

Екатерина Андреева

## Стратегия полисной жизни. Идеология и эстетика советского искусства второй половины 1950-х — 1960-х годов в Ленинграде

Искусство оттепели и шире искусство конца 1940-х — 1960-х годов в настоящее время находится в фокусе международных научных исследований. Посвященные ему выставки прошли в 2016–2017 годах в Мюнхене, Брюсселе, Карлсруэ и Москве (в ГМИИ, ГТГ и Музее Москвы). Период оттепели привлекает внимание прежде всего как время развития второго модернизма и спекуляций о современности. Рождение «современного стиля» в СССР на рубеже 1950–1960-х годов позволяет говорить о его интернациональном характере. Но локальные свойства этого процесса показывают, насколько особым может быть феномен современного стиля в зависимости от истории и художественного характера места, где он разрабатывается. Отличиям стиля ленинградской оттепели от советских аналогов посвящена данная статья.

Ключевые слова:

оттепель, ленинградское искусство,  
ЛФЗ, Ленфильм, «арефьевский круг»,  
минимализм, супрематизм, экспрессионизм.

В 1961 году в московском Манеже проходит выставка «Искусство в быт», и журнал «Декоративное искусство СССР» начинает публикацию статей о новейшем советском дизайне. Речь идет не только о модных столиках на трех ножках, подвесных книжных полках, керамических вазах с орнаментом, стилизованным под узор березовой коры, но о жизни в целом. Так, Н. Шиллер вполне в духе М. Ларионова, полагавшего, что кулинария — одно из искусств, в 1963 году предлагает здесь новые проекты тортов: «Нам видится детский торт “Аквариум”, где сквозь прозрачный слой желе дети увидят таинственно мерцающих в глубине кремowych и шоколадных рыб. Или новогодний торт “Елочные украшения”, где стекловидная многоцветная поверхность желе и цукатов позволяет создать единство между стоящим на столе тортом и висящими на елке украшениями... Нам видится наконец торт “Северное сияние”<sup>1</sup>». Эстетическая реформа в кондитерской промышленности не слабее, чем кварталы хрущевок, убеждает в том, что жизнь реально изменилась. Кондитеры отказываются от кремowych тортов-башен в пользу горизонтальных «Аквариумов» и «Мозаик» вслед за архитекторами, отказавшимися от сталинских высоток-зиггуратов ради возрождения эстетических стандартов дома Центросоюза.

В изучении эстетического и идеологического поворота от сталинской эпохи к хрущевской оттепели основные направляющие были заданы Владимиром Паперным. В его знаменитой книге «Культура Два» (1985), посвященной переходу от советского авангарда 1920-х годов к тоталитарному искусству 1930–1940-х и последующей трансформации сталинской эстетики в 1954–1956 годах, сформулированы главные отличия демократической горизонтальной Культуры Один и иерархической вертикальной Культуры Два. Исследование Паперного было основано на архитектурном материале, большей частью московском. Если же

1 Шиллер Н. Сладкая безвкусица // Декоративное искусство СССР. 1963. № 7. С. 41.

обратиться к ленинградским подтверждениям эстетической теории Паперного, то один взгляд на Петровскую набережную от Дома Политкаторжан к Дому Военмором и дальше — через трубы «Авроры» — к гостинице «Ленинград» прочертит кратчайший путь от Культуры Один через Культуру Два к следующей фазе Культуры Один. Проектировщики и строители Дома НКВМФ И. Фомин и Е. Левинсон, как могли, доблестно сохраняли петербургскую горизонтальность и в сталинские годы, наращивая не башенные объемы (за что ленинградских архитекторов порицали в Москве), а делая входную арку нечеловеческой высоты, сюрреалистически растягивая пропорции «Новой Голландии».

