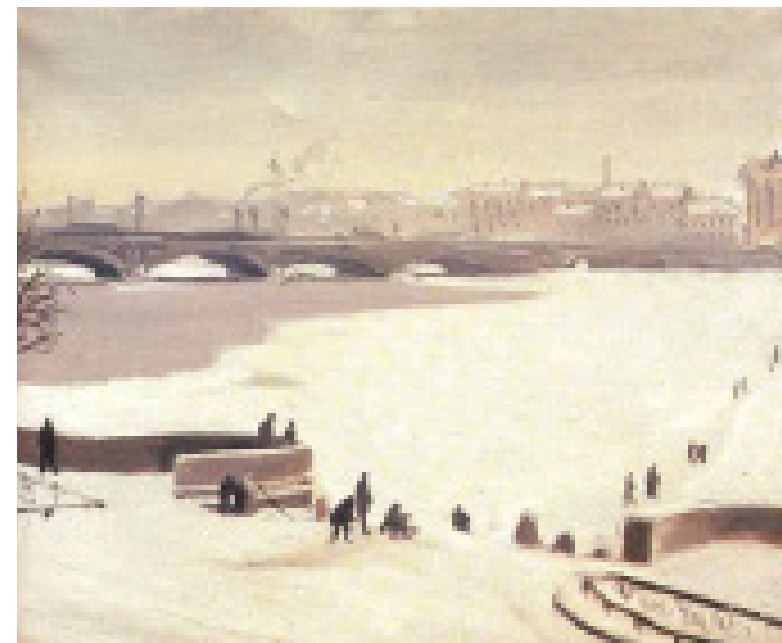
«Лицах» (1940). В эстетико-мировоззренческом аспекте его творчество в этот период кардинально контрастирует с мифотворчеством официальной культуры.

В обращении живописцев к камерному пейзажу просматривается не только желание запечатлеть особенности природных ландшафтов, но и оберегание частных переживаний, порицаемых государственной идеологией. Интенсивным лирическим чувством насыщены приглушенные по тону и цветовой гамме, исполненные широкими эскизными мазками виды родной природы С. Герасимова («Весенний разлив», 1934–1935, «Зима», 1939). В камерных работах Р. Фалька («Париж. Сена», 1936, «Три дерева», 1938) личностное созерцание окружающей жизни передается упрощенным рисунком и тонко сгармонизированной системой колористических отношений, претворяющих цветовые оттенки в материю мира.

Индивидуальное переживание повседневности, созерцательное настроение преобладают в выполненных лапидарными живописными средствами городских пейзажах Б. Рыбченкова («Одинокая», 1932, «Окраина. Светлый вечер», 1933), А. Ведерникова («Барки на Неве», «Вид на Неву (Малая Невка)», 1930-е), В. Гринберга («Ленинград. Нева», 1932), Н. Лапшина («Переход через Неву», 1935) и других ленинградских художников. Эскизность, создающий мерцающее пространство мягкий свет, свободный мазок, экспрессивность отличают эти камерные натурные пейзажи, бережно отражающие самочувствие современного человека.

То же качество лирического самораскрытия современника определяет творчество «плеяды забытых художников» (О. Ройтенберг) [6]. Специфика личного пространства, пространственно-пластического претворения мотива характеризует их камерные произведения, критикуемые за «субъективизм», «формалистическое эстетство». Эта сопряженность с человеческим измерением, авторское переживание, индивидуальное творческое видение, конечно, конфронтировали с официальными программными требованиями. В их работах, оказавшихся социально не востребованными, и с формальной стороны, казалось бы, сосредоточенных на решении чисто пластических задач, выявляются сущностные аспекты художественного сознания времени.

Многие мастера были вынуждены отойти от станкового творчества и переключиться на другие виды художественной реализа-



Илл. 4. Н.Ф. Лапшин. Переход через Неву. 1935. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

ции. Обвиняемые в формализме А. Лабас и А. Тышлер с середины 1930-х годов практически не выставляются и концентрируются на сценографии. А. Лабас претворяет актуальные сюжеты – новые ритмы века, – но в отличном от официозной стилистики пластическом исполнении: острые ракурсы, цветовое звучание, мелодичные красочные перетекания отмечают его картины «Первый советский дирижабль» (1931), «В полете» (1935), «Метро. Эскалатор» (1935). А. Тышлер сохраняет интерес к парадоксам, фантазмагории, алогизму, экспрессивно воплощая воспоминания о Гражданской войне («Смерть командира», 1937) и иррациональные образы («Спектакль в стиле милитари», 1932, «Невеста», 1938), перекликающиеся с его сценографической деятельностью во многих московских и ленинградских театрах, в том числе Московском государственном театре «Ромэн», Государственном еврейском театре, в Большом драматическом театре имени Горького.

