

О.В. СТЕКОЛЬЩИКОВА

Магистр искусствоведения. Государственная Третьяковская галерея, хранитель музейных предметов I категории
e-mail: ost100ost@yandex.ru

O.V. STEKOLSHCHIKOVA

Master of art history. The State Tretyakov Gallery. Researcher
e-mail: ost100ost@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_2_1_214_223

ДРЕВНЕРУССКАЯ АРХИТЕКТУРА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ ЭПОХИ ТОТАЛИТАРИЗМА. 1930-е — ПЕР- ВАЯ ПОЛОВИНА 1950-х ГОДОВ

ANCIENT RUSSIAN ARCHITECTURE IN RUSSIAN PAINT- ING OF THE TOTALITARIANISM ERA. 1930s — FIRST HALF OF THE 1950s

Статья посвящена такому непростому явлению в истории отечественной живописи, как изображение памятников древнерусского зодчества в условиях тоталитарного государства, когда была провозглашена идея превосходства атеистического мировоззрения и ориентация на «социалистическое содержание». Это обусловило особую — социально-политическую и идеологическую — трактовку живописных образов древнерусской архитектуры в 1930-е — первую половину 1950-х годов.

The article is devoted to such a difficult phenomenon in the history of Russian painting as an image of ancient Russian architecture monuments in the conditions of a totalitarian state, when the idea of the atheistic worldview superiority and an orientation toward «socialist content» were proclaimed. This led to a special socio-political and ideological interpretation of the ancient Russian architecture picturesque images in the 1930s — the first half of the 1950s.

Ключевые слова: тоталитаризм, власть, идеология, изобразительное искусство, живопись, памятники древнерусского зодчества.

Keywords: totalitarianism, power, ideology, fine arts, painting, monuments of ancient Russian architecture.

Интерес отечественных художников к изображению древнерусской архитектуры представляет собой феномен, сохраняющийся в отечественном искусстве на протяжении всего XX века, и лежит в русле пристального внимания к национальному культурному наследию. Памятники зодчества живут во времени, которое неизбежно погружает их в постоянно обновляющиеся исторические и социокультурные процессы, влияющие как на бытование самой архитектуры и ее изображающих художников, так и на ее живописные интерпретации, тем более, что «от древности в нашей стране осталось почти только то, что было выстроено в камне, и главная масса уцелевших построек — церкви» [5, с. 377]. Их существование в государстве, история которого характеризовалась сложными и драматическими отношениями между искусством, политикой власти и религией, нередко сопровождалось безжалостным уничтожением, а любые изображения, связанные с церковью, вне атеистического или идеологически-предвзятого контекста были запрещены к публичному показу.

В конце 1920-х — начале 1930-х годов звучащие по всей стране взрывы храмов знаменовали собой новый период жесточайших репрессий государства против религии. В советской идеологии утвердилась идея превосходства «атеистического мировоззрения». 8 апреля 1929 года ВЦИК и СНК РСФСР принимают постановление «О религиозных объединениях», которое законодательно закрепило положение о том, что их следует «вытеснить» из всех сфер общества. «По сути религиозные объединения превращались в некие «резервации» для верующих» [9, с. 184].

Слова А.В. Луначарского о том, что культурное строительство должно сопровождаться борьбой «с двумя главными нашими культурными врагами, со всевозможными церквями и религиями» [9, с. 185], обернулись разгулом официального атеизма. Началось систематическое и целенаправленное разрушение храмов. Под угрозой распродажи и уничтожения оказалось множество произведений искусства, собранных из закрытых монастырей и церквей. В 1934 году были распущены Центральные государственные реставрационные мастерские, «в которых соответствующие ведомства давно усматривали заповедник гонимой православной веры» [2, с. 111].

Новый культ «диалектического демиурга», вызывавшего как искреннее почитание, так и сакральный ужас, сменил традиционный христианский культ [6, с. 102] и стал фундаментом тоталитаризма, главные признаки которого — идеология, организация, террор — вошли в художественную жизнь страны и полностью определили ее. После принятия ЦК ВКП(б) постановления 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», которым, в частности, предусматривалось образование единых творческих союзов, «искусство видится полностью задавленным диктатурой режима» [8, с. 10]. Провозглашенная в искусстве ориентация на «социалистическое содержание», как и партийность самого искусства, когда художник должен был «смотреть на действительность глазами партии и изображать реальность в ее революционном развитии по направлению к великой цели» ([4, с. 89], не оставили места для живописных образов памятников зодчества.

