

Первые тридцать лет Московского союза художников (1932–1962)

Мифы, реальность, парадоксы

Борис Иогансон

В статье рассматриваются особенности художественной жизни СССР с 1932 по 1962 год через призму тридцатилетней истории Московского союза художников. На конкретных фактах показана неоднозначность этого периода, которая заключалась в сосуществовании противоположных тенденций в идеологических кампаниях и практике реальной художественной жизни. Наряду с изыманием левого искусства начала XX века из музеев и нападками на художников-формалистов в прессе наблюдалось активное участие «формалистов» в многочисленных выставках в стране и за рубежом. Власть практиковала насаждение официальной идеологии силами самих художников.

Ключевые слова: изобразительное искусство 1932–1962 годов, художественные группировки, Московский союз художников, соцреализм, формализм.

В последнее время отечественное искусствознание начало избавляться от наработанных штампов и мифов о художественной жизни советского периода в начале постсоветской эпохи, в которой акцентировалось противостояние гонимого в советские времена искусства, получившего общее наименование «авангард», официальному советскому искусству, исповедовавшему социалистический реализм. Весьма распространенным стало представление о том, что передовое авангардное русское искусство было растоптано и удушено советской властью, а вместо него восторжествовало специфическое лакировочное направление социалистического реализма, полностью подневольное и сервильное искусство в условиях жесткой сталинской диктатуры. Крылатым выражением стало название сборника, оторвавшееся от первоисточника и получившего самостоятельный статус безупречной формулы – «авангард, остановленный на бегу»¹. Возникла резко полярная картина, превозносимое было развенчано, хулимое возвеличено. Еще до рождения постсоветской критики по социалистическому реализму безжалостно прошелся соц-арт, своей иронией уничтоживший пафос, одно из основных качеств этого направления.

Это вполне естественно, поскольку судьбы многих художников, составивших славу русского изобразительного искусства до революции, замалчивались, а их работы не выставлялись. Повышенное внимание к открывшемуся корпусу произведений большого количества первоклассных мастеров, которых третировала советская власть, было в первую очередь восстановлением исторической справедливости. Возвращение этим мастерам полноценного бытования в культурной сфере страны было важно не только для них, но и для всей нашей культуры.

Однако если в начале постсоветской эпохи оценки всего «тоталитарного искусства» были однозначно отрицательны, как естественная реакция на многолетнюю пропаганду и однообразное славословие социалистического реализма, то в последние годы появились прямо противоположные мнения. Более того, возникла даже мода на произведения, созданные в советское время, и на рынке изобразительного искусства они пользуются большим спросом. Между этими вехами отечественным искусствоведением пройден определенный путь, начавшийся с развенчания советского мифа и продолжающийся попытками его осмысливания, путь всестороннего анализа сложного феномена, который представляет собой советское искусство.

Только постепенно, в результате тщательного художественно-исторического анализа, предпринятого рядом современных искусствоведов и историков культуры, эта картина стала выправляться в сторону объективного освещения истории и содержания советского искусства. Среди авторов, внесших большой вклад в анализ и осмысливание художественных процессов в советское время, следует назвать Н.Л. Адаскину, Е.В. Барабанова, М.А. Бессонову, Е.А. Бобринскую, В.В. Ванслова, М.Ю. Германа, Ю.Я. Герчука, И.С. Голомштока, Т.М. Горячеву, Е.С. Громова, А.А. Каменского, В.И. Костина, В.С. Манина, А.И. Морозова, Д.И. Сарабьянова, В.С. Турчина, М.А. Чегодаеву и др. Наиболее объективные ученые пытаются разобраться, «как было все на самом деле в те парадоксально забытые, хотя и не слишком далекие времена»². М.Ю. Герман высказывает уверенность, что «ни брезгливое отрицание, ни надменная насмешка, ни праведный гнев, ни входящий в моду эпатирующий объективизм и интересничанье с “частными достоинствами” сталинского искусства исторического анализа не заменят... Постмодернистский пир на костях тоталитарной культуры, особенно прельстительный для нового поколения арт-критиков, роняет нашу науку»³.

Обращение к конкретным историческим фактам и анализу происходивших процессов в художественной жизни на протяжении советского периода показывает, тем не менее, гораздо более сложную картину, чем просто полярное разделение художественного сообщества на бездарных приверженцев социалистического реализма, обласканных властью и прославлявших советскую жизнь, и талантливых изгоев авангарда, преследуемых властью. Особенно наглядно сложные и неоднозначные процессы

в советском изобразительном искусстве обнаруживаются при рассмотрении художественной жизни, преломленной через историю Московского союза художников. Выясняются и более непростые взаимоотношения художников с советской властью, при всем своем бесспорном диктате провозглашающей себя непредсказуемо, непоследовательно и алогично.

Само создание единого Союза вместо существовавших до 1932 года (даты создания Союза) многочисленных художественных объединений до сих пор не имеет однозначной оценки. Существует тенденция рассматривать его организацию не более чем как очередную хитрость советской власти, таким способом осуществившую свои планы по более простому контролю за художественным процессом. Так, по мнению В.С. Манина, наряду с положительным эффектом Постановления ЦК указывается, что «ликвидация обществ и создание единого союза не могло дать никакого другого эффекта, кроме эффекта унификации творческого сознания»⁴.

В работе А.И. Морозова «Конец утопии» положительная реакция художественного (как и литературного) сообщества на Постановление ЦК рассматривается как заблуждение и наивная доверчивость мастеров культуры, которые, будучи затравленными пролетарскими группировками, еще мало задумывались, чем чревато это постановление. Чревато же оно было тем, что «в перспективе власти было существенно важно, чтобы на месте многочисленных художественных организаций двадцатых годов возник один и соответственно более управляемый “творческий союз”. Об этой стратегической задаче в партийном постановлении не говорилось ни слова. Пафос его выглядел вполне конструктивным: художники-писатели перессорились, зашли в тупик – дадим им возможность сбросить груз прошлого... На самом деле режим, конечно, совсем не стремился к плюрализму в искусстве. Он готовил новую глобальную селекцию творческих кадров, пока еще исподволь»⁵.

Е. Дёготь придерживается радикально других взглядов: «Принято, например, считать, что до 1932 года в СССР действовали так называемые “художественные группировки” (демонизируемая интеллигенцией АХРР и соответственно идеализируемые “Бубновый валет”, “Четыре искусства”, ОСТ, “Тринадцать”...). Это якобы гарантировало плюрализм и демократизм художественной сцены, пока специальным указом об образовании единого Союза художников все эти группы не были запрещены. Так принято считать, но это не соответствует действительности. Как раз образование Союза создало “неонэповскую” ситуацию “демократической конкуренции” за госзаказы... Образование в 1932 году Союза художников, куда были приглашены практически все бывшие “попутчики” и даже “классовые враги”, восстановило нормы демократического плюрализма – неотъемлемую часть буржуазной картины мира с его дифференциацией потребителей. Буржуазное искусство, как оказывалось, вполне могло существовать и при коммунистическом строе, и все дальнейшее развитие советского официального искусства это подтвердило»⁶. К этому спек-

тру мнений хотелось бы добавить следующее соображение. Накаленная борьба в художественной среде и позиция, занимаемая в это время властью, показывают, что эта власть, прежде всего, была не настолько наивной, чтобы доверять формулировкам, казалось бы, близких ей группировок АХР–РАПХ о буржуазности, вредности и несоответствии советским принципам искусства враждебных им художественных объединений (ОСТ, ОМХ, «4 искусства» и др.). Кроме того, как хорошо известно, эта власть не была ни нерешительной, ни сентиментальной. Все то, что было ей враждебно, она немедленно и безжалостно уничтожала, без построения хитроумных стратегических планов. Но мы не можем найти никаких признаков репрессивного воздействия на художников в это время. Напротив, именно от власти большей частью слышны разумные призывы к консолидации художественных сил, хотя имелась готовая выполнять социальный заказ и преуспевающая в этом значительная часть художественного сообщества в виде АХРа и проахровских структур. Из этого напрашивается вывод, что власть прекрасно осознавала, какой мощный художественный потенциал находится вне АХРа-РАПХа, и, будучи предельно прагматичной, понимала, что этот потенциал – тоже «достояние республики» и была действительно заинтересована в его сохранении.

Неоднозначны и оценки исторической роли советского МОСХА, диапазон которых уместается между его определением как «кафкианской структуры»⁷ до ностальгических воспоминаний о золотых временах художников старшего поколения.