Некоторые мастера пытались соотнести свои творческие установки с государственной линией, предлагая своего рода ее интерпретацию, подчас значительно расходящуюся с утвержденным методом. Всегда склонный к глубоким размышлениям об искусстве К. Петров-Водкин уделяет теперь внимание поискам актуальных мотивов. Искусство для него сейчас «...там, где нет индивидуальщины, где личность велика и отличительна среди других не манерой..., а велика возможно большим умением вбирать в себя ощущения людского коллектива и свойством электризовать в себе эти ощущения и отображать их в образе, втекающем и в сердце, и в мозг зрителя...» При этом изображение остается для него процессом создания особой картинной среды, это «вольное естественное пространство (конечно, перспектива неэвклидовская)», действующее по законам живописной пластики, в котором «развиваются живописные предметы, и только в этой среде достигают значения образа...» [4, с. 316]. Однако мастер осознает, что соцреализм не доходит до предмета: «... Что мы сейчас видим. Или срывание кинематографа, или банальные типажи...» [4, с. 330].

К. Петров-Водкин продолжает претворение мирового пространства, используя свой опыт «сферической перспективы»: в полотне «Весна» (1935) пара, сидящая на косогоре, который изумрудно-розовыми гранями устремляется от деревянных домиков, оставляя их далеко внизу, – находится в отвлеченном беспредельном пейзаже, отличным от повседневной реальности.

Вместе с тем в некоторых его произведениях проявляется курс на разработку детализированного «литературного сценария», порождающий пластические модификации. Самобытный художник-философ, осмысляющий и стремившийся выразить основания бытия, К. Петров-Водкин в силу желания согласовать свои эстетические принципы с приоритетами соцреализма приходит к своего рода творческому разладу. Например, при самооценке полотна «Новоселье. (Рабочий Петроград)» (1937), на котором он изобразил празднество по поводу вселения семьи рабочих в дворянский особняк, художник отмечает, что подробной разработкой сюжета и большого количества персонажей он «слишком загрузил картину, чересчур много рассказывая, и это сбило... с устремления на предмет и отвлекло в сторону рассказа» [3, с. 232].



Илл. 5. К.С. Петров-Водкин. Новоселье (Рабочий Петроград). 1937. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Во второй половине 1930-х годов подобный «излом» характерен для многих крупных мастеров. Ориентация на предельную изобразительную конкретность трансформирует творческую манеру ранее далеких от реалистического унифицирования, миметической формы и «литературного» сюжета живописцев.

Художники пытались и приспособиться к изменившейся социокультурной среде, и примирить свое понимание искусства с идеологическими запросами власти и политизированного общества. Такова aberrация художественного сознания в натюрморте И. Машкова «Привет XVII съезду ВКП(б)» (1934): расположенный ярусами регламентный набор бюстов учителей и вождей содержит аллюзии на натюрморты мастера 1910-х годов. При этом политически грамотная постановка (бюст В. Ленина расположен выше И. Сталина, но подальше и незаметней) размещена на фоне тканей, фруктов, живых цветов – А. Успенский сравнивает ее с «языческой божницей, сельским пантеоном, убранном дарами», отмечая, что здесь образ уловлен «в процессе перерастания красного угла в красный уголок» [10, с. 71, 73].

В целом, И. Машков, как и многие бывшие «бубновые валеты», продолжает разрабатывать тему изобилия мира («Советские хлебы», 1936), – но смещая акцент с пластических исканий на содержательный аспект и натуроподобие.

