

2

На правах рукописи

ДЬЯКОНОВ ВАЛЕНТИН НИКИТИЧ

МОСКОВСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА 1950-60-Х ГГ.
(ВОЗНИКНОВЕНИЕ НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА)

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии



Москва 2009

Работа выполнена на кафедре истории и теории культуры факультета истории искусств Российского Государственного Гуманитарного университета Государственной Третьяковской галереи

Научный руководитель

д-р филос. наук, профессор
Кондаков Игорь Вадимович

Официальные оппоненты:

д-р ист. наук, доцент
Янковская Галина Александровна

д-р культурологии, ведущий научный
сотрудник Российского института
культурологии
Рылева Анна Николаевна

Ведущая организация:

Государственная Третьяковская галерея

Защита состоится «30» марта 2009 г. в 14.00 часов на заседании совета Д 212.198.06 по защите докторских и кандидатских диссертаций при Российском государственном гуманитарном университете по адресу: 125993, Москва, ГСП-3, Миусская пл., д. 6, ауд. 228.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского государственного гуманитарного университета

Автореферат разослан «27» февраля 2009 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,
канд. культурологии,

Е.Г. Лапина-Кратасюк

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Период «оттепели» в СССР был временем значительных изменений в самых разных областях культуры, в том числе в изобразительном искусстве. Можно выделить две тенденции, определяющие развитие и функционирование этой области культуры. Первая состоит в расширении контактов художественных организаций и самих художников с искусством стран Западной и Восточной Европы, США. Вторая заключается в переосмыслении истории русского искусства, создании новых культурных образцов на основе творчества «левых» художников 1910-1920-х годов, отходе от ориентации на академизм и передвижничество. С точки зрения художественной идеологии искусство периода «оттепели» представляет собой многоступенчатую структуру, на разных уровнях которой происходит обращение к разным культурным ценностям прошлого.

Актуальность темы основывается на нескольких факторах. В Государственной Третьяковской галерее уже несколько лет переделывается экспозиция, посвященная советскому искусству. Последовательной концепции искусства 1950-60-х годов, однако, до сих пор не выработано. Поэтому очевидна нужда в детальном изучении процессов, происходящих на нескольких уровнях советской художественной иерархии, в сопоставлении с предыдущими историческими периодами, в частности, с дореволюционной эпохой, временем расцвета авангардного искусства (1910-1920-е годы) и искусства социалистического реализма (1930-50-е годы). Неофициальная и официальная ветви искусства «оттепели» традиционно противопоставлялись, как, например, в истории советского искусства Е. М. Деготь (2000), сделавшей упор на изучении неофициального искусства, или в исследованиях, вышедших в доперестроечную эпоху, которые практически полностью игнорируют неофициальное искусство. Более того, сама возможность изучения этих явлений в одном контексте подвергается сомнению. Монографий, посвященных искусству 1950-60-х годов, пока не существует. В нашей работе мы опирались на историко-типологический подход, в рамках которого две ветви советского искусства изучались как возникшие в одном культурном контексте.

Объект и предмет исследования

Объектом исследования является художественная культура Москвы периода «оттепели» (1953 – 1964 гг.). Под «художественной культурой» мы понимаем в данном случае социально-исторический контекст возникновения произведений искусства и художественных направлений, а также структуры политического (т.е. идеологического) контроля и надзора над художественной продукцией.

Предметом данной работы стали изменения в художественной жизни и искусстве СССР периода «оттепели», возникшие под влиянием политических, экономических и социальных факторов. Особое внимание уделяется социально-историческим аспектам возникновения феномена неофициального искусства, который во многом является следствием изменившихся векторов идеологической и социальной политики советского государства. В то же время в центре внимания оказываются и консервативные явления, продолжающие линию развития советского искусства, определенную еще в 1930-50-е годы. В сфере искусства основное внимание уделяется живописи, графике, декоративно-прикладному искусству. Примеры из архитектуры, скульптуры, дизайна играют роль дополнительных. Это объясняется тем, что указанные виды искусства предназначаются для общественного пространства. Оно в рассматриваемую эпоху было подвергалось строгому идеологическому конструированию. Поскольку нас интересует вопрос возникновения неофициального искусства, создававшегося и демонстрировавшегося в основном в частном пространстве, постольку мы не рассматриваем подробно «оттепельные» тенденции в областях архитектуры, скульптуры и дизайна.

Хронологические рамки исследования

Московская художественная культура периода «оттепели» исследуется нами в строгих хронологических рамках: с 1953 по 1964 год. 1953 – год смерти И. В. Сталина, являющийся началом культурных преобразований и новых политических инициатив. 1964 – год снятия Н. С. Хрущева с поста первого секретаря ЦК КПСС и начала возвращения к более консервативной культурной, внутренней и международной политике, окончательно оформившегося с вводом советских войск в Чехословакию в 1968 году. Для того, чтобы обрисовать общее положение в художественной культуре СССР перед исследуемой эпохой, потребовалось ввести краткий обзор художественной культуры периода после Великой Отечественной войны и смерти И. В. Сталина (параграф 1 первой главы).

Цель и задачи исследования

Цель работы заключается в изучении искусства «оттепели», как официального, так и неофициального, в контексте социальной и политической жизни эпохи. Социальные факторы влияют на возникновение новых форм культуры, в случае данного исследования – новой концепции советского искусства, согласно которой ключевые для предыдущей эпохи эстетические понятия и художественные практики меняются, приводятся в соответствие новой концепции истории (например, ориентацией на «ленинизм», борьбой с «парадностью»). С увеличением значимости прикладных видов искусства растет раздробленность художественных институций. Это, в свою очередь, увеличивает

возможности проявления свободной инициативы на разных этапах художественной иерархии.