В Ленинграде горизонтальность Культуры Один считывалась не в плане авангардных построек и проектов 1920-х, а в историческом плане: в характере оформления набережных Невы и центра Петербурга с его небесной линией, прошитой шпильями Адмиралтейства и Петропавловской крепости и скрепленной с берегами мостами-горизонтами. Конечно, все идеологические и эстетические признаки сталинской Культуры Два присутствовали в истории Ленинграда, но не довели в ней, хотя и оказывали страшное разрушительное воздействие (вспомним уничтожение Музея обороны Ленинграда). Тема самосохранения города, то есть стратегии его жизни вне заданных рамок советской истории, раскрывалась для горожан через литературу, прежде всего стихи Блока и Ахматовой. Но главное заключалось в том, что сам городской пейзаж побуждал жить в Ленинграде, пребывая вне советского: достаточно было всего лишь перевести взгляд от Петровской набережной влево, на шпиль собора Петропавловской крепости с его ангелом, на расходящиеся русла реки, устремленные к свободным горизонтам. О некоторых примерах эстетической свободы, окрасивших ленинградские оттепельные годы в совершенно особенные тона, и будет сказано дальше.

Начав с архитектуры Ленинграда, обратимся теперь к скульптуре. 29 октября 1966 года на Вагановском спуске Ладожского озера был открыт памятник Дороге жизни «Разорванное кольцо». (Ил. 1.) Скульптор Константин Симун, его автор, хотя и вовсе не стал знаменит в России, тем не менее известен множеству людей, не знающих его по имени: ведь он создал один из трех незабываемых символов Петербурга-Ленинграда, памятник прорыву блокады 1941–1944 годов. Железобетонная арочная конструкция Симуна, пропускающая через себя Дорогу жизни к просторам Ладоги, символизирует Победу и оттепельный Ленинград 1960-х, как Медный всадник Фальконе представляет внезапный брон-



1. Константин Симун. *Разорванное кольцо*. 1965–1966  
Железобетон. 900 × 1200 × 2500

зовый скачок Российской империи — сжатый в золотой век петровский, елизаветинский, екатерининский и александровский-пушкинский Петербург, а Ленин на броневике Евсеева — нависшую над Петроградом советскую власть. Все эти три произведения скульптуры входят в российскую историю благодаря той актуальности, которая фиксирует момент современности в истории таким образом, что и отдаленные потомки поймут исключительное значение прошедшего времени и силу событий, определивших будущее.

Несомненно, «Разорванное кольцо» — единственный из созданных в СССР во второй половине XX века памятников, что войдет также и в мировую историю искусства, как по праву вошли в нее советские конструктивисты потому, что их творчество развивалось синхронно с мировым

искусством и являлось действующей силой мирового художественного процесса. В 1965 году, когда Симун выполнил первую модель памятника, в Нью-Йорке внимание привлекло новое направление в богатом революционными сдвигами искусстве 1960-х, а именно минимализм. Так называемые конкретные структуры, художественные формы, полученные промышленным способом из бетона или чугуна и других строительных материалов, стали появляться на выставках современного искусства, символизируя «неавторский» объективный характер новейшего творчества и при этом сложность понимания личного и общественного пространства. Симун создает свой памятник, говоря на таком же лаконичном формальном языке промышленной конструкции. Огромный шар и военные орудия к «Разорванному кольцу» «пристроили» вопреки его замыслу сами «пользователи», которым, вероятно, казалась невыносимой аскетичная простота и правда Симуна. Эту простоту и правду постарались, словно режущие края, упаковать в привычный пафос военных монументов (победная техника, оставшаяся на рубежах защиты мира). Произведение Симуна — образец глубоко осмысленного минимализма, суть которого все эти добавки призваны затемнить. Ведь правда «Разорванного кольца», взорванного силой, словно бы, самого воздуха, самого неба, невидимой мощью самого мира, заключается в том, что не победу сталинского оружия здесь чествуют, а гражданскую стойкость города, сопротивление конкретного полиса, его земли. Памятник Дороге жизни встал на свое место и говорит с каждым зрителем о его судьбе и свободе. Говорит о том, что есть всемирное единство места и времени, что именно в сфере искусства можно подняться выше опасно разобщающих идеологических барьеров.