П. Кончаловский хранит верность миметической природе искусства, ориентируясь на натурное письмо. Его многочисленные «Сирени» 1930-х годов – на грани между полным подражанием натуре и определенным ее преобразованием. Подмена иллюзорности изображения осуществляется упрощенным цветом – сохраняется интерес к специфике краски, но она коррелируется с фактурой вещей. Актуальная тема плодородия была органически реализована им в этих сериях натюрмортов («Сирени», охотничьи натюрморты). При всем том П. Кончаловский остается неизменно предан своим эстетико-мировоззренческим установкам и не утрачивает выдающийся пластический вкус, ярко демонстрируемый в драматическом «Портрете В.Э. Мейерхольда» (1938).

Четкое следование своему мировоззренческому курсу отличает и П. Корина в его грандиозном замысле цикла «Реквием» («Русь уходящая», 1926–1936). В его эскизах, портретах («Отец и сын», 1931, «Трое», 1933–1935) с застывшими объемами фигур, жестким рельефом, черно-желтоватой гаммой экспрессивно воплощаются духовные борения народа, трагедия веры, православия, понимаемого как основание духовных ценностей отечественной культуры. Эти произведения являют глубоко личную позицию автора.

К. Богаевский пытается модифицировать свое пореволюционное мифотворчество. Продолжая писать Крым как «землю обетованную» Киммерию, он в 1930-е годы обращается к натуроподобному изображению. Уход от декоративности, более сдержанная цветовая гамма, тонко нюансированная тональная живопись теперь отличают его полотна. Однако, совмещая окружающие реалии и вымышленные образы, художник все так же визуализирует идеальный прекрасный край. Избегая каких-либо бытовых деталей, он представляет крымские ландшафты как расстилающуюся под мягким благословенным солнцем чудесную страну гармоничного бытия («Старая гавань», 1931). В таком ракурсе и индустриальные пейзажи («Днепрострой», 1930-е), и футурологические картины («Порт воображаемого города», 1932) по-прежнему имеют фантастический характер.



Илл. 6.
И.И. Машков.
Привет XVII съезду
ВКП(б). 1934.
Волгоградский
музей
изобразительных
искусств им.
И.И. Машкова

Творческие соратники П. Кузнецов и М. Сарьян стараются сохранить идеал своего искусства в меняющихся социокультурных условиях.

В работах по впечатлениям от командировок в Армению (1930), Азербайджан (1931), Донбасс (1934), Мариуполь (1935) П. Кузнецов реализует видение динамики жизни страны как единства природных сил и творческой энергии человека, воплощает, по его словам, «коллективный пафос монументального строительства, где люди, машины, животные и природа сливаются в один мощный аккорд» [цит. по: 7, с. 256]

В индустриальных пейзажах П. Кузнецов претворяет не официозные сюжеты, но образы созидательного преобразования земли. Изобилие мира явлено в его картинах во всех видах биоресурсов,

будь то полезные ископаемые, люди или плодоносные сады. Между тем, критики трактовали эту художественную «натурфилософию» в необходимом идеологическом ракурсе: «Путь Кузнецова, по-нашему, проходит от общего эмоционального понимания и принятия революции и соцстроительства как мощного заложенного внутри природы стихийного движения – к пристальному ее изучению, к раскрытию человека, сознательно подчиняющего себе стихийные силы, сознательно изменяющего мир» [2, с. 160].

Обращение к актуальной тематике плодородия становится для П. Кузнецова столь естественным: он воскрешает сюжеты юности – вегетация, цветение, плодоношение, – разворачивая картину мира, преисполненного жизненными токами («Капуста», 1932, «Весна в мичуринском саду», 1938). Такое фокусирование на санкционированной властным руководством теме становится в эти годы для живописцев способом творческого выживания.

В творчестве М. Сарьяна производственная и сельскохозяйственная проблематика удостоверяет его как свидетеля и участника послереволюционного возрождения страны («Постройка моста. Ереван», 1933, «Сбор винограда в Аштараке», 1933).

В пейзажах, написанных при поездке в Ашхабад (1934), живой интерес к новым ландшафтам и их жителям совмещается с фиксированием трудового энтузиазма и подъема окраин СССР («Дворик колхозников в Ашхабаде» и «Сбор картофеля. Туркмения», 1934). Соблюдая в определенной степени этот необходимый для выполненных в командировках работ формат, в целом мастер являет поэтические сценки жизни народа в лоне своей природы.