Созданию единого союза художников предшествовал непримиримый антагонизм и непрекращающиеся дискуссии о путях развития изобразительного искусства в молодой советской стране между многочисленными художественными объединениями 1920-х годов, что привело к глубокому размежеванию в художественной среде. Главный водораздел борьбы пролегал между апологетами реалистического направления и сторонниками новых художественно-стилистических течений, сторонниками которых были художники самых разных существующих объединений, чьи стилистические особенности отличались использованием достижений в отечественной и зарубежной живописи и поисками новых изобразительных средств. Забегая вперед, следует сказать, что эта борьба отнюдь не закончилась с созданием единого союза художников и на долгие годы получила условное название борьбы с формализмом, насыщаясь со временем дополнительным, веским и опасным, политическим содержанием. Особенно усилилось размежевание к началу 30-х годов, когда в стилистических спорах стали укрепляться политические мотивы и зазвучали лозунги рапховцев о необходимости решительной и беспощадной борьбы с буржуазным искусством и формализмом⁸.

Следует подчеркнуть, что идея объединения родилась, прежде всего, среди самих художников в середине 1920-х годов. Поэтому, когда

к началу 1930-х годов обозначилось четко выраженное противостояние между радикальными группировками во главе с РАПХ (Революционной ассоциацией пролетарских художников) и АХР (Ассоциацией художников революции) и практически между всеми остальными художественными объединениями, постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», за которым последовало создание единого художественного союза, было своевременным и даже спасительным, так как аннулировало приоритет сверхактивных политизированных группировок и уравнивало в правах всех членов нового объединения. Интересно отметить, что не кто иной, а нарком просвещения А.С. Бубнов на встрече с художниками незадолго до этого постановления, в марте 1932 года, сказал, что нельзя «затыкать глотку всем творческим группировкам в угоду одной», необходимо дать возможность работать людям разных стилевых направлений. Пролетарский стиль может взять что-то и у Лентулова, а учиться надо у разных мастеров – от Рембрандта до Курбе, Сезанна и Ренуара⁹.

Постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» привело к созданию 25 июня 1932 года Московского областного союза советских художников (МОССХ). Он объединил существовавшие до этого многочисленные художественные группировки – Революционную ассоциацию пролетарских художников (РАПХ), Ассоциацию художников революции (АХР), Общество художников-станковистов (ОСТ), ИЗОБРИГАДУ, «Четыре искусства», Общество московских художников (ОМХ) и другие¹⁰. Таким образом, в едином творческом союзе оказались художники, исповедовавшие резко отличные художественные принципы, дискуссии между которыми велись на протяжении длительного времени до образования Союза.

Показателен состав первого Правления Союза. В него вошли представители главных художественных объединений: А.А. Вольтер (АХР) – председатель, Д.П. Штеренберг (ОСТ) – заместитель, В.Н. Перельман (АХР) – заместитель, К.Ф. Юон (АХР), Д.С. Моор (Объединение работников революционного плаката (ОРРП), Г.Г. Ряжский (НОЖ, АХР, РАПХ), А.А. Дейнека (ОСТ, ИЗОБРИГАДА), П.В. Кузнецов («4 искусства»), А.В. Лентулов, И.И. Машков (Общество московских художников (ОМХ), В.А. Фаворский («4 искусства»), П.А. Радимов (АХР), П.Ф. Фрейберг (Объединение художников книги, РАПХ), В.Ф. Точилкин (ОХС), Ф.С. Богородский (АХР), Е.А. Львов («4 искусства»), И.М. Рабинович (ОСТ), П.В. Вильямс (ОСТ, ИЗОБРИГАДА), А.В. Григорьев (АХР, ССХ). МОССХ находился в ведении Наркомпроса РСФСР¹¹.

В 1938 году был создан Союз Советских художников СССР, и МОССХ был переименован в Московский Союз Советских художников (МССХ). В 1959 году МССХ, как самостоятельная организация, вошел в Союз художников РСФСР и был переименован в Московское отделение

Союза художников РСФСР (МОСХ РСФСР). В 1969 году Московское отделение Союза художников РСФСР переименовано в Московскую организацию Союза художников РСФСР – МОСХ.

В статье анализируется период существования МОСХа с 1932 по 1962 год на основании опубликованной литературы, каталогов выставок, а также большого корпуса архивных данных и документальных свидетельств, появившихся в последние годы. Первые 30 лет истории МОСХа отчетливо подразделяются на несколько этапов, определяющихся, главным образом, общей общественно-политической ситуацией в стране, но и в значительной степени глубинными процессами развития самой художественной жизни. Представляется целесообразным выделение следующих этапов. Первый этап охватывает 1932–1935 годы, второй – с 1936 по 1941 год, третий этап относится к годам Великой Отечественной войны, четвертый включает период от окончания войны в 1945 году до смерти Сталина в 1953 году. И, наконец, последний рассмотренный период еще полностью в рамках стабильного социализма длился с 1953 по 1962 год.

Первые годы деятельности МОСХа – до 1936 года, возможно, наиболее благополучные за всю его историю, наиболее свободные от идеологического диктата. Это годы, прежде всего, становления организационной структуры Московского союза, которая успешно справилась с первоначальными трудностями, связанными с практическим отсутствием материально-производственной базы, выставочных помещений и т.д. При этом весьма пригодился опыт прагматичного АХРа, широко использованный руководством союза. Продолжались поездки художников по стране, организовывался сбыт художественной продукции, в выставочном процессе широко практиковалось устройство тематических выставок.

Вопреки бытующим стереотипам, никакого давления сверху, т.е. от Наркомпроса, в 1932–1935 годы МОСХ не испытывает. Как явствует из отчета МОСХа за этот период, союз не только не испытывал идеологического или какого бы то ни было иного давления, но, напротив, не получал никакой поддержки и внимания от Наркомпроса, в ведении которого он находился¹². Поэтому вся общественно-художественная жизнь Союза определялась его собственными интенциями.

В 1933 году был учрежден журнал «Искусство», а через год – «Творчество» (оба журнала возглавлял О.М. Бескин), органы МОСХа, на страницах которых широко освещалась художественная и организационная жизнь Союза, публиковались художественно-критические разборы выставок и дискуссионные статьи по вопросам развития советского искусства. Поскольку в рамках одного Союза оказались вчерашние жесткие оппоненты, в эти первые годы существования МОСХа продолжались те же дискуссии о творческом методе, о формализме, в том числе на страницах печати, однако при всей их остроте и антагонизме сторон эти

дискуссии были органической частью самой художественной жизни, обуславливаясь скорее глубокими мировоззренческими и вкусовыми противоречиями в среде самих художников. Одной из доминирующих тем была борьба с формализмом, но пока эти дискуссии не выходили за рамки художественных полемик. В различные периоды к формалистам относились самые разные художники, причем круг их постепенно расширялся, но в начале 1930-х годов несомненными носителями «чуждых влияний» были П.Н. Филонов, А.Д. Древин, Н.А. Удальцова, К. Малевич, Н.М. Суетин, Д.П. Штеренберг, А.В. Шевченко, К.Н. Истомина, А.В. Фонвизин, А.Г. Тышлер, А.А. Лабас. Важно подчеркнуть, что эти дискуссии не были инспирированы извне и носили скорее академический характер, в известной мере касаясь вечных вопросов соотношения формы и содержания в искусстве.

Тем временем наступала эпоха социалистического реализма, идея которого носилась в воздухе чуть ли не с начала века. После «примерки» различных терминов к адекватному стилю советского искусства (героический, пролетарский и др.), был принят «социалистический реализм», официально утвержденный в 1934 году на Первом съезде советских писателей, как единственно правильный метод для всей советской культуры. Хотя само понятие реализма при дополнении к нему «социалистического» приобретало некую двусмысленную неопределенность, все же с этих пор меркой «социалистического реализма» проверялись художественные произведения на своеобразное право полноценного бытования, что расширяло рамки дискуссионного пространства. Тесно с этим связанной и весьма актуальной к середине 1930-х годов стала проблема картины. За этим стоял явно социальный заказ и императив власти, заинтересованной в появлении сюжетных идеологических произведений. Как вспоминал искусствовед В.И. Костин, проблема картины обсуждалась не только на заседаниях МОСХа, но «о ней говорили и писали всюду – в газетах, журналах, на обсуждении выставок и на дискуссиях. Ее решения требовали буквально от всех – от пейзажистов, портретистов, от тех, кто мог и не мог писать жанровые, исторические и вообще так называемые тематические картины. Писали их и молодые художники, часто не имея надлежащей подготовки к ним и мастерства. Но, тем не менее, создавались все новые картины...»¹³.

Главным показателем художественной жизни всегда был выставочный процесс. Выставочная жизнь с образованием Московского союза художников стала интенсивной и разнообразной. Она во многом определялась воспринятой от АХРа практикой организации тематических выставок, но не ограничивалась только тематическим показом, а широко демонстрировала достижения отдельных художников на персональных и групповых выставках. Многое для понимания конкретной ситуации того времени дает изучение выставочного процесса и его участников. Каталоги выставок 1930-х годов показывают реальное участие в вы-

ставках конкретных художников. Обращает на себя внимание, что во всех значимых коллективных выставках участвовали практически все так называемые формалисты. Кроме того, прошло несколько персональных выставок художников этой группы. Так, только в 1933 году в Москве прошли персональные выставки П.П. Кончаловского, А.А. Лентулова, А.В. Куприна, Н.Н. Купреянова; из противоположного лагеря персональной выставки удостоился только П.А. Радимов. Другое дело, что обсуждения этих выставок превращались в жестокие баталии, но для художника, очевидно, это лучше, чем его замалчивание.