Чтобы ответить на вопрос, каким был повседневный мир ленинградцев, современников и зрителей Симуна, стоит вспомнить еще одно малоизвестное имя — дизайнера Марка Петрова, автора множества образов, окружавших каждого из ленинградцев, от стиля Аэрофлота до сувенирных спичек, от конвертов пластинок до упаковочной бумаги для подарков, от коробок с лампочками до блокнотов. На одной из немногих сохранившихся фотографий он стоит на Дворцовой на фоне здания Главного штаба, молодой независимый денди в элегантном темном костюме, постановка фигуры обещает легкость и свободу движений, свойственную танцовщикам, и мало кто догадается, что мальчиком художник попал под вышедший на линию блокадный трамвай и всю жизнь вынужден был носить протез. История Марка Петрова — это осо-



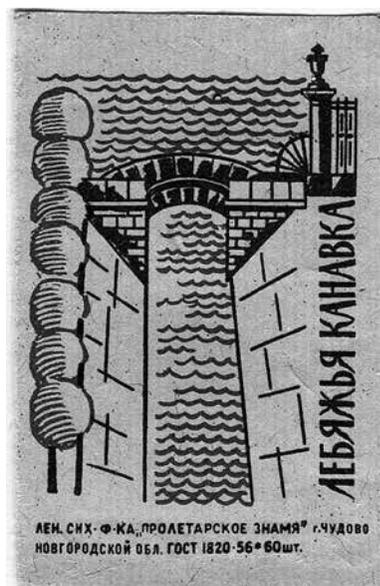
2. Марк Петров. *Ржевка*. Начало 1950-х  
Холст, смешанная техника. 60 × 72  
Собрание Платона Петрова

бая страница ленинградского мифа: она о личном выборе «маленького человека», который в обществе немногих друзей и в одиночку противостоит насилию как принципу социальной жизни. Противостояние, и это главное, здесь сугубо эстетическое: миссия художника — проявлять красоту мира и тем самым приводить в гармонию общественную жизнь. Чтобы жить, Марку Петрову, художнику, нужно было иметь возможность смотреть. А это не просто, если в семь лет тебя окружает блокадный пейзаж. Через полвека в своем неопубликованном романе он перечисляет детали военной картины: белые кресты окон, льющийся с неба огонь и в сугробе голый труп апельсинового цвета без ягод.



3-7. Марк Петров. Дизайн спичечных этикеток *Ленинград* и *Химия*. 1964  
Бумага, офсет. 3,5 × 5,5; 5,5 × 3,5  
Собрание Платона Петрова