В тематических композициях, таких как «Встреча колхозников с рабочими в Дзорагэсе» (1937), М. Сарьян пытается передать современные реалии. В соответствии с соцреалистическом каноне превалирует разработка сюжетной линии, что было чуждо светово-цветовому мировидению художника, и потому изображаемое не несет в себе живой эстетической эмоции. Подчинение заказной тематике для многих мастеров оборачивалось утратой интереса к сюжету и, соответственно, потерей художественного чувства жизни.

Противоречие между личными живописными устремлениями и навязанным партократическим курсом разрешалось по-разному. Так, если у П. Кузнецова или некоторых бывших «бубновых валетов»



Илл. 7. П.В. Кузнецов. Строительство нового квартала в Эривани. 1931. Государственная Третьяковская галерея. Москва

присущее их мировосприятию переживание цветения, изобилия мира внешне легко соединяется с официальным заданием прославления плодородия, то М. Сарьян обращается также и к разнообразию человеческой природы. Тонкий психологизм и эмоциональная экспрессивность колористического решения отмечают эту яркую галерею образов современников, будь то портреты А. Таманяна (1933), К. Игумнова (1934), Р. Симонова (1939), Г. Улановой (1940).

В конце 1930-х годов, не без воздействия превалирующих приоритетов времени, в произведениях М. Сарьяна проявляется уклон в «натуроподобие». Детализировано прописанные фигуры людей с улыбающимися лицами и множество рассыпанных под деревом сочных плодов очень наглядно представляют щедрость природы в «Сборе персиков» (1938). Так одобренные властью темы иногда резонировали с мироощущением художников, пусть даже и в несвойственном им доселе иллюстративном воплощении.



Илл. 8. М.С. Сарьян. Сбор персиков. 1938. Государственный центральный музей современной истории России. Москва

В 1930-е годы П. Кузнецов и М. Сарьян, как и многие мастера их поколения, отчасти под влиянием насаждаемых художественных нормативов, отчасти – в силу внутренней расположенности, обращаются к натурной реальности, соотнося формо- и цветовосприятие с материальными данными естественно-повседневной окружающей действительности.

В своем творчестве советского этапа эти художники стремились к раскрытию существенных позитивных аспектов эпохи, нахождению в ней тех моментов и феноменов, что отражали соответствие вечных универсалий и новой эстетики. При всех трансформациях советской художественной культуры их творческое сознание не покидало ощущение единства, красоты и гармонии человека и мира. Модифицируя свою живописную манеру от декоративности, плоскостности, цветовых экспериментов к глубинной перспективе, пространственным ракурсам, объемной форме, тональным нюансам, они оставались

верны своим ключевым эстетико-мировоззренческим принципам. М. Сарьян выразил специфику творческого самосознания целой линии живописцев в кредо этого периода: «Я не боялся писать людей и фрукты проще, чем раньше, и воспроизводить пространство наглядней и четче. Я и таким образом мог сказать свое. Важно было не предавать себя и свои чувства» [цит. по: 8, с. 33–34].

Список литературы:

- 1 Бащенко Р.Д. К.Ф. Богаевский. М.: Изобразительное искусство, 1984.
- 2 Водонос Е.И. Выдающиеся мастера «Саратовской школы» в зеркале художественной критики: 1900–1933. Саратов: ООО «Бенефит», 2003.
- 3 Петров-Водкин, Кузьма: Живопись; Графика; Театрально-декорационное искусство: Альбом / Авт. статьи Ю.А. Русаков, сост. альбома и автор каталога Н.А. Барбанов. Л.: Аврора, 1986.
- 4 Петров-Водкин К.С. Письма; статьи; выступления; документы / Сост. Е.Н. Селизарова. М.: Советский художник, 1991.
- 5 Поспелов Г.Г. Русская живопись в 1920–30-е годы: Экскурсия по воображаемой выставке // Вопросы искусствознания. 1997. № 1. С. 100–114.
- 6 Ройтенберг О.О. «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» М.: Галарт, 2004.
- 7 Русакова А.А. Павел Кузнецов. Л.: Искусство, 1977.
- 8 Сарьян: 1880–1972: Альбом / Автор Ш. Хачатрян, сост. Л. Мирзоян. Самара: Издательский дом «Агни», 2003.
- 9 Степанян Н.С. Искусство России XX века: взгляд из 90-х. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999.
- 10 Успенский А.М. Между авангардом и соцреализмом: из истории советской живописи 1920–1930-х годов. М.: Искусство-XXI век, 2011.
- 11 Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich / Edit. by C. Lodder. Leiden: Brill, 2018. 308 pp.
- 12 Pisch A. The Personality Cult of Stalin in Soviet Posters, 1929–1953: Archetypes, Inventions & Fabrications. Canberra: ANU Press, 2016. XXII, 516 pp.
- 13 Romberg K. Gan's Constructivism: Aesthetic Theory for an Embedded Modernism. Oakland, California: University of California Press, 2019. IX, 297 pp.
- 14 Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism 1902–1934 / Edit. and transl. by J.E. Bowlt. Revised Edition. London: Thames & Hudson, 2017. XXXIX, 376 pp.
- 15 Walworth C. Soviet Salvage: Imperial Debris, Revolutionary Reuse, and Russian Constructivism. University Park: Penn State University Press, 2017. 248 pp.: 34+66 ill.