В таких условиях древнерусская архитектура изредка появлялась в живописи в написанных «в стол» небольших натуральных этюдах или в соответствующей идеологической трактовке. Она — либо знак необратимо ушедшей истории, как на картине А. Дейнеки «Футболист» (1935), где главный герой, взлетая вслед за мячом, легко уносится выше колокольни Ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове; либо — символ побежденной царской России, как на картине А. Герасимова «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938), где кремлевскую башню венчает красная звезда, а колокольня и церковь Воскресения Христова в Кадашах, растворяясь в несущихся по небу облаках, отступили на самый дальний план картины, подальше от новых «настоящих хозяев жизни, вознесенных над массой так высоко, что они выглядят некими новыми олимпийцами» [8, с. 118].

Так же почти неразличим на фоне неба храм в работе Б. Рыбченкова «Ленинградское шоссе» (1935), в которой царит дух новой советской Москвы с плотным движением общественного транспорта и четкими кубами конструктивистских построек. Лишенные крестов церковные купола, в цветовом и тональном решении сливающиеся с массами деревьев, растворяются, уходят в небытие вместе с минувшей эпохой.

Лишь во время Великой Отечественной войны, которая потребовала мобилизации как материальных ресурсов, так и патриотических, моральных, духовных, руководство СССР перешло к политике частичного возрождения религиозной жизни в стране. Еще со времен всесоюзной переписи 1937 года было ясно, что значительная часть населения относил

себя к категории верующих. Молчаливое признание этого факта содержится в позиции власти, которая в течение первых двух военных лет [9, с. 261] фактически приостановила антирелигиозную пропаганду и ослабила давление на православную церковь: разрешила открыть часть закрытых храмов, вернула несколько архиереев из заточения и ссылки, одобрила созыв церковного собора и выборы патриарха, потому неслучайным видится созданное В. Яковлевым крупноформатное полотно «Патриотическое молебствование 22 июня 1942 года в Москве» (1942–1944). По сути — это парадный портрет Звенигородского епископа Сергия, изображенного с двумя мальчиками-служками в Никольском храме Преображенского кладбища Москвы. На молебне «о даровании Победы оружием Советской Армии» художник присутствовал сам, был поражен красотой и величием церковной службы и создал картину, ставшую свидетельством единения всех сил страны в годы Великой Отечественной войны и роли Русской Православной церкви как союзника в борьбе с врагом и духовной опоры народа.

Перед лицом смертельной опасности на смену идеологическим доктринам приходят искренние патриотические настроения и поворот к национальным ценностям, а вновь появившиеся в живописи изображения древнерусской архитектуры получают особую значимость. Памятники древнерусского зодчества становятся вдохновляющим на подвиги символом Родины и ее героического прошлого, отражением многовековой несокрушимой мощи и стойкости русского народа, прообразом победы. На центральном полотне триптиха П. Корина «Александр Невский» (1942) за спиной князя виден белокаменный храм Софии Новгородской, олицетворяющий Родину, которую надо защищать, и ведущий к победе дух русского народа. Одухотворенность и собирательность образа воплощены неожиданным, но гармоничным сочетанием броской лаконичности плаката с элементами иконописи.

Древнерусская архитектура — Московский кремль и собор Василия Блаженного — становится неотъемлемой частью живописных полотен, изображающих уходящих на фронт солдат и боевую технику. Русские святые словно провожают своих сыновей на бой, как на картине Б. Рыбченкова «Москва военная. 1942 год. Танки на Манежной площади» (1942) или в работе Д. Черкеса «На фронт. Зима 1941» (1941–1943). Вершиной подобного смыслового и композиционного решения стала работа К. Юона «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» (1949), где художник нашел оригинальную трактовку главной в искусстве тех лет темы, эпическое

звучание которой придает монументальный архитектурный пейзаж и его пространственная глубина. Четкий ритм движения воинских подразделений и строгие силуэты собора Василия Блаженного и Спасской башни Московского Кремля в сочетании со сдержанностью колорита и выверенностью композиции воплощают единый героический образ, а главные архитектурные символы столицы воспринимаются свидетельством прошлых побед и залогом победы будущей.