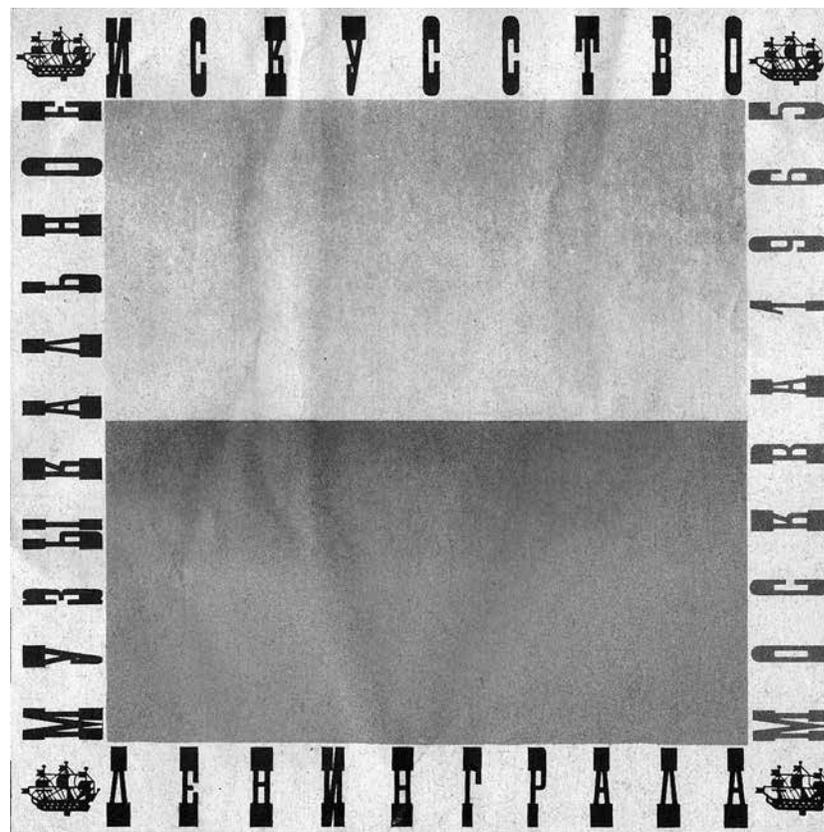
Колер этого воспоминания сближает прозу художника с гаммой стихов Роальда Мандельштама, который был ему другом по духу и товарищем по несчастью, так как оба они зависели от постоянного приема обезболивающих. В 1949 году Марк Петров окончил СХШ, где учился и общий его с Мандельштамом товарищ Александр Арефьев. Сохранившийся от того года пейзаж Петрова «Ржевка» является одним из наиболее ранних и значительных шедевров живописи «арефьевского круга». (Ил. 2.) Петров видит картину далеко сверху (это арефьевцы удержали от довоенного ленинградского авангарда) и в самых ярких экспрессивных тонах. В его видении есть лете́йская значительность, свойственная также Р. Васми и Ш. Шварцу и доведенная до ясности пиктограммы: земля Ржевки с бараками на мысу алой слезой стекает в реку, петлей соединенную с горизонтом. Физиологическую резь алого художник абстрагирует каймой розового берега, уходящего в синеву



реки времен. Ему нужно выявить орнаментальный ритм картины мира, ее изначальную красоту.

В России до недавнего времени традиционно презирали быт в ожидании что Страшного Суда, что коммунизма. Поэтому область промграфики и дизайна еще в 1930-е годы стала прибежищем опальных модернистов. С 1962 года Марк Петров задает тон жизни Ленинграда своими дизайнерскими работами. Герой 1960-х, и Марк Петров тоже, всегда с сигаретой; зажигалка — заморская редкость, герой Марка Петрова — обладатель особого аксессуара, копейного, но драгоценного, как табакерки елизаветинских времен: элегантного коробка спичек. На коробке — изображение собора Петропавловской крепости с фрегатом, самолетов в Пулково, станции метро «Московские ворота». Новая Голландия и кинотеатр «Гигант», Летний сад и Пискаревское кладбище в этих миниатюрах одинаково легки, строгие и прекрасны. Современные памятники звучат резче и плотнее, старинные — прозрачнее, истонченнее, но все они соприродны, похожи на гармоничную нотную запись. (Ил. 3–7.) Марк Петров непринужденно убирает идеологию советской истории эстетическим фильтром, освобождает город от пут пропаганды, оставляя еще знакомый космическим 1960-м горизонт светлого будущего для всех, которое будет завтра, и ради него стоит заниматься общим делом сегодня. Горожанин, для которого старается Петров, мог купить в магазине оформленную им в 1965 году пластинку «Музыкальное искусство Ленинграда», конверт которой теперешнему зрителю напомнит кому Казимира Малевича, кому Тимура Новикова. (Ил. 8.) Супрематическую геометрию Малевича Марк Петров возвращает в ленинградский пейзаж: соединенные горизонтом воды и небеса в обрамлении корабликов Адмиралтейства по углам. Здесь полисная идеология Ленинграда очевидно свидетельствует о своей полной свободе от идеологии советского государства.

