И.В.ГЛАЗОВ
Соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова
glazzov@gmail.com

I.V. GLAZOV
Postgraduate at the Stroganov Academy (MGHPA)
glazzov@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА НОВОГО ЧЕЛОВЕКА В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ

PARTICULAR FEATURES OF THE FORMATION OF THE IMAGE OF A NEW MAN IN SOVIET PAINTING

Формирование образа нового человека рассматривается в связи с поворотом советского искусства 30–40-х годов XX века от формотворческих поисков к тематической живописи.

The formation of the image of a new human is considered in connection with the turn of Soviet art of the 30s–40s of the XX th century from searches of form to thematic painting.

Ключевые слова: неоклассицизм, героический реализм, советский романтизм, социалистический реализм, советская живопись.
Keywords: Neoclassicism, Heroic realism, Soviet romanticism, Socialist realism, Soviet painting.

Первая четверть XX века в европейском искусстве характеризуется интенсивными поисками новых средств выразительности и новых художественных форм. В России эти поиски дали выдающиеся результаты и на первых порах получили поддержку советской власти. Но уже с принятием I пятилетнего плана в 1928 году культурная интенция новой власти все более и более настойчиво определяет требования идейности в изобразительном искусстве, что приводит к отходу от формальных поисков и обращению к тематической живописи. Одним из первых вариантов решения этой задачи стал так называемый «героический ре-

ализм», представлявший собой вариант романтизма. Ретроспективно оценивая это время, В. Перельман писал в 1929 году в статье «Пути АХР в искусстве», заставляющей вспомнить другую, написанную 20 годами ранее, статью: «Борьба АХР протии беспредметничества, формализма, засилья этюда, фрагмента, безыдейности в искусстве была подняла во имя возврата к картине, как к одному из мощных средств классовой борьбы. Язык реализма, выражающий героику революции и служащий ее целям, представляется Ассоциации единственно правильным и наиболее отвечающим эпохе Октября. Вот почему в лозунге "героический реализм" были органичность, целеустремленность» [5, с. 16–23]

Идеологическое обоснование новому романтизму дал А.В. Луначарский: «Искусство имеет не только способность ориентировать, но и формировать. Дело не только в том, чтобы художник показал всему классу, каков мир сейчас, но и в том, чтобы он помог разобраться в действительности, помог воспитанию нового человека. Поэтому он хочет ускорить темпы развития действительности, и он может путем художественного творчества создать такой идеологический центр, который стоял бы выше этой действительности, который подтягивал бы ее вверх, который позволял бы заглядывать в будущее и этим ускорял бы темпы. Это открывает доступ элементам, строго говоря, выходящим за формальные рамки реализма, но нисколько не противоречащим реализму по существу, потому что это не уход в мир иллюзии, а одна из возможностей отражения действительности, — реальной действительности в ее развитии, в ее будущем» [3, с 11–35].

Уже в 1930 году пролетарский сектор АХР снимает лозунг «героического реализма», заменяя его новым, — «за пролетарское искусство». Этот шаг был продиктован соображениями политической борьбы, прежде всего, с «Октябрем», он перехватывал лозунг левых сделать пролетариат не потребителем искусства, а активным руководителем и массовым организатором социалистической реконструкции. Однако в художественной практике «героический реализм» сохранял свои позиции, что служило поводом для обвинений художников в «непреодоленной романтике». Обращение к романтизму, которое, казалось, предлагало простое решение новых задач искусства, столкнулось с проблемой романтической концепции гения, противопоставленной в действительности новой концепции пролетарского художника. Героический реализм обвиняли в пропаганде индивидуализма, противопоставлении героиче-

ской личности и общества, романтическом культе превосходства одинокого подвижника над массой.