В батальных сценах времен Великой Отечественной войны древнерусская архитектура становится «участником» военных сражений. Так, Иосифо-Волоцкий монастырь венчает картину победоносного наступления советских войск под Москвой в декабре 1941 года на крупноформатном полотне В. Яковлева «Бой под слободой Стрелецкой» (1942). В январе 1942 года художник выезжал на фронт, и написанная на основании личных наблюдений картина стала одним из первых батальных полотен военных лет, обладающих определенной документальной точностью. При этом фоном для изображения различных фронтовых эпизодов стал зимний пейзаж, заснеженные деревья, яркое солнце и синие тени которого позволили автору создать художественный образ, полный красоты и значимости. Важнейшую роль в этом сыграла древнерусская архитектура — Иосифо-Волоцкий монастырь, с XV века защищавший подступы к столице и переживший вся тяготы первого года Великой Отечественной войны. Попавший почти на два месяца в немецкую оккупацию, монастырь сильно пострадал от обстрелов и утратил свою 75-метровую колокольню, с которой в ясную погоду можно было увидеть Москву. Колокольня была взорвана при отступлении Красной армии, чтобы не дать возможность использовать ее немецкими снайперами и наводчиками. На картине В. Яковлева монастырь, как Крад-Китеж, возникает в мареве зимнего морозного дня и предстает хоть и без своей уникальной колокольни, но сохранившим и величественный Успенский собор (1688–1696), и Трапезную палату с церковью Богоявления (1504), и надвратную Петропавловскую церковь (1679), и шатровые башни крепостных стен. Монастырь становится образом торжества освобождения от захватчика.

Развернутая панорама Московского Кремля воспроизведена на картине В. Журавлева «Московские зенитчики» (1943), рассказывающей о подвиге бойцов Красной армии, самоотверженно защищавших небо столицы. При помощи своей боевой авиации Гитлер мечтал превратить Москву в руины, но оперативно созданная система противовоздушной

обороны, насчитывающая уже в конце июля 1941 года 585 истребителей, более 1000 зенитных орудий среднего и малого калибра, 336 зенитных пулеметов и 618 зенитных прожекторов [3, с. 6], стала практически непреодолимым щитом.

На картине В. Журавлева детально прописана одна из составляющих этого щита — счетверенная зенитная установка пулемета «Максим», предназначенная для борьбы с низколетящими самолетами и усиления обороны мостов, вокзалов, электростанций, складов, шлюзов и, конечно, Московского Кремля, который был одной из главных целей продолжительных, массированных и эшелонированных налетов на столицу, начавшихся с ночи 21–22 июля 1941 года и продолжавшихся до 1943 года.

Композиция картины «Московские зенитчики» во многом воспроизводит фотографию 1941 года с зенитно-пулеметным расчетом на крыше высотного здания гостиницы «Москва», но изображенное действие перенесено волей художника на Большой Каменный мост, что позволило ему создать на заднем плане развернутую панораму Московского Кремля. Подробное перечисление его архитектурных памятников воспринимается не просто фоном для одного из эпизодов войны, а истоком, основой подвига бойцов Красной армии, самоотверженно защищавших не только небо столицы, но и главные святыни страны.

Один из самых выдающихся памятников древнерусского зодчества — собор Новгородской Софии — стал главным героем картины Кукрыниксов «Бегство фашистов из Новгорода» (1944–1946). Художники М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов с начала войны участвовали в создании сатирических плакатов и листовок, неоднократно бывали на фронте, а в 1944 году выехали в освобожденный Советской Армией Новгород, оккупация которого продолжалась 883 дня. За это время город был почти полностью разрушен. В итоговом документе Государственной комиссии по установлению ущерба, нанесенного историческим зданиям, отмечалось, что из «66 обследованных памятников 65-ти нанесен тот или иной значительный ущерб, а 7 памятников <...> полностью разрушены или превращены в развалины» [10, с. 79].