Марк Петров, думая о зрителях, потребителях своего дизайна, наверняка представлял среди них прежде всего самого себя. Теперь образ молодого человека эпохи оттепели воссоздается по документальным кадрам фильма «Застава Ильича». Из фильма М. Хуциева чаще всего показывают именно съемки в Политехническом музее, однако дух времени с особой силой выражен в его финале, когда молодой герой на пустынной улице встречает призрак своего отца, погибшего на фронте, — тень человека моложе себя, которая поэтому не может ответить на вопрос сына «как жить», не способна разрешить его сомне-



8. Марк Петров. Дизайн конверта для пластинки *Музыкальное искусство Ленинграда*. 1965. Бумага, офсет. 19 × 19. Собрание Платона Петрова

ния. Эта сцена вызвала гнев самого Н.С. Хрущева, и ее переозвучили. В подцензурном варианте призрак отца завещает сыну беречь Родину. Искусство и кинематограф Ленинграда в том же 1964 году предлагали другой стандарт жизни слушателям Е. Евтушенко и А. Вознесенского.

Если 1920-е годы — это режиссура массовых праздников и биомеханика при начинающемся кино, то 1960-е — это уже безраздельная эпоха голубого экрана. Ритмическая организация пространства

кинематографична. Как мне уже приходилось об этом писать, тогда «каждая сцена, жест, конструкция четко и отграниченно фиксировались как в кадре. Но в целом эффект свободного пространства, сюжетно-визуальная «культура пауз» создавали другой ритм на основе динамики и пустот, который структурировал не только локальное изображение, но и поток времени, движение смысла. Ясный конструктивный рисунок трансцендировался через ритм бесконечности; отчетливый ритм кадра пронизывался метафизическим ритмом фильма»<sup>2</sup>.

В подсознании 1960-х годов царило кино. В качестве примера можно привести отрывок из рассказа А. Битова о том, как герой раздумывает, о чем может быть фильм под названием «Одиссей»: «Сначала он надеялся, что это так себе, название такое про Одиссея, а на самом деле это вовсе какой-нибудь итальянский крестьянин или американский коммивояжер, или французский бедный мальчик, и это именно он, крестьянин, коммивояжер, мальчик странствует и вроде как бы Одиссей, а на самом деле наше время, машины, длинные такие лимузины, подъезжают к своим кафе, и одинокая фигура, дождь, поднятый воротник, сигарета, просторные такие черно-белые кадры, пустырь и газгольдеры на горизонте, листья на асфальте и черные деревья пустых парков»<sup>3</sup>.

Самые значительные и одновременно популярные фильмы, снятые в 1960-е годы на киностудии Ленфильм, — это «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1970) Григория Козинцева. (Ил. 9.) В творческой биографии Козинцева это был мощный апофеоз, завершающий прихотливую линию личной и общей истории советского кино, которая протянулась от Фабрики эксцентрического актера 1920-х к панораме о классовой борьбе в 1930-е (трилогия о Максиме), затем блуждала в биографиях Пирогова и Белинского времен борьбы с космополитизмом и поднялась на большую высоту европейского гуманизма в период хрущевских реформ. В последних фильмах Козинцева личный выбор героя никак не связан с классовым детерминизмом, но зиждется на представлениях о добре и зле, которые люди могут разделить, независимо от своей социальной принадлежности.

2 Андреева Е. Ю. Эпоха «научной фантастики». Заметки о советском искусстве 1960-х годов // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 5. Искусство XX века. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1996. С. 103.

3 Битов А. Пенелопа. 1962 // Антология русского советского рассказа. 60-е годы. М., 1989. С. 89.

«А Гамлет? В чем главная современная идея этого образа в фильме? — спрашивал критик и отвечал себе: — Да прежде всего в том, что принц принадлежит все к тем же людям, которые не боятся взять на себя ответственность за все происходящее вокруг»<sup>4</sup>. Как понимать эту фразу? Разумеется, в духе цензурированной «Заставы Ильича», но не только.