Решающим шагом в создании нового искусства стало обращение к той общности художественных течений начала века, которые сущностно восходят к классицизму. Если для романтизма общественная позиция художника определялись поэтическим идеалом, мечтой, которая оставалась сущностной категорией искусства, его целью, то для неоклассицизма мечта становится инструментом, позволяющим вывести содержание искусства за пределы реальной жизни. Неоклассицизм предполагал обращение к академическим формам античной классики (привыкшей иметь дело с «идеальным»). С другой стороны, содержательно уникальный личный опыт художника, который полагался субъективным и, следовательно, не требующим никакой верификации парадоксально снимал вопрос идейной значительности картины. Этот индивидуальный опыт и стал камнем преткновения на пути создания советского искусства, что выражалось на языке тех лет понятием разрыва, под которым подразумевался культурный разрыв между так называемым старым искусством последней стадии капитализма и новым, пролетарским искусством. Доказывалось, что классовая чуждость художника неизбежно приводит к идеологической диверсии: «Идея художественного произведения есть то, что хотел выразить в нем его автор, и она является сама по себе еще не художественным явлением, но просто общей идеологией эпохи. Содержание же есть то, что получается в результате выявления идеологии эпохи, как художественной идеологии, как художественного мировоззрения стиля. Таким образом, при восприятии произведения зрителем может возникнуть ситуация, когда в изображении рабочего с молотом на фоне восходящего солнца можно дать жесточайшее извращение и осмеяние этого символа и наоборот, в изображении тихого буржуазного «семейного уюта» можно выразить бесконечный ужас мещанства и горячий протест против него» [8, с. 131]. Новый, пролетарский художник, будучи свободен от груза капиталистической культуры, должен был раскрыть первобытную красоту социализма. Следствием этого стало установление самых жестких требований классовой чистоты, которой не могли похвастаться не только «формалисты», но и реалисты из АХР. Задача усложнялась тем, что даже самые общие контуры коммунистического общества будущего были неизвестны. Неоклассицизм предлагал оригинальный выход из положения. Еще

в 1909 году в статье «Пути классицизма в искусстве» Л. Бакст утверждал: «Последний враг, самый грозный, искусству вообще, школе в особенности — конечно индивидуализм, торжественно провозглашенный четверть века назад, как залог законности существования художника» [1, с. 72]. Поскольку для теоретиков неоклассицизма был свойственен политический радикализм, то античность понималась ими как исторический пример идеального общественного устройства, а ее искусство представляло собой эстетический идеал, сформировавшийся в результате коллективного творчества древних мастеров. Благодаря этому подходу были «вновь выдвинуты вечные заветы и подлинно-классические идеалы в искусстве» [4, с. 88]. Таким образом, получила свое решение проблема идейной значительности картины: «Только художник, владеющий формой, сумеет оживить ее идеей. [...] но пусть даже он не вложит в свою картину никакой идеи, создаст организм, лишенный мысли. Само по себе это целое, сотворенное для вмещения идеи, может быть прекрасным. Мы почувствуем целесообразность организма, хотя и не знаем цели [6, с. 61–79].

Конкретное успешное применение этого подхода можно представить на примере решения одной из первых больших тем, предложенных советской властью художникам, а именно темы труда. Она рефреном походит в различных статьях, посвященных задачам искусства конца 20-х годов, ее формулировку можно найти, например, в передовице «Речь т. Сталина и задачи изофронта»: «Дальнейший и более углубленный показ ударников социалистической стройки, лучших хозяйственников, организаторов труда, лучших рабочих, бережно относящихся к своим обязанностям, станкам и механизмам» [7, с. 1–4].

Традиция критического реализма создала тип рабочего как человека, изнуренного трудом, с изуродованным ремеслом телом («Кочегар» Н.А. Ярошенко, «Шахтер-зарубщик» Н.А. Касаткина, «Прачки» А.Е. Архипова). В советское время этот творческий метод встретил жесткую критику, поскольку он предполагал выявление социальных противоречий в действительности и их воспроизведение, при этом сущностный характер этих противоречий отрицался через гуманистический пафос. Очевидно, что для советской власти он не являлся приемлемым, поскольку это входило в противоречие с декларируемой ей «новой эрой человечества», в которой труд приравнивался к творчеству, поэтому в основе пластических поисков эпохи лежала идея представления человече-