20 января 1944 года, когда советские войска водрузили красное знамя на древней кремлевской стене, старейший памятник Новгорода — собор Святой Софии (1045–1050) — стоял с частично разрушенными сводами и стенами, пострадавшими закомарами, барабанами и куполами. Таким собор изображен и на картине Кукрыниксов — израненный, с

выбоинами от снарядов, со снятой фашистами золотой обшивкой центрального купола, в дыму и зареве пожаров. Еще судорожно мечутся убегающие из города враги, еще стоят на соборной площади артиллерийские орудия, демонтировано, разрезано на куски и полусасыпано снегом выдающееся творение скульптора М.О. Микешина — памятник «1000-летия России». А сохранивший чистоту и ясность силуэта собор Святой Софии Новгородской, исполненный грозной и величественной красоты, является собой несокрушимость русского народа и неотвратимость возмездия захватчикам. Общая напряженность и драматичность сюжета переданы цветовыми и световыми контрастами, а также масштабом полотна, в котором мастерство живописцев сочетается с публицистической остротой, когда утверждается идея незыблемости великой культуры.

Освобожденным Новгороду и Пскову посвятил документальную серию натурных этюдов С. Герасимов («Разрушение стены Ярославова дворища», «Новгород. Софийский собор. Вид с востока», «Новгород, Кремль. Вид с реки Волхов» и др. — все 1944), в которых особая эстетика импрессионистической манеры письма подчеркивает военные раны уникальных памятников.

Древнерусская архитектура стала неотъемлемой частью повседневной жизни людей в тылу. Так, силуэт храма Василия Блаженного проступает сквозь снежную завесу на небольшом этюде Ю. Пименова «Снег идет» (1941), а в его крупноформатном полотне «Москва военная» (1943) башни Кремля стоят в одном ряду с персонажами, представляющими все человеческие типы времен войны. К. Юон в работе «Утро Москвы» (1942) создает панораму Московского Кремля, сказочно красивого в инее морозного утра и лучах восходящего солнца, изображение которого гармонично соединяется с деловым ритмом жизни военной Москвы, изображенной со многими подробностями и приметам военного времени.

Мировое значение уникальных памятников древнерусской архитектуры по-новому раскрылось в годы Великой Отечественной войны. Многими художниками овладело чувство, описанное в дневниках Т. Мавриной: «Я вдруг увидела вековую красоту. И она может погибнуть от бомбежек! Надо зарисовать, пока стоит целая. Буду рисовать все, что осталось от “Сорока-сороков”, пока не погибло» [7, с. 352]. Древнерусская архитектура вновь стала главенствовать в архитектурных пейзажах Б. Рыбченкова («Московские крыши», 1943), А. Осмеркина (работы «Загорской сюиты», 1940-е), П. Радимова («Никитский монастырь», 1943; «Трапезная

в Троице-Сергиевой лавре», 1943; «Загорск. Стены в Лавре», 1943; «Серпухов. Высоцкий монастырь», 1946). К числу подобных изображений «творений русского архитектурного гения» [7, с. 74], безусловно, относятся и работы Т. Мавриной, созданные в военные годы («Церковь Вознесения в Кадашах», 1942; «Новодевичий монастырь», 1943; «Кремль со стороны Кутафьей башни», 1943; «Церковь всех святых на Кулишках», 1944).

Памятники древнерусской архитектуры по праву стали «участниками» празднования Великой Победы. Собор Василия Блаженного, башни Московского Кремля (Спаская, Никольская, Сенатская), изображенные на фоне неба или в лучах прожекторов и вспышках салюта, служат композиционными доминантами полотен, воспроизводивших Парад Победы или праздничный салют (В. Штрах. «Праздник победы. 9 мая 1945 года», 1946; В. Пшеничников. «Парад Победы», 1946; А. Самохвалов. «Парад Победы на Красной площади»; Б. Иогансон. «Праздник Победы», 1947; С. Адливанкин. «После салюта. 1945 год», 1947; С. Богаткин. «Парад Победы», 1947; М. Хмелько. «Триумф победившей Родины», 1949). На этих полотнах незыблемость памятников древнерусского зодчества, переживших и устоявших в очередном на их многовековой истории тяжелейшем испытании, воспринимается как образ непобежденного народа и символ торжества разума и гуманизма. Все созданные в эти годы картины переполняет ощущение слияния каждой личной судьбы с судьбой отечества, единения с его героическим и духовным наследием, воплощенном в памятниках древнерусской архитектуры.