К списку различий Культуры Один и Культуры Два можно добавить еще одно: в пантеоне советского искусства вождей (богов) в годы оттепели заменяют герои. Это отвечает и новой политической задаче: построить социализм-соцреализм с человеческим лицом, и самому духу времени, который в послевоенные годы определяет философия экзистенциализма. Представление экзистенциальной философии о том, что «судьба человека полагается в нем самом» (Ж.-П. Сартр)<sup>5</sup>, конечно, плохо вписывалось в нормы классово-идеологии, основанной на принципах коллективизма, которые никогда не отменялись в СССР. Однако же в реальности — и это решительно отличает авангард времени оттепели от авангарда 1920-х годов, который стал одной из возрожденных в 1960-е моделей актуальной культуры, — героями нового времени являются одиночки, выбирающие личный подвиг, свой крестный путь. Такой, о котором писал Карл Ясперс: «Сегодня становится необходимым прожить жизнь так, будто человек совершенно одинок и начинает все сначала... Он должен на свой страх и риск сам давать себе задания... Он вынужден искать свой жизненный путь зигзагами, испытывая постоянные потери, чтобы в конце концов увидеть, что он мог бы теперь начать все сначала, если бы для этого еще было время»<sup>6</sup>.

Любопытно, что фильм Козинцева вызвал энергичное общественное одобрение задолго до окончания монтажа. Как только стало известно, что Козинцев собирается экранизировать Шекспира, будущие зрители начали слать ему письма. Отрывки из них Козинцев привел в статье «О тех, кто в зрительном зале». «Слышал я, что экранизируете Вы шекспировского “Гамлета”. Дело это очень трудное, но бесконечно важное. Поэтому долг наш, Ваших будущих зрителей, всячески

4 Пожежаева Л. Участник спора // Искусство кино. 1965. № 3. С. 71.

5 Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С. 335.

6 Ясперс К. Духовная ситуация времени // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. С. 366.

помочь Вам, чтобы работа имела успех, и морально Вас поддержать, если что-то не выходит или выходит “не так”... С комсомольским приветом Г. Якубенко (политвоспитатель общежития Кировского завода)»; из письма московских студентов: «Мы верим, что наш русский, советский Гамлет будет самым шекспировским, самым общечеловеческим»<sup>7</sup>. Очевидно, что Козинцев интерпретировал трагедию Шекспира в том же эмоциональном ключе, что и его зрители, переживая опыт недавней войны, которая смела идеологические границы между людьми. И хотя уже к концу 1940-х годов в реальности холодной войны эти границы были снова возведены и еще больше укрепились, память о свободе, завоеванной ценой жизни, действовала как один из главных факторов общественного сознания 1960-х.

Козинцев пишет в своем дневнике, что выбрал на роль Гамлета именно Иннокентия Смоктуновского, потому что тот рассказывал ему о своем военном опыте, как он в 1943-м бежал из плена, и спасла его бесстрашная украинская крестьянка. Дневнику Козинцев не доверил в те годы другие обстоятельства жизни своего актера: Смоктуновский, герой войны, награжденный двумя медалями «За Отвагу», вынужден был жить в Норильске, так как из-за нахождения в немецком лагере он получил «минус 39» — запрет на прописку в крупных советских городах. Генетический опыт притеснений, бегства, одиночества (семья Смоктуновских бежала от коллективизации из Белоруссии в Сибирь), переплавленный в героические подвиги, вошел в плоть и кровь советского Гамлета и действительно сделал его общечеловеческим. Шекспировский формат размышлений о современности делал их, по сравнению с «Заставой Ильича», стилизованными, однако он позволил взять более серьезные высоты, чем «населенная» советскими призраками «Застава», в прологе которой три студента заменяют трех красногвардейцев. Стиль фильма «Гамлет» — черно-белое «готическое» кино — навеян знаменитым произведением И. Бергмана «Седьмая печать». А современный зритель на просмотре шекспировской дилогии Козинцева может вспомнить и другие близкие ей кадры — неигровой фильм С. Лозницы «Блокада» (2015). Козинцев вернулся в Ленинград из эвакуации в 1944-м, как и многие его сограждане, он не видел блокадных зим, но, несомненно, не мог не вообразить их.