ского тела как художественного произведения. А. Лосев писал: «Живое и одушевленное тело человека, мыслящего на основании, при помощи и в целях общинно-родового коллектива, — вот предмет античного мышления» [2, с. 38]. Таким образом, в основу нового представления о совершенном теле положено языческое, специфически греческое представление человека, живущего в социальной гармонии. Классическое пластическое наследие служило идеальным образцом художникам, пытавшимся через различные виды физической активности отыскать тип физически и духовно совершенного человека. Среди них можно выделить участников объединений «Круг художников» «ОСТ» и «Маковец». Усилиями небольшого круга художников были найдены идеальные условные мужские, женские и детские типы, которые в дальнейшем определили характер всей советской живописи. Стремление к монументальности, которая так высоко ценилась в начале века, в сочетании с видимым отсутствием сюжета, то есть развитие именно тех качеств, которыми критики определяли будущую живопись, характеризует такие работы, как «Кросс» (1931) А. Дейнеки, «Даешь тяжелую индустрию!» (1927) Ю. Пименова, «Купание краснофлотцев с борта корабля» (1933) А. Пахомова. Характерным становится точно найденный контур, движение и силуэт. Рабочий обретает идеальное тело античного атлета, превращающего его в совершенного человека, который наслаждается физическим трудом.

Новую женственность, типологически восходящую к античности, по-своему пытались выразить многие крупные художники: А. Пахомов («Девушка на солнце» (1934) и «Купальщица» (1934)), Н. Чернышев («Венера» (1918)), Ю. Пименов («Новая Москва» (1937)), Е. Зернова («Стрельбище» (1932)), но наиболее последовательно его смог воплотить А. Самохвалов. В серии работ, изображающих женщин-строителей нашел отражение сложный комплекс идей, о которых говорилось выше. Рабочие инструменты, равно как детали машин и механизмов служат атрибутами, маркирующими социальную свободу и равенство женщины, физический идеал которой соответствует античному мироощущению. Хрестоматийным примером может служить картина «После кросса» (1934), которая демонстрирует ход мысли художника: композиционная и живописная простота, несомненный результат формальных достижений первой четверти века, компенсируется пафосом утверждения идеала через равнозначность телесного совершенства современности и античности. В связи с представлением нового советского мира

следует выделить активное обращение художников к изображению детского тела: «Крымские пионеры» (1934) А. Дейнеки, «Купальщица» (1927) и «Стрелки из лука (1930) А. Пахомова, получившее своеобразное отражение в творчестве Н.М. Чернышева. Манифестом можно считать его «Автопортрет» (1918): на стене за спиной художника портреты К. Гамсуна и А. Иванова, дающие основания полагать, что предметом его художественных устремлений являются индивидуальность жизненного опыта первого и универсализм художественного языка второго. Особую роль в изображении он уделяет движению, но это не напряжение атлетических соревнований, а танец. Девочки — дунканки — стали для Н. Чернышева подлинным воплощением телесного идеала. Лучшие его работы проникнуты духом поиска, который воскрешает ощущение свежести итальянских примитивов. Прекрасным примером здесь могут служить работы серии «Школа Дункан» и ряд других, например, «Девочка с козленком» (1929) и «Выжимает рубашку» (1933), непосредственно примыкающие к ней по элегическому настроению. Выразительные возможности детского тела, лишенного половой определенности и, следовательно, предопределенности судьбы в гендерно дифференцированном мире, позволили Н.П. Чернышеву вплотную приблизиться к тому идеалу, который подразумевало создание нового человека.

Таким образом, особенности формирования образа человека в советской живописи определяются в процессе актуализации неоклассицизма в парадоксальной жанровой форме, где, с одной стороны, — пластическая ясность и идеальность эстетической нормы, и обусловленное политическими установками свойственное жанру стремление к типизации — с другой — создают четко фиксированный в точке встречи момент времени, определяющей ее качества.

Список литературы:

1. *Бакст Л.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. — 1909. — № 2. — С. 63–78.

2. *Лосев А.Ф.* История античной философии в конспективном изложении. — Москва, 1998.

3. *Луначарский А.В.* Соцреализм // Статьи о театре и драматургии. — Москва-Ленинград, 1938. — С. 11–35.

4. *Муратов П.* Старое и молодое на последних выставках // Золотое руно. — 1908. — № 1.

5. *Перельман В.* Пути АХР в искусстве // Искусство в массы. — 1929. — № 1–2. — С. 16–23.

6. *Радлов Н.Э.* Цех Святого Луки // Аполлон. —1917. — № 8–10. — С. 61–79.

7. Речь т. Сталина и задачи изофронта // за пролетарское искусство. — 1931. — № 9. — С. 1–4.

8. *Федоров-Давыдов А.* Проблема формы и содержания // Печать и революция. — 1925. — № 5/6.