Особенно показательна в этом отношении большая выставка «Советские художники за 15 лет», открывшаяся в Ленинграде в 1932 году и демонстрировавшаяся в Москве в 1933 году – первое масштабное мероприятие МОСХа, который был ее организатором наравне с Наркомпросом. На ней были представлены все существовавшие художественные течения до их объединения, причем не отдавалось предпочтения политизированно-актуальному искусству, так что «явно не “заказных”, так сказать “внеклассовых” работ было в шесть (!) раз больше, чем “индустриальных”, “колхозно-пролетарских” официозов», как писала в своей книге «Соцреализм. Мифы и действительность» М.А. Чегодаева¹⁴. Здесь нет возможности перечислить хотя бы самых выдающихся художников, работы которых были представлены на этой выставке, достаточно сказать, что экспонировалось более тысячи произведений, причем художников разных поколений – от «стариков», еще здравствовавших тогда передвижников, до молодежи РАПХа, ОСТА и последователей К. Малевича (равно как и самого Малевича)¹⁵. Эта выставка позволила подвести итог состоянию советского изобразительного искусства на момент организации МОСХа. По словам А. Эфроса, «АХР прокламировало уничтожение левых школ: левые провозглашали никчемность ахровского движения. Живое развитие нашего искусства не посчиталось ни с вожделем, ни с претензиями других. Обе школы выжили, но и обе переродились»¹⁶.

В первой половине 1930-х годов в искусстве московских художников отразился пафос и вера в то, что еще не звучало невыносимым штампом – светлое будущее. Их искусство адекватно отражало романтическую приподнятость молодого общества и приносило дополнительную романтику в современную ему жизнь. В живописи, скульптуре, графике прославлялись труд, порыв, романтика, строительство, спорт. Картины сияют непременно молодыми улыбчивыми, не обремененными излишними раздумьями лицами. Вся жизнь, кажется, происходит вне домашних стен – стройки, стадионы, широкие пространства, много света и воздуха. Как отмечал А.И. Морозов, «соцреализм будет государственно поддерживаться еще в продолжение почти полувека, но в нем никогда больше не будет той свежести утопической веры, той яркости индивидуального творческого воображения, какими отмечена первая половина тридцатых годов в советском искусстве»¹⁷.

В живописи этого периода отразился повышенный интерес многих художников к движению, скорости, опозитизирование всех видов транспорта¹⁸. «Новый взгляд на мир из кабины дирижабля, из окна мчащегося поезда и автомобиля, с уровня парящего самолета изменил композицию картин, сообщив им остроту и неожиданность зрения. Картины Лабаса наполнены новыми ритмами, цветовыми звучаниями, мелодичными красочными перетеканиями, острыми и динамичными ракурсами. Мир картины изменил свой смысл и свое содержание», – писал об этой особенности живописи В.С. Манин¹⁹. Была при этом особенная влюбленность в авиацию. Работы А.А. Дейнеки, В.В. Купцова, А.А. Лабаса, П.В. Вильямса – визитные карточки этой короткой эпохи – тому прямое свидетельство.

А.И. Морозов связывает это явление с откликом художников на символическую тему «светлого пути», поиски мотивов, «метафорически соединяющих переживание пространства и движения... В принципе здесь усматривается связь с ключевой идеей власти над временем, произвольного ускорения его хода, общего для революционного и тоталитарного мифомышления XX века. Пожалуй, эта интенция нигде не получила столь развитого, столь многомерного художественного выражения, как именно в советском искусстве... Образ “движения” как метафоры глобальной перестройки и гармонизации социальной действительности с поразительной силой влечет большинство из тех, кто задумывает и реализует проекты архитектурно-художественного синтеза в России 1910-х и особенно в СССР 1930-х годов»²⁰. Полнозвучной была тема романтики дальних странствий, и в частности покорения Арктики, – тема, воодушевленная реальной челюскинской эпопеей, в которой принимали участие и художники (Ф.П. Решетников). Арктике и советскому Северу было посвящено несколько выставок в 1934–1935 годах. Выставка «Художники на транспорте» 1934 года также иллюстрирует названную атмосферу.

Характерной особенностью рассматриваемого периода является широкое участие советских художников в зарубежных выставках. Это был практически односторонний процесс, поскольку зарубежные выставки у нас в стране были исключительно редким явлением (выставка современной германской художницы Кэте Кольвиц и современной германской архитектуры в 1932 году). Напротив, советские художники участвовали в десятках престижных зарубежных выставок. Самое примечательное при этом, что в них участвовали все те же формалисты. Так, только в 1932 году на международной передвижной выставке в Нью-Йорке были представлены работы Е.М. Бебутовой, К.Ф. Богаевского, К.А. Вялова, И.Э. Грабаря, В.Д. Гудиашвили, А.А. Дейнеки, П.П. Кончаловского, П.В. Кузнецова, С.А. Лучишкина, Н.М. Никонова, А.Ф. Пахомова, Ю.И. Пименова, М.С. Сарьяна, Д.П. Штеренберга; в Токио на международной выставке «Женщина и дети» – Р.Н. Барто, Ю.А. Пименова, В.А. Фаворского, Д.П. Штеренберга и др.; в Париже на выставке советской графики, худо-

жественной книги, плаката и фото участвовали А.А. Дейнека, А.А. Лабас, С.А. Лучишкин В.А. Фаворский, А.Г. Тышлер, Д.П. Штеренберг и др.; в Мадриде на аналогичной выставке – Р.Н. Барто, К.Ф. Богаевский, А.Д. Гончаров, А.А. Дейнека В.А. Фаворский, Г.М. Шегаль, Д.П. Штеренберг и др.²¹

Однако не надо забывать, что МОСХ объединил художников с различными стилевыми установками, изначально разделенных на антагонистические лагеря по принципиальным вопросам художественного творчества. В формально объединенном Союзе оказались те же живые люди из только что упраздненных группировок, не принешие в жертву объединению свои художественные принципы. Поэтому в МОСХе всегда были внутренние противоречия, проявляющиеся при необходимости определения своей позиции по отношению к различным возникающим проблемам, а бывшие группировки превращались в трудно изживаемую групповщину. Все злободневные вопросы обсуждались на заседаниях МОСХа, и эти обсуждения становились все более острыми. При этом жесткие споры возникали не только по идейным, но и по чисто практическим, однако животрепещущим вопросам, касающимся, например, распределения заказов. Так, конференция МОСХа в ноябре 1935 года, посвященная проблеме советского портрета, превратилась в резкую дискуссию и критику руководства МОСХа со стороны необеспеченных художников, оказавшихся в весьма сложном материальном положении. Д.П. Штеренберг обвинил тогда Правление Союза в зажиме творческого соревнования, в навязывании всем художникам своих вкусов и установок. По словам Штеренберга, осуществляется не социалистический, а «коммерческий» реализм, поэтому многие настоящие художники просто голодают, в том числе и он²².

Резкость дискуссий особенно обострилась в следующий период существования МОСХа, начавшийся в 1936 году и обусловленный переменами в политическом климате страны. Второй этап существования МОСХа продолжался с 1936 по 1941 год. Вторая половина 1930-х годов была сложным и драматическим периодом в жизни Московского союза, на котором отразились все общественно-политические процессы, происходящее в советской стране. Перемены в жизни МОСХа начались в самом начале 1936 года, когда в январе был учрежден Всесоюзный комитет по делам искусств под руководством П.М. Керженцева. В отличие от прежнего руководства новый Комитет взял дела в изобразительном искусстве под свой пристальный контроль, вплоть до пересмотра экспозиций в Третьяковской галерее. В июне 1936 года П.М. Керженцев посетил Третьяковскую галерею и обнаружил в экспозиции многочисленные произведения «формалистов», в результате чего им был составлена докладная записка И.В. Сталину и В.М. Молотову «О необходимости изъятия из открытой экспозиции московской Третьяковской галереи и ленинградского Русского музея работ русских художников-авангардистов

группы “Бубновый валет” и других подобных формалистических группировок»²³.

В стране тем временем началась широкая кампания борьбы с негодными представителями культуры в целом. В газете «Правда», центральном органе ВКП(б), с начала года появился ряд резко критических редакционных статей, начиная с печально знаменитого «Сумбура вместо музыки», направленного против оперы Д.Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Как отмечал В.С. Манин, «за все 1930-е годы состоялось только одно решение ЦК партии, касающееся литературы и искусства (постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года). В дальнейшем все решения Политбюро принимались, очевидно, “в рабочем порядке”, после чего давались директивы соответствующим ведомствам и газете ВКП(б) “Правда”, которая публиковала директивные указания верхов в виде передовицы, где формулировалась суть новой политики»²⁴.