<sup>7</sup> Цит. по: Козинцев Г. О тех, кто в зрительном зале // Искусство кино. 1965. № 3. С. 72–74.



9. *Гамлет*. 1964  
Реж. Г. Козинцев. Ленфильм  
Кадр из фильма

Думаю, что особенное универсальное совершенство лучших произведений ленинградского искусства второй половины 1950-х — 1960-х годов во многом объясняется стремлением соответствовать высоте блокадного подвига, с одной стороны, и желанием преобразовать, преобразить военный ужас в красоту мирной жизни — с другой. В Ленинграде мы не можем не заметить своеобразную оттепель до оттепели, наступившую, например, в творчестве мастеров ЛФЗ уже в самом начале 1950-х. «Мальчик с собакой» Галины Столбовой 1951 года и ее же «Мальчик на пляже» 1954-го отмечают годы формирования этого особенного искусства. (Ил. 10.) Ленинградская поп-культура, — а фигурки производства ЛФЗ украшали быт самых разных социальных групп советских граждан, — отличалась изяществом матвеевской пластики и максимально пониженным идеологическим фоном. Можно сказать, что агитационный фарфор здесь совершенно перестает быть агитационным, но также он и не становится «буржуазным»: наоборот, он является очень обдуманной ответной «майсену», который армия победителей везла из побежденной Германии. В произведениях Столбовой



10. Галина Столбова. *Мальчик с собакой*  
(*Юный пограничник*). 1951  
Фарфор. Высота 13  
Ломоносовский фарфоровый завод

мелкая фарфоровая пластика избавлена от необходимости соблазнять идеологией и украшать политизированный быт. Она свободна от интонации анекдота о том, что «жить стало лучше, жить стало веселее», и в этом смысле абсолютно не родственна сталинскому салону тех лет в лице знаменитых художников Ф. Решетникова или Д. Мочальского. Дети Столбовой, и даже «юный пограничник» — не столько будущие граждане Страны Советов, сколько свободные и красивые дружелюбные существа, воплощающие столь необходимую радость жизни, немаркированной никаким партийным клеймом, а только синей маркой ЛФЗ.

Филолог Татьяна Львовна Никольская назвала описываемый в этой статье феномен «эстетическим инакомыслием»<sup>8</sup>. В этом одновременно личном и общем ответе на вызов времени выразился уникальный экзистенциальный выбор послеблокадного Ленинграда. Его значение еще не оценено по достоинству, но со временем конечно же ему воздадут должное.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андреева Е. Ю. Эпоха «научной фантастики». Заметки о советском искусстве 1960-х годов // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 5. Искусство XX века. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1996.
2. Андреева Е. Марк Петров: Волшебство безысходности // Диалог искусств. 2015. № 2. С. 96–99.
3. Битов А. Пенелопа. 1962 // Антология русского советского рассказа. 60-е годы. М., 1989.
4. Козинцев Г. О тех, кто в зрительном зале // Искусство кино. 1965. № 3.
5. Никольская Т. Л. Петербургский мечтатель (А. Г. Сорокин) // Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002.
6. Паперный В. Культурга Два. М.: НЛЮ, 2007. 2-е изд.
7. Погжаева Л. Участник спора // Искусство кино. 1965. № 3.
8. Шиллер Н. Сладкая безвкусица // Декоративное искусство СССР. 1963. № 7.

8 Никольская Т. Л. Петербургский мечтатель (А. Г. Сорокин) // Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 268.