В ответ на подъем, связанный с победой в Великой Отечественной войне, ставшей мощным импульсом активизации лучших творческих сил народа, наступила жесткая реакция второй половины 1940-х — начала 1950-х годов (статьи А. Жданова, постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», борьба с «космополитами» и «формалистами в искусстве»). Именно в эти годы настоящим репрессиям подвергается изобразительное искусство. В 1948 году после обвинений в либерализме был снят с поста ректора МГХИ им. В.И. Сурикова С. Герасимов. Вместе с ним из института ушли и многие другие выдающиеся педагоги: А. Дейнека, Н. Чернышев, А. Матвеев, И. Грабарь, вынесшие на своих плечах не только тяготы войны, но и трудности сохранения традиций «московской школы» живописи. Обвинения в формализме и буржуазном влиянии тяжело отзывались на судьбах художников.

В свою очередь, импульс положительного развития государственно-церковных отношений продолжал действовать вплоть до 1949

года, когда «антирелигиозная деятельность» в Советском Союзе была вновь актуализирована. В эти годы А. Пластов, еженедельно посещавший церковные службы в немногочисленных действующих храмах, по памяти воссоздавал таинства церковной службы в небольших, выполненных акварелью и гуашью, этюдах («У древней иконы», «Куличи», «Сергиев посад. В Трапезной», «В Успенском соборе», «Служба на Страстной», «Венчание» — все 1950-е). На них сливаются в единую экспрессивно-красочную сущность, пронизанную общим таинственно-радостным настроением, люди и храмовые интерьеры, когда освещенные живым трепетным огнем свечей простые одежды прихожан приобретают живописную драгоценность и перекликаются с праздничным облачением священников, мерцающим золотом икон и церковного убранства. В самые жестокие годы А. Пластов видел церковь духовной опорой народа и своей духовной опорой. Именно храм, драматургия службы, осознание ее многовекового постоянства стали для художника предметом изображения и рождали поистине эпические картинные композиции [1, с. 20]. Но кроме автора и его близких никто не видел эти работы, они стали доступны зрителю спустя несколько десятилетий.

В годы сталинского тоталитаризма как никогда выросла «общественная роль искусства, его непосредственная связь с социальной и политической жизнью» [4, с. 7]. В это время отечественное изобразительное искусство, в том числе и живописные интерпретации древнерусской архитектуры, развивались в условиях тоталитарной эстетики и тоталитарной организации, а именно — памятники древнерусского зодчества появлялись в живописи крайне редко в написанных «в стол» небольших этюдах или в соответствующей социально-политической трактовке. Лишь во время Великой Отечественной войны изображения древнерусской архитектуры получили особую значимость, расширенное смысловое и эмоциональное наполнение.

Список литературы:

1. А.А. Пластов / автор вступительной статьи Т.Ю. Пластова. — Москва: Новый Эрмитаж, 2006. — 368 с.: ил.
2. *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. — Москва: Индрик, 2006. — 411 с.: ил.
3. Войска ПВО страны в Великой Отечественной войне 1941–1945: Краткая хроника. — Москва: Воениздат, 1981. — 375 с.

4. *Голомшток И.Н.* Тоталитарное искусство. — Москва: Галарт, 1994. — 296 с.: ил.
5. *Грабарь И.Э.* О русской архитектуре. — Москва: Наука, 1969. — 423 с.: ил.
6. *Гройс Б.Е.* Gesamtkunstwerk Сталин. — Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. — 168 с.
7. *Маврина Т.* Цвет ликующий: дневники: этюды об искусстве. — Москва: Молодая гвардия, 2006. — 363: ил.
8. *Морозов А.И.* Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х гг. — Москва: Галарт, 1995. — 218 с.: ил.
9. *Одинцов М.И.* Русская православная церковь накануне и в эпоху сталинского социализма. 1917–1953 гг. — Москва: РОССПЭН, 2014. — 421 с.: ил.
10. *Ядрышников В.А.* Чудо возрождения: История новгородской архитектурной реставрации. — Санкт-Петербург: Крига, 2017. — 367 с.: ил.