С марта 1936 года кампания в прессе захватила и художников. Началось новое наступление на формалистов. Ряд статей в «Правде», открывшийся редакционной статьей «О художниках-пачкунах», продолжился серией разоблачительных статей критика В.С. Кеменова, заведующего отделом изобразительно искусства газеты, направленных по адресу все тех же формалистов, круг которых расширялся. Под художниками-пачкунами имелись в виду ленинградские художники детской книги В.В. Лебедев, В.М. Конашевич и П. Розенфельд. Вслед за этой статьей в той же «Правде» появилась публикации В.С. Кеменова: 6 марта – «Формалистическое кривлянье в живописи», 26 марта – «О натурализме в живописи», где поминается уже расширенный список формалистов, к знакомым именам Штеренберга – Тышлера – Лентулова присоединяются С.В. Герасимов, Б. Уитца, А.Н. Самохвалов, И.М. Чайков, А.В. Фонвизин. «Пора раз и навсегда кончить вредные разговоры о “мастерстве” формалистов, об их “заслугах” перед искусством», – заключает автор. 21 октября 1936 года в «Правде» опубликована статья В.С. Кеменова «Советский художник и тема». Автор, вспоминая об индустриальных мотивах остоцев в 20-е годы, опасается, как бы в подготовке выставки «Индустрия социализма» не затесались чуждые художники.

Внутренняя жизнь МОСХа определялась необходимостью реагировать на эти публикации, что вызвало проведение многочисленных дискуссий и обсуждений. Начиная с 25 марта 1936 года в МОСХе происходили обсуждения опубликованных статей и продолжавшиеся в ближайшие два года дискуссии, выливавшиеся в проработки заподозренных в формализме художников, их покаяние или попытки объяснения своей позиции. Пафос дискуссий сводился к необходимости определения, «какие художники ничего общего не имеют с социализмом»²⁵. Отчеты об этих собраниях также печатались в центральной прессе. Объектами резкой критики становится В.А. Фаворский. За независимую позицию резко осуждается А.А. Дейнека²⁶. По архивным материалам со стенограммами выступлений художни-

ков на этих заседаниях можно восстановить накаленную атмосферу этих дискуссий, в которых политизированным нападкам противостояли попытки других художников отстоять свои позиции, определиться с самим термином «формализм», защитить необходимую составляющую работы с формой в изобразительном искусстве. Характерно, что сохранившиеся документы, наряду с показным, а то и искренним раскаянием некоторых из художников, свидетельствуют в большинстве случаев о конструктивном подходе обвиняемых формалистов к обсуждаемым вопросам – в своих выступлениях они защищают неотъемлемое право художников на поиски новых форм выражения художественных идей и пытаются, отчасти и для себя, прояснить и сформулировать свое видение²⁷. 5–25 мая 1937 года состоялось перевыборное собрание МОССХа. Председателем нового правления МОСХа был избран С.В. Герасимов, руководивший Союзом с небольшими перерывами до 1952 года.

Несмотря на неизбежное политизирование происходившей полемики в условиях усилившихся политических репрессий и начавшихся публичных процессов над виднейшими партийными деятелями, хулимые формалисты избежали прямого политического преследования. Один из парадоксов того времени проявился в том, что в годы террора пострадали представители прежних наиболее радикальных пролетарских группировок; не входившему в эти группировки А.Д. Древину вменялись в вину его давние «политические заблуждения», а группа Ю.М. Славинского пострадала за близость к попавшему опалу М.П. Томскому. В.С. Манин отметил: «В период большого террора были репрессированы художники Л. Вязьменский, И. Енчелик, А. Северденко, Ф. Коннов, А. Древин. Пострадали главным образом “архипролетарские” кадры. Власть, казалось бы, должна была встать на сторону “пролетарской идеологии”, а она защитила левый фронт и центр искусств, которые дали больше эффекта в области искусства, в том числе и опираясь на соцреализм как лозунг»²⁸.

Крайняя неоднозначность этого времени заключалась в соединении противоположных тенденций в идеологии и практике реальной художественной жизни. С одной стороны – изымание левого искусства начала века из музеев и зубодробительная кампания в прессе, с другой – активное участие в многочисленных выставках все тех же художников, обвиняющихся в формализме. При этом наиболее одиозные из этих художников – Р.Н. Барто, А.Д. Гончаров, А.А. Лабас, А.Г. Тышлер, В.А. Фаворский, А.В. Шевченко, Д.П. Штеренберг – в самые тяжелые годы (1937–1938) участвуют и в заграничных выставках, количество которых, впрочем, сокращается по сравнению с предыдущим периодом и среди которых заметно преобладают выставки графического искусства. Парадоксальным представляется факт участия и победы в конкурсе на художественное оформление советского павильона для Парижской выставки 1937 года ленинградских формалистов высшей пробы, учеников К. Малевича, Н. Суекина и К. Рождественского. Искать обычную логику в этом переплетении фактов было бы бесполезно,

но все это еще раз наводит на мысль, что советская власть или понимала, или смутно чувствовала истинные ценности в искусстве.

Вторую половину 1930-х годов можно рассматривать как время рождения и расцвета искусства того самого социалистического реализма, которое и называется большим стилем, тоталитарным искусством или «аплодисментным» стилем; его феномен стал предметом пристального изучения и неоднозначной оценки в последние десятилетия. Примечательно, что наиболее яркие произведения этого стиля созданы именно художниками Московского союза художников. Предпосылки для появления этого стиля заключаются как в набравшей обороты инерции развития радостного искусства, прошедшей «борьбе за картину», так и в прямом государственном заказе на помпезные и все более величественные произведения, которые прямо предусматривались в выставочных планах. Желание обрести советскую картину осуществилось сполна в полотнах А.М. Герасимова, С.В. Герасимова, И.И. Бродского, Г.М. Шегалы, В.П. Ефанова, А.А. Дейнеки, Б.В. Иогансона, П.П. Соколова-Скаля, А.А. Пластова, и других известных художников.

Особую роль в становлении большого стиля сыграли крупные тематические выставки второй половины 1930-х годов. Сам процесс их формирования, предварительные тематические планы, соответствующий состав художников, выполняющих наиболее весомые заказы, рождали конъюнктуру и послужили почвой для возникновения того «большого стиля» в советском изобразительном искусстве, который, по мнению властей предрежащих, больше всего соответствовал социалистическому реализму и который позднее получил наименование «аплодисментного» стиля и тоталитарного искусства. Об особом значении этих выставок писал И.Н. Голомшток, полагавший, что тематические выставки стали главной формой, посредством которой всякий тоталитарный режим доводит до широких масс поддерживаемое им искусство²⁹.

В 1936–1939 годах были организованы, по крайней мере, пять гигантских тематических выставок: Всесоюзная Пушкинская выставка, посвященная столетию со дня смерти поэта (1937), «XX лет Рабоче-Крестьянской Красной Армии» (1938), «XX лет Всесоюзного Ленинского комсомола», «Индустрия социализма» (обе в 1939) и «Сталин и люди Советской страны в изобразительном искусстве» (1939–1940). Эти выставки внесли также весомый вклад в визуализацию культа Сталина. По определению М.А. Чегодаевой, «завершающий 1939 год юбилей Сталина весь балансировал между двумя “ипостасями” вождя: человеческой и божественной»³⁰.

Вторая половина 1930-х годов – время новых звезд в изобразительном искусстве страны, в первую очередь А.М. Герасимова и В.П. Ефанова, в произведениях которых вышеназванный стиль достиг своего апогея, тем самым исчерпав возможности для дальнейшего развития. Утверждение этого стиля было прервано войной, когда стали востребованными другие

жанры, поэтому не произошло и упадка. Попытка вернуться к нему после войны была практически бесплодной. Однако распространять особенности большого стиля на всех советских художников представляется неверным. Это только часть всего корпуса советского изобразительного искусства 1930-х годов. Авторы «апломсментного» стиля было не так уж много. Среди сотен московских художников только незначительная часть может считаться полноценными представителями этого стиля (А.М. Герасимов, В.П. Ефанов, А.А. Дейнека, Б.В. Иогансон, П.П. Соколов-Скаля, Г.М. Шегаль, Д.М. Налбандян, В.С. Сварог, П.В. Мальков, Ф.С. Шурпин и ряд других).

Смотр официального советского искусства происходил не только на родине, но и на таких амбициозных международных выставках, как «Искусство и техника в современной жизни» (Париж, 1937) и «Мир завтрашнего дня» (Нью-Йорк, 1939). Советские павильоны на этих выставках пользовались большим успехом, многие художники получили международное признание. Так, А.А. Дейнека получил золотую медаль Парижской всемирной выставки за панно «Знатные люди Страны Советов» – классическую соцреалистическую картину со всеми ее отличительными признаками.