References:

- 1 Bashhenko R.D. K.F. Bogaevskij [K.F. Bogaevskiy]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1984. (In Russ.)
- 2 Vodonos E.I. Vydajushiesja mastersa "Saratovskoj shkoly" v zerkale hudozhestvennoj kritiki: 1900–1933 [Outstanding masters of the "Saratov School" in the mirror of art criticism: 1900–1933]. Saratov, OOO "Benefit" Publ., 2003. (In Russ.)
- 3 Petrov-Vodkin, Kuz'ma: Zhivopis'; Grafika; Teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo: Al'bom [Petrov-Vodkin, Kuzma. Painting, graphics, theatrical-decorative art]. Author of article Y.A. Rusakov, compiler of the album and the author of the catalogue N.A. Barabanov. Leningrad, Avrora Publ., 1986. (In Russ.)
- 4 Petrov-Vodkin K.S. Pis'ma; stat'i; vystuplenija; dokumenty [Correspondence, articles, speeches, documents]. Compiler E.N. Selizarova. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1991. (In Russ.)
- 5 Pospelov G.G. Russkaja zhivopis' v 1920–1930-e gody: Jekskursija po voobrazhaemoj vystavke [Russian painting in the 1920–1930-ies. Tour of the imaginary exhibition]. Voprosy iskusstvovedenija, 1997, no. 1, pp. 100–114. (In Russ.)
- 6 Rojtenberg O.O. "Neuzheli kto-to vspomnil, chto my byli..." ["Has someone remembered that we'd been..."] Moscow, Galart Publ., 2004. (In Russ.)
- 7 Rusakova A.A. Pavel Kuznetsov [Pavel Kuznetsov]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1977. (In Russ.)
- 8 Sar'jan: 1880–1972: Al'bom [Sarian. 1880–1972. Album]. Author Sh. Hachatryan, compiler L. Mirzoyan. Samara, Izdatel'skij dom "Agni" Publ., 2003. (In Russ., English)
- 9 Stepanjan N.S. Iskusstvo Rossii XX veka. Vzgljad iz 90-h [The art of Russia of the 20th century. The view from the 90's]. Moscow, JEKSMO-Press Publ., 1999. (In Russ.)
- 10 Uspenskij A.M. Mezhdju avangardom i so realizmom: Iz istorii sovetskoj zhivopisi 1920–1930-h godov [Between the avant-garde and the Socialist realism. From the history of Soviet painting of the 1920–1930-ies]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2011. (In Russ.)
- 11 Celebrating Suprematism: New Approaches to the Art of Kazimir Malevich / Edit. by C. Lodder. Leiden: Brill, 2018. 308 pp.
- 12 Pisch A. The Personality Cult of Stalin in Soviet Posters, 1929–1953: Archetypes, Inventions & Fabrications. Canberra: ANU Press, 2016. XXII, 516 pp.
- 13 Romberg K. Gan's Constructivism: Aesthetic Theory for an Embedded Modernism. Oakland, California: University of California Press, 2019. IX, 297 pp.
- 14 Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism 1902–1934 / Edit. and transl. by J.E. Bowlt. Revised Edition. London: Thames & Hudson, 2017. XXXIX, 376 pp.
- 15 Walworth C. Soviet Salvage: Imperial Debris, Revolutionary Reuse, and Russian Constructivism. University Park: Penn State University Press, 2017. 248 pp.: 34+66 ill.