20 декабря 1940 года вышло Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о порядке присуждения Сталинских премий по науке, искусству и литературе. Первые Сталинские премии были присуждены в 1941 году Б.В. Иогансону за картину «Допрос коммунистов», М.С. Сарьяну – за оформление оперного спектакля «Алмаст» А.А. Спендиарова и И.Э. Грабарю за книгу о Репине (1937).

Военный период (1941–1945) вписал особую страницу в историю МОСХа. Перед лицом угрозы для всей страны все злободневные вопросы вчерашнего дня, все острые дискуссии были отставлены, и военные реалии сплотили художников. С начала Великой Отечественной войны многие московские художники были мобилизованы, другие ушли в ополчение. МОСХ проводил огромную организационную работу по вовлечению своих членов в действенное участие в общей борьбе народа. Это участие принимало разные формы – от работы во фронтовой печати до создания агитационно-пропагандистской продукции («Окна ТАСС», боевые листки, лубки, плакаты) и полноценных художественных произведений. Наряду с этим в Москве не прекращалась активная художественная жизнь. За военные годы московскими художниками было подготовлено несколько крупных собственных выставок, посвященных Великой Отечественной войне, в которых участвовали десятки авторов. Широко были представлены московские художники и в общих выставках – «Красная Армия в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками» и «Героический фронт и тыл» в 1943 году³¹.

Кроме выставок, посвященных военной тематике, в годы войны в Москве был проведен ряд других – групповых и персональных экспозиций известных

художников: И.Э. Грабаря, К.Ф. Юона, В.Н. Бакшеева, В.К. Бялыницкого-Бирули, Е.Е. Лансере, В.В. Мешкова, И.Н. Павлова; выставка живописи и рисунков Александра Иванова; выставка Н.М. Ромадина; выставка новых произведений С.А. Герасимова, А.А. Дейнеки, П.П. Кончаловского, С.Д. Лебедевой, В.И. Мухиной и Д.А. Шмаринова; выставка шести старейших русских художников: В.Н. Бакшеева, В.К. Бялыницкого-Бирули, И.Э. Грабаря, Е.Е. Лансере, В.Н. Мешкова, К.Ф. Юона; выставка Н.А. Удальцовой.

Следует отметить и денежные вклады известных художников в оборонный фонд. В прессе отмечалось, что в 1942 году И.Э. Грабарь внес «первый вклад в фонд создания бронетанковой колонны “Советские художники – Красной Армии”» – 70 000 рублей. А.М. Герасимов «внес из личных своих сбережений 50 000 рублей для постройки танков». М.Г. Манизер «внес в фонд Главного Командования сумму премии – 100 000 рублей».

За годы войны возникла своеобразная советская военная живопись, существенно отличная от классической батальной, отразившая широкую панораму героизма, трагического подвига советского народа и всенародной драмы. Такие работы как «Таня» Кукрыниксов, «Фашист пролетел» А.А. Пластова, «Мать партизана» (1943) С.В. Герасимова, «На окраине Москвы», «Оборона Севастополя» (1943) А.А. Дейнеки, панно «Защита Севастополя» А.В. Щипицына, панно «Все силы фронту» С.Б. Никритина, «Портрет партизана» В.Н. Яковлева, «Где здесь сдают кровь?» П.П. Кончаловского, «Ленинградское шоссе» и «На аэродроме» Г.Г. Нисского, «После ухода немцев» Т.Г. Гапоненко, «Слава павшим героям» (1945) Ф.С. Богородского и др., представляют особый пласт в советском искусстве, и их место в нем не ограничивается только ситуативной значимостью. Война сделала также возможным возврат к исторической тематике с акцентом на вечные ценности, а не только советские. В эти годы появились такие произведения, как «Утро на Куликовом поле» А.П. Бубнова, триптих П.Д. Корина «Александр Невский». Всем нашлась работа во время войны, и ее нельзя назвать конъюнктурной. В этих условиях А.М. Герасимов, не изменяя своему основному жанру, кроме «Гимна Октябрю» писал портрет М.И. Кутузова.

Активность и художественные достижения московских художников в отображении суровых реалий и подвига советского народа в Великой Отечественной войне были высоко оценены властью. В 1943 году вышел Указ Президиума Верховного Совета СССР от 16 июля о присвоении звания «народный художник СССР». 31 июля 1943 года звание народного художника СССР присвоено А.М. Герасимову. Б.В. Иогансону, С.Д. Меркурову и В.И. Мухиной. В 1945 году звание народного художника РСФСР было присвоено Е.Е. Лансере и К.Ф. Юону. В этом же году звание заслуженного деятеля искусств РСФСР присвоено А.А. Дейнеке, П.Д. Корину, С.Д. Лебедевой, А.А. Пластову, Д.А. Шмаринову. В 1942 году были присуждены Государственные премии, в том числе премии

1-й степени – А.М. Герасимову за картину «Гимн Октябрю»; В.Н. Яковлеву – за «Портрет партизана»; М.Г. Манизеру – за скульптурную фигуру «Зоя Космодемьянская»; К.Ф. Юону и П.П. Кончаловскому – «за многолетние выдающиеся достижения в области искусства и литературы». В 1945 году звание народного художника РСФСР присвоено Е.Е. Лансеру и К.Ф. Юону. Звание заслуженного деятеля искусств РСФСР присвоено А.А. Дейнеке, П.Д. Корину, С.Д. Лебедевой, А.А. Пластову, Д.А. Шмаринову. Как указывалось, довольно непривычно в ряду награжденных выглядят имена А.Г. Тышлера, получившего Сталинскую премию второй степени в 1945 году за театральные декорации к спектаклю «Фрейлехс», и П.В. Вильямса за спектакль «Ромео и Джульетта».

Таким образом, за военные годы московскими художниками было создано большое количество высокохудожественных произведений в различных видах изобразительного искусства. Учреждение почетных званий и присвоение их известным художникам демонстрировало расположение и доверие властей к художникам. Перед лицом суровых испытаний были забыты прежние разногласия между художниками, а руководству МОСХа не пришлось заниматься обязательными идеологическими проработками. Предполагалось, что обретенная независимость от идеологического диктата сохранится и в послевоенные годы.

Следующий этап в жизни Московского союза художников охватывает послевоенные годы до 1953-го – смерти И.В. Сталина. Первый послевоенный год был исполнен если не эйфории, то вполне обоснованных надежд на мирное будущее³². Кажется, были забыты довоенные споры и дискуссии. И все же этот период в жизни МОСХа (1945–1953), за исключением первого послевоенного года, был наполнен возобновившейся борьбой с теми же (но несколько расширенным составе) формалистами, а затем и космополитами. Вся эта борьба развернулась в рамках официальной кампании против формализма в музыке и музыкальной критике, никаких специальных постановлений ЦК по отношению к художникам не было принято. Но художественный истеблишмент с готовностью ринулся в поддержку кампании и показал недюжинное рвение, включив в число врагов целые художественные направления, а именно импрессионизм. Возглавил эту борьбу А.М. Герасимов, бывший в этот период председателем Оргкомитета советских художников и президентом вновь учрежденной Академии художеств. Будучи в это время на вершине художественной власти, А.М. Герасимов не мог предположить, что этими выступлениями подготовит свой закат. М.Ю. Герман писал по этому поводу: «Не понадобилось даже партийных постановлений. А. Герасимов был лицом вполне доверенным»³³.

После постановления ЦК партии «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» сразу же появилось множество статей по борьбе с формализмом в изобразительном искусстве. К формалистам были отнесены П.В. Кузнецов, В.А. Фаворский, А.Т. Матвеев, С.Д. Лебедева, К.С. Петров-Водкин,

А.В. Шевченко, А.Г. Тышлер, А.А. Лабас, А.А. Дейнека и Ю.И. Пименов. В сентябре прошли обсуждения постановлений ЦК ВКП(б) в оргкомитете Союза Советских художников, МОСХе и его отдельных секциях. Газета «Советское искусство» от 20 сентября сообщала, что резолюция заседаний оргкомитета Союза Советских художников о Постановлениях ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» и «О репертуаре драматических театров» «констатирует, что в изобразительном искусстве наблюдается недооценка идейно-насыщенного, завершенного по форме произведения, отвечающего на запросы народа и советского государства, воспитывающего советского человека в духе бодрости, веры в свое дело, не боящимся препятствий. Все перечисленные недостатки являются следствием плохо поставленного идейно-политического воспитания в союзах. Это положение усугубляется наличием в рядах художников и изокритиков людей, подменяющих критику аллилуевщиной». Термин «аллилуевщина» еще долго употреблялся в подобных опусах.

В дополнение к возобновившейся борьбе с формализмом с 1948 года развернулась широкая кампания против космополитизма, или низкопоклонства перед Западом, тяжело отразившаяся и на художественной жизни МОСХа. Изобразительное искусство Запада, начиная с импрессионистов, объявлялось целиком упадническим. В 1948 году был закрыт Музей нового западного искусства. В этом же году уволен с поста директора Московского художественного института имени В.И. Сурикова С.В. Герасимов. В журнале «Искусство» № 1 опубликована статья А. Зотова «Импрессионизм как реакционное течение в буржуазном искусстве». В борьбу с формализмом и импрессионизмом активно включилась Академия художеств СССР во главе с А.М. Герасимовым³⁴.

В послевоенный период московскими художниками был создан ряд выдающихся произведений, посвященных как наступившим мирным реалиям, так и военным реминисценциям, среди которых следует назвать картины А.А. Пластова («Сенокос» и «Жатва»), А.И. Лактионова («Письмо с фронта»), Ю.М. Непринцева («Отдых после боя»), серию картин С.А. Чуйкова «На мирных полях моей Родины», пейзажную серию Г.Г. Нисского и др. Возобновляется и «аплодисментное» направление, представленное работами В.П. Ефанова «Передовые люди Москвы в Кремле», «Заседание Президиума Академии наук СССР», Б.В. Иогансона с соавторами «Выступление В.И. Ленина на III съезде комсомола», Д.А. Налбандяна «Власть советам – мир народам», портрет Сталина, А.М. Герасимова «Сталин у гроба А. Жданова», Ф.П. Решетникова «За мир», «Родному Сталину» и др. Среди работ такого ряда несомненной удачей считается полотно Ф.С. Шурпина «Утро нашей Родины», остальные работы уже не несут в себе той энергетики, какая была заключена в работах подобного направления до войны.

С начала 50-х годов, особенно после смерти И.В. Сталина, ситуация постепенно меняется. Последний из рассматриваемых периодов функ-

ционирования МОСХа охватывает 1952–1962 годы. В 1953 году создается Министерство культуры СССР, курирующее всю художественную жизнь страны, первые шаги которого были направлены на ее ревизию. Заметно менялась конъюнктура, вчерашние всеильные функционеры (А.М. Герасимов, Д.М. Налбандян, А.Н. Яр-Кравченко) теряли свое влияние, их слава закатывалась. Теперь они обвинялись в способствовании своими произведениями созданию культа личности Сталина. Несмотря на неусыпный контроль министерства, заметна либерализация общей атмосферы в изобразительном искусстве.

Политика власти в лице нового министерства в отношении изобразительного искусства в изменившихся политических реалиях была крайне противоречивой и непоследовательной, и, возможно, поэтому власть постепенно теряла контроль над ситуацией в этой сфере. Новые веяния начинали оказывать раскрепощающее влияние на московских художников, что особенно наглядно проявилось в обострении противостояния между Академией художеств СССР, Секретариатом Оргкомитета советских художников и МОСХом. В МОСХе особенно было заметно раскрепощение общественной жизни. Особенно важными и показательными представляются дискуссии, возникавшие спонтанно по принципиальным вопросам развития советского искусства. В этих дискуссиях, в частности, обозначается противостояние Академии художеств СССР, Секретариата Оргкомитета советских художников и МОСХа по отношению к импрессионизму. Так, обсуждение доклада М. Алпатова «Новаторство и традиции в советском изобразительном искусстве» превратилось в двухдневную дискуссию 23–24 декабря 1955 года при переполненном зале. Было отчетливо показано, что необходимость изучать и развивать национальные традиции не препятствует освоению всего лучшего в мировом искусстве. Именно на этом собрании московских художников было выражено их положительное отношение к импрессионизму и постимпрессионизму. В дискуссии принимали участие Б. Иогансон, А. Герасимов, М. Сарьян, В. Фаворский, В. Костин, Ю. Колпинский, А. Морозов, А. Михайлов, Г. Тимошин, писатели А. Антокольский, Л. Никулин, С. Городецкий, архитектор В. Руднев, режиссер В. Плучек и др. В противостоянии МОСХа и АХ СССР победа осталась за Московским союзом художников, а Академия художеств лишилась своего первого президента: в 1956 году Министерство культуры предлагало освободить А.М. Герасимова от обязанностей президента Академии художеств «из-за неправильного поведения, нетерпимости к критике, грубых и бестактных высказываний»³⁵, а в 1957 году он был освобожден от всех занимаемых должностей.

Перевыборное собрание МОСХа в октябре 1956 года стало демонстрацией дальнейшего раскрепощения Московского союза от долго спутывающих его уз со стороны властей предрежащих. Председателем был избран Ф.С. Богородский. В состав нового правления Союза вошли также живописцы и искусствоведы, которые в течение многих

лет были гонимы за свои «формалистические» прегрешения (О.М. Бескин, Р.Р. Фальк, П.В. Кузнецов, В.В. Рождественский, А.А. Каменский). На этом собрании звучали слова, немислимые еще несколько лет назад. Как было указано в докладе министра культуры Михайлова в ЦК КПСС, критик В.И. Костин с возмущением сказал: «Неужели нужны еще чиновники, стоящие над творческими союзами!» Ф.С. Богородский в своем докладе на собрании московских художников в октябре 1956 года сказал: «Здесь надо подчеркнуть то обстоятельство, что никто так хорошо, как сами художники, не знает профессионального дела и никто так не ответственен перед народом, как они, ибо только они подписывают свои произведения, которые остаются в музеях, переживая своих временных начальников (Аплодисменты)»³⁶.

Важнейшей особенностью этого периода стал конец культурной изоляции страны, что проявлялось самым различным образом. В МОСХе стали организовываться не только весьма редкие поездки маститых маэстро за границу, но и туристические поездки, доступные уже более широкому кругу художников. Решительным шагом к уничтожению «резервации», по определению В.М. Манина, для советского искусства было проведение ряда выставок в конце 1950-х годов. Так, летом 1959 года в Москве была устроена национальная выставка США в парке «Сокольники». Новейшие течения зарубежной живописи были представлены произведениями таких художников, как А. Готлиб, Д. Поллок, М. Ротко, Де Кунинг и др. Спустя два года, летом 1961-го, там же открылась французская выставка. В залах, где располагалась живопись, была весьма подробно показана так называемая парижская абстрактная школа (абстрактный «импрессионизм») – произведения Кляйна, Лапика, Биссьера, Гишия, Фотрио, Сулажа, Матье, Дюбюффе и других. На этой же выставке сюрреалистическое направление было представлено такими крупными именами, как Р. Магритт и И. Танги. В конце 1950-х – начале 1960-х годов проходят выставки современного английского искусства во главе с Никольсоном и Пасмором, а также выставка бельгийского искусства.

Ответом московской художественной общественности на все эти события стало появление новых художественных течений, функционирующих независимо от Московского союза художников. Среди них наиболее известными были возникшие в середине 1950-х годов: Лианозовская группа (Е., Л. и В. Кропивницкие, О. Рабин, Ю. Васильев Н. Вечтомов, В. Немухин и Л. Мастеркова); группа И. Цирлина, (М. Кулаков, Д. Плавинский, А. Харитонов, О. Прокофьев, В. Немухин, Л. Мастеркова); группа Ю. Соостера и Ю. Соболева (Э. Неизвестный, В. Янкилевский, А. Брусиловский, И. Кабаков, В. Пивоваров, Б. Жutowский) и студия Э. Белютина «Новая реальность». Несмотря на то, что многие из названных художников участвовали в молодежных выставках МОСХа (О. Рабин, Д. Плавинский, О. Целков, Д. Краснопевцев, В. Немухин, А. Зверев и др.), их развитие и творческая деятельность шли по другому

пути, подготавливая возникновение художественных феноменов более позднего времени.

В 1950-е годы Московский союз художников осуществлял исключительно активную многостороннюю деятельность. Число его членов в середине 1950-х годов превышало 2 000 человек. Количество устраиваемых Союзом выставок увеличивалась с каждым годом, так что во второй половине 1950-х ежегодно проходило около 80 выставок, включающих тематические, комплексные групповые, персональные, выставки-отчеты, а также выставки по видам искусства (живописи, графики, акварели, скульптуры и т. д.) и выставки в клубах, парках, колхозах, воинских частях. Было проведено около 50 юбилейных и персональных выставок, в которых на равных правах участвовали вчерашние «формалисты». Среди персональных выставок этих лет следует упомянуть выставки С. Коненкова, Ю. Пименова, А. Дейнеки, А. Куприна, П. Окарежевского, В. Рождественского, А. Лентулова, Г. Шегалю, А. Шевченко, П. Митурича, П. Кончаловского (на его посмертной выставке 1956 года впервые экспонировался «Портрет Мейерхольда», созданный художником в 1938 году), К. Юона и др. С 1954 года начались молодежные выставки. Московские художники также участвовали в таких масштабных выставках этого периода, как «Всесоюзная художественная выставка» (1955 и 1957), «Москва социалистическая» (1957).

Многие московские художники приняли участие в международной выставке в Брюсселе 1958 года и получили Гран-при, золотые, серебряные, бронзовые медали, почетные дипломы. В частности, Гран-при был присужден скульпторам Е. Вучетичу за скульптуры «В.И. Ленин», «Перекуем мечи на орала», С. Коненкову за скульптурный «Автопортрет» и «Портрет Ф.М. Достоевского», а также живописцам М.С. Сарьяну, Я.Д. Ромасу, Ф.Ф. Федоровскому. Золотыми медалями были награждены Б.В. Иогансон за картину «На старом уральском заводе» и С.В. Герасимов за картину «Мать партизана». За картину «Дедушка с внучкой» В.П. Ефанову присуждена бронзовая медаль.

Важнейшим фактором художественного процесса этого времени было появление молодого поколения художников, создавших получивший широкий резонанс суровый стиль (В. Попков, Н. Андронов, П. Никонов, С. Иванов, А. Пологова и др.). Собственно суровый стиль вышел из самого типичного направления советского искусства, но все-таки это было следствием глубинных подспудных автономных процессов в общем ходе развития социалистического реализма, в результате которых пафос и романтика труда утратили всю свою довоенную радостную красочность и приобрели весьма будничные и тусклые одежды. В.С. Манин заметил: «Проблема художественной формы – проблема вечная. Ее в лучшем случае можно решить на короткое время. Затем она вновь требует существенно пересмотра. С введением понятия “социалистический реализм” предполагалось, что реалистическая форма будет чуть ли

не вечно обрамлять социалистическое содержание. Однако именно в ее рамках в 1960-е началось разрушение понятия соцреализма, связанное с обновлением пластической формы и пересмотром этого метода, разросшегося, по сути дела, до категории миропонимания»³⁷.

Со временем значение этого течения обрело трезвые оценки, что прочитывается в рассуждениях Ю.Я. Герчука: «Первые шаги нашего искусства к освобождению от этих догм, естественно, оказались достаточно робкими и не вполне самостоятельными... Путь, пройденный искусством за это десятилетие, интереснее и значительнее, чем сумма оставленных им художественных памятников»³⁸.

Закончился этот период очередным противостоянием власти с художниками, спровоцированным так называемой выставкой в Манеже 1962 года, посвященной 30-летию МОСХа. От этой выставки не осталось каталога, сейчас невозможно восстановить ее полное содержание, и в историю советского искусства она вошла преимущественно как скандальная, с множеством последующих политизированных спекуляций. 1 декабря выставку посетило Политбюро во главе с Н.С. Хрущевым. Буквально накануне уже открытая экспозиция по предложению Идеологической комиссии при ЦК КПСС была дополнена работами членов группы Э. Белютина и Ю. Соостера. По свидетельствам очевидцев, внимание высоких гостей в основной экспозиции целенаправленно привлекалось сначала к работам Р. Фалька и Д. Штеренберга, которые вызвали первый приступ негодования неискушенного в живописи Н.С. Хрущева, а затем им были показаны и произведения белютинцев, что превратилось в бурный безобразный скандал³⁹.

Тем не менее задумывалась эта выставка как широкий показ достижений советского изобразительного искусства не только за тридцатилетнюю историю МОСХа, но и за предыдущий период, включая 20-е годы. Идейными вдохновителями юбилейной выставки были искусствоведы А.А. Каменский и В.И. Костин. Председателем МОСХа в 1961–1963 годах был Д.К. Мочальский. По мнению Ю.Я. Герчука, «громкий скандал, связанный с визитом Хрущева, к сожалению, заслонил собой смысл и значение самой выставки – ту роль, которую она могла сыграть... в воскрешении отвергавшихся прежде художественных традиций, в возвращении зрителю многих забытых произведений 1920-х и 1930-х годов, ставших с тех пор классическими; наконец, в творческом самоопределении целого поколения художников»⁴⁰. В экспозиции юбилейной выставки находились «Аниська» Д. Штеренберга, «Картошка» и «Обнаженная в кресле» Р. Фалька (всего семь произведений художника). Кроме того, экспонировались работы С. Лучишкина («Шар улетел»), К. Истомина («Вузовки»), «Итальянская улица. Монахи в красном» А. Дейнеки, а также работы П. Кончаловского, Ю. Щукина, А. Щипицына, А. Матвеева, С. Лебедевой, Д. Цаплина... Демонстрировались работы молодых художников: «Геологи» П. Никонова, «Материнство» А. Пологовой, пейзажи Н. Андропова.

Ю. Герчук подчеркивает, что многие картины именно после этой выставки вошли в экспозицию Третьяковской галереи.

Разгромное посещение Н.С. Хрущевым выставки в Манеже имело серьезные последствия как для отдельных художников, так и для всех сфер культурной жизни страны. В изобразительном искусстве это вызвало возникновение подпольного искусства, советского андеграунда, существовавшего наряду с официальным. В этом противостоянии победителей не было.

В заключение хотелось бы отметить следующее. Рассмотренный тридцатилетний период существования МОСХа был крайне противоречивым. Даже в годы политического террора наряду с ожесточенными дискуссиями реальная картина художественной жизни Москвы далека от односторонних оценок, утвердившихся во многих искусствоведческих и исторических работах, освещающих этот период. Вся непростая история первых 30 лет существования Московского союза художников представляет чередование периодов, относительно спокойных в отношении идеологического давления со стороны власти, и периодов нагнетания подобного давления. К первым периодам относится начальный этап существования МОСХа (1932–1935), а также военные годы. Нельзя не отметить, что в остальные периоды идеологический прессинг падал на давно подготовленную почву в среде самих художников. И до и после образования МОСХа не прекращались острые дискуссии по вопросам художественного языка в изобразительном искусстве, обобщенно носящие название «борьбы с формализмом». С точки зрения нынешнего состояния искусства, когда реализм оказался побежденным до состояния полного уничтожения изобразительного начала, нельзя ли рассматривать все эти дискуссии в советском искусстве на более глубинном уровне, не сводя их к проискам кровожадной тоталитарной власти, – не было ли это дальновидной попыткой самого искусства защититься от угрозы просматриваемого будущего уничтожения, попыткой, осуществляемой несимпатичными людьми и столь же несимпатичными методами?

Что касается борьбы с конкретными формалистами в советское время, обращает на себя внимание некая беспринципность в их выборе. Гонениям подвергался определенный ряд художников, достаточно устойчивый в основном составе, со временем пополнявшийся из рядов гонителей ставшими неугодными художниками. Так в формалисты попал, например, в сороковые годы А.А. Дейнека. Однако некоторые художники, по всем признакам соответствующие гонимым формалистам – по принадлежности к художественному объединению, по стилистической манере, тематике, – счастливо избежали подобных осложнений в своей судьбе. В качестве примеров можно назвать П. Вильямса, Г. Рублёва, Н. Ульянова. Об Ульянове, в частности, писал М. Герман: «До сих пор остается загадкой, почему, например, живопись картин Ульянова не была сочтена “упадочно-импрессионистической”, равно как и

достаточно размашистый холст все того же 1947 года – “В.И. Ленин на экзамене в университете” В. Орешникова. По всей видимости, “поиски импрессионизма” были своего рода инструментом преследования, сама по себе художественная манера вряд ли интересовала критиков»⁴¹. Другими словами, речь идет о чисто человеческом факторе, отношениях, симпатиях и антипатиях, ревности, зависти и прочих, далеких от искусства материях, однако определявших многое в судьбах художников. Например, как следует из воспоминаний А. Смирнова «Заговор», смену руководства художественных вузов в 1948 году подготовила группа завистников на его родительской квартире, а вовсе не генералы КГБ⁴².

В той непредсказуемой алогичной эпохе могли происходить и своеобразные чудеса. Примеры конкретных парадоксов в художественной жизни были отмечены выше. К ряду неожиданных событий, если ориентироваться только на схему «растоптанного авангарда», следует отнести и то, что в 1939 году А.Г. Тышлер, неизменный фигурант в списке формалистов, наряду со многими театральными деятелями награжден орденом «Знак почета». Позднее, в 1945 году, А.Г. Тышлер и П.В. Вильямс получили Сталинскую премию второй степени за театральные декорации к спектаклю «Фрейлехс» и за спектакль «Ромео и Джульетта»⁴³.

В 1936 году произошло также весьма показательное событие, когда проводился конкурс на проект экспозиции для Международной выставки в Париже 1937 года. В конкурсе участвовали три коллектива: группа под руководством Е. Лансере, группа в составе А. Дейнеки, Ю. Пименова, П. Вильямса и группа ленинградских художников под руководством Н. Суетина. Суетин был учеником К. Малевича, продолжал исповедовать супрематизм, применение которому находил в производственной деятельности Ленинградского фарфорового завода. Именно Суетин оформлял супрематистский гроб своего учителя после его смерти в 1935 году. В этом конкурсе, само участие в котором такого убежденного формалиста в разгар борьбы с формализмом на государственном уровне казалось немыслимым, победил именно проект Н. Суетина. Проект оформления советского павильона разработан им вместе с К. Рождественским. Как отмечала в своей статье И. Азизян, предпочтение этому проекту было отдано прежде всего из чисто профессиональных соображений⁴⁴. Несмотря на то, что директор советского павильона на Парижской выставке был арестован, эти же художники были приглашены для оформления советского павильона для Нью-Йоркской выставки 1939 года.

Почти необъяснимым представляется участие А. Лабаса, еще одного наиболее заметного «фигуранта» всех антиформалистических проработок, в Парижской и Нью-Йоркской выставках 1937 и 1939 годов соответственно со своими панорамами «Авиация СССР» и «Артек»⁴⁵.

Довольно курьезным в этом контексте выглядит и неожиданный взлет в том же 1939 году неисправимого формалиста П. Кончаловского.

Художник, с его достаточно вызывающей позицией отстраненного от злободневности мэтра, продолжал писать свои излюбленные натюрморты. 25 июля в Центральном парке культуры и отдыха имени Горького открылась выставка «Пищевая индустрия», отдел выставки «Индустрия социализма». На выставке фигурировал огромный натюрморт Кончаловского «Мясо, дичь и брюссельская капуста на фоне окна», имевший шумный успех и даже решивший будущую судьбу художника. После бытования в стане полуотверженных формалистов Кончаловский приобрел репутацию чуть ли не певца социалистической мичуринско-лысенковской сельскохозяйственной продукции. Считается, что именно такая репутация в свое время открыла ему дорогу в заново учрежденную Академию художеств СССР, причем в основе всего был успех мастера на выставке «Индустрия социализма»⁴⁶.

Встает закономерный вопрос – почему власти, как и во вторую половину тридцатых годов, так и в сороковые годы своими решениями обходили художников? Ведь Постановлениями ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам в конце сороковых годов были затронуты все сферы художественной культуры и науки, кроме изобразительного искусства⁴⁷. Была ли это простая уверенность в том, что художники не останутся в стороне и сами сделают все необходимое для демонстрации своей лояльности власти? Или здесь сказывается просматривающаяся индифферентность лично Сталина к изобразительному искусству в отличие от его сильной заинтересованности в литературе и кино? Ведь, по сути, известен только один отзыв Сталина, оставленный им на X выставке АХР в 1926 году: «В общем, по-моему, хорошо», – настолько положительно-нейтральный, что в авторе трудно заподозрить истового любителя живописи или скульптуры. То, что записано в дневниках Е. Кацмана о встрече на сталинской даче, тоже не свидетельствует о стремлении Сталина проникнуть в тайны ремесла или направить художников по какому-нибудь особенному пути, кроме того, что, по его словам, все должно быть живым⁴⁸. Из этого можно заключить, что при отсутствии личных указаний Сталина власть полагала, что свою пропагандистко-воспитательную роль изобразительное искусство исправно выполняло, за что щедро вознаграждалось, а должную политическую бдительность художники способны обеспечить самостоятельно при малейших идеологических громыханиях в соседних культурных сферах.

Таким образом, за первые 30 лет своей истории Московский союз художников испытал много превратностей, но превратился в устойчивую структуру, выдержавшую все испытания. Его значение для самих художников, помимо того, что он был источником благ и горестей, местом, где происходили жестокие баталии по поводу отвлеченных вопросов и чисто житейских, касающихся получения заказов, заключалось еще и в том, что он создал, тем не менее, среду для специфического разряда людей, творческая природа которых обрекает их на своеобразное

общественное аутсайдерство. МОСХ был местом, «куда можно пойти» художнику, что, по Достоевскому, важнее всего для человека. Основанный на 15-м году существования советской власти, МОСХ пережил сталинский режим и весь советский период с его патримониальным отношением к искусству и оказался способным адаптироваться к новым условиям, уже по существу в другой стране, на этот раз без всякой опеки государства за последние 20 лет.

Художники Московского союза стали основной движущей силой советского искусства. Последнее вовсе не исчерпывается несколькими десятками имен, относящимися к разным лагерям по своим художественным принципам, известными по музейным экспозициям и искусствоведческим работам. Тем более, советское искусство невозможно ограничивать одним парадным соцреализмом. В последние годы проводятся настоящие раскопки бывшего полного корпуса советского изобразительного искусства, канувшего в недалекое, но уже малодоступное прошлое. Даже если то, что имеется на поверхности, представляет яркое, уникальное, разнообразное явление, то возможная восстановленная полная картина покажет всю мощь художественного потенциала нашей страны в один из сложнейших периодов ее развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Авангард, остановленный на бегу. Альбом. Л., 1989.
- 2 Герман М.Ю. Снова об искусстве 30-х // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 211.
- 3 Там же.
- 4 Манин В.С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. М., 1999. С. 157.
- 5 Морозов А.И. Конец утопии. М., 1995. С. 19–20.
- 6 Дёготь. Е. Советское искусство между авангардом и соцреализмом. 1927–1932 // Наше Наследие. 2010. № 93–94. С. 135.
- 7 Смирнов А. Заговор недорезанных // Зеркало. 2006. № 27–28.
- 8 Ассоциация художников революции. Сборник воспоминаний, статей, документов. М., 1973.
- 9 О встрече наркома просвещения А.С. Бубнова с художниками-станковистами // Советское искусство. 1932. 3 марта.
- 10 Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). СПб., 1992.
- 11 Манин В.С. Искусство в резервации...; Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Указ. соч.
- 12 ЦГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 9.
- 13 Костин В.И. Кто там шагает правой? // Панорама искусств. 1989. № 12. С. 215.
- 14 Чегодаева М.А. Соцреализм – мифы и реальность. М., 2003. С. 41.
- 15 Эфрос А.М. Вчера, сегодня, завтра // Искусство. 2003. Март-апрель. Май-июнь. С. 65–75. С. 49–64.
- 16 Эфрос А.М. Вчера, сегодня, завтра // Искусство. 2003. Март-апрель. С. 67.

- 17 Морозов А.И. Указ. соч. С. 140.
- 18 См.: Манин В.С. Искусство в резервации...; Морозов А.И. Указ. соч.; Боровский А. Цепь романов. Русское искусство прошедшего века. СПб., 2001.
- 19 Манин В.С. Искусство в резервации... С. 261.
- 20 Морозов А.И. Указ. соч. С. 87–88.
- 21 Выставки советского изобразительного искусства. 1933–1940 гг.: справочник / А.С. Галушкина, И.А. Смирнов, Е.А. Сперанская и др. М.: Советский художник, 1967.
- 22 Хвостенко Т.В. Вечера на Масловке близ Динамо. За фасадом пролетарского искусства. М.: Олимпия-Press. 2003.
- 23 Власть и художественная интеллигенция. Сборник документов. М., 1999. С. 308.
- 24 Манин В.С. Искусство в резервации... С. 196.
- 25 РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 6. Ед. хр. 42. Л. 5.
- 26 Власть и художественная интеллигенция...
- 27 Манин В.С. Искусство и власть. СПб.: Аврора, 2008; Фаворский В.А. Воспоминания современников, письма художника, Стенограммы выступлений. М.: Книга, 1991; ЦГАЛИ. Ф. 962. Ед. хр. 48. Л. 69–72.
- 28 Манин В.С. Искусство и власть. С. 258.
- 29 Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.
- 30 Чегодаева М.А. Указ. соч. С. 101.
- 31 Московские художники в дни Великой Отечественной войны. М.: Советский художник, 1981.
- 32 Герман М.Ю. Четыре года после победы // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 186–212.
- 33 Там же. С. 204.
- 34 Отчет о третьей сессии Академии художеств // Советское искусство. 1949. 5 февр.
- 35 РГАНИ. Ф.5. Оп. 30. Д. 25. Л. 36.
- 36 РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 30. Д. 237. Л. 2.
- 37 Манин В.С. Искусство и власть. С. 290.
- 38 Герчук Ю.Я. Искусство «оттепели». 1954–1964 // Вопросы искусствознания. VIII. (1/1996). С. 51.
- 39 Герчук Ю.Я. Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже // Искусство. 2003. Январь-февраль. С. 31–55; Молева Н.М. Манеж. Год 1962. М.: Советский писатель, 1989.
- 40 Герчук Ю.Я. Кровоизлияние в МОСХ... С. 32.
- 41 Герман М.Ю. Четыре года после победы... С. 207.
- 42 Смирнов А. Заговор недорезанных // Зеркало. 2006. № 27–28.
- 43 Власть и художественная интеллигенция...
- 44 Азизян И. Парадоксы 30-х: идеи синтеза, бытие супрематизма // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 142–170.
- 45 Выставки советского изобразительного искусства...; Лабас А.А. Воспоминания / Сост., подг. текста О. Бескина-Лабас. Вступ. ст. Е. Петрова, А. Морозов. СПб., 2004.
- 46 Манин В.С. Искусство и власть.
- 47 Власть и художественная интеллигенция...
- 48 Хвостенко Т.В. Указ. соч.