Для достижения данной цели потребовалось решить следующие задачи:

1) Рассмотреть ситуацию в художественной жизни страны послевоенного периода.
2) Выявить специфику влияния политической конъюнктуры на административную и идеологическую деятельность творческих организаций, конкретнее – Союза художников СССР.

3) Обрисовать экономическое положение художника в послевоенном СССР и выявить изменения, произошедшие в рассматриваемый период.

4) Проследить развитие новой официальной концепции истории советского искусства, изучить изменения репутации искусства и художников 1920-х годов, в некоторых случаях обеспечившее их стилистическую роль эстетического образца в поисках нового поколения художников.

5) Изучить как периодическую по вопросам изобразительного искусства (специальную), так и другие периодические издания для того, чтобы сформировать представление об изменении социальной роли советского художника в период «оттепели» по сравнению с предыдущими десятилетиями.

6) Произвести архивные изыскания с целью выяснить конкретную роль государственных и художественных институций в формировании художественной культуры рассматриваемого периода.

7) Рассмотреть социальное положение и контекст существования неофициального художника, пользуясь автобиографическими материалами, как опубликованными, так и собранными автором исследования путем интервьюирования участников художественного процесса рассматриваемого периода.

Обзор источников

Источники, использованные в процессе написания работы, подразделяются на несколько типов:

- 1) Периодика рассматриваемого периода: специализированные журналы «Искусство» и «Творчество», газеты общезначимой («Правда», «Известия») и культурной («Советская культура») направленности. Автором были изучены полные комплекты журналов «Искусство» (1953-1964 гг.) и «Творчество» (1957-1964).
- 2) Периодика эпохи «перестройки» и 1990-х годов, в которой рассматриваются вопросы истории искусства «оттепели»: статьи в «Независимой газете», газете «Сегодня», «Известия»,

- специализированных журналах («Декоративное искусство», «Искусство»).
- 3) Стенограммы заседаний различных секций МОССХ 1950-60-х годов, находящиеся в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи.
 - 4) Документы, посвященные деятельности отделов ЦК, занимавшихся вопросами культуры в рассматриваемый период. Часть документов опубликована в специальных сборниках, часть находится в Российском государственном архиве новейшей истории (РГАНИ).
 - 5) Воспоминания художников, участвовавших в художественной жизни эпохи «оттепели», опубликованные в 1990-2000-х гг. Эти источники подвергались тщательной проверке по доступным документам с целью избежать ошибок, связанных с более поздней записью событий 30-40-летней давности. Личные оценки, содержащиеся в такого рода источниках, подвергались сопоставлению с другими свидетельствами и помещались в биографический контекст.
 - 6) Интервью с участниками художественного процесса рассматриваемого периода, взятые автором исследования, и построенные на принципах «устной истории», описанных в книге П. Томпсона «Голос прошлого: Устная история». К источникам этого типа применялись те же процедуры проверки, что и к источникам, описанным в пункте 5.

Степень изученности темы

До 1991 года исследователи политической, экономической истории и истории искусств СССР сталкивались с проблемами, которые были связаны с цензурой и идеологическим контролем над результатами исследований. Поэтому в работах о культуре и искусстве 1950-60-х годов, выпущенных в СССР, не упоминаются художники неофициальные или неудобные (а если о них и идет речь, то контекст обычно негативный). Поскольку история искусства и культуры, как и любая гуманитарная дисциплина, считалась продолжением идеологии в научной сфере, можно говорить не только об отсутствии общих работ о периоде «оттепели», но и о том, что исследования, посвященные русскому искусству XX века в целом, устарели и не могут считаться удовлетворительными. В любой из общих работ, выпущенных до 1991 года, мы не найдем множества имен, не допущенных в историю советского искусства по идеологическим причинам. Монографии советского времени, посвященные отдельным художникам, часто

опускают важные факты их биографий и отношений с государством, не говоря уж о степени их финансового благополучия.

В постсоветское время появилась одна общая работа о русском искусстве XX века в целом¹, были достаточно подробно рассмотрены отдельные течения, и в особенности авангард. Среди художественных явлений второй половины века наибольший интерес у отечественных и зарубежных исследователей вызвал «московский концептуализм» и «соц-арт», возникшие в конце 1960 – 1970-е годы. Двум этим направлениям посвящены как теоретические труды², так и монографии³.

Искусство 1950-60-х годов в целом пока оказывается вне поля зрения историков искусства; для историков общественной жизни и политики «оттепели» оно играет роль иллюстрации к основным характеристикам периода⁴. Проблематизация сосуществования официального и неофициального искусства в понятиях, далеких от публицистики, еще не осуществлена.

Положения, выносимые на защиту

- 1) Сравнительный анализ произведений искусства и других источников свидетельствует о новой концепции истории советского искусства в эпоху «оттепели». Эта концепция не идентична эстетической теории и практике того периода, который она рассматривает в качестве образцового, но представляет собой развитие идей и практик 1920-х годов в новом социально-историческом контексте.
- 2) Борьба с некоторыми содержательными аспектами искусства 1930-50-х годов имеет целью «десталинизацию» изобразительного искусства на уровне сюжета. В рамках борьбы основные эстетические установки предыдущей эпохи сохраняются в неприкосновенности.

¹ Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. М.: «Трилистник», 2001.

² Вот лишь некоторые работы, посвященные феномену социалистического реализма с точки зрения истории, социологии, философии: Гройс, Борис. Утопия и Обмен. (Стиль Сталин. О новом. Статья). М.: «Знак», 1993; Круглова Т. А. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль. Диссертация на соискание ученой степени д. филос. наук. Екатеринбург, 2005; Круглова Т. А. Советская художественность или скромное обаяние соцреализма. Екатеринбург: Издательство гуманитарного университета, 2005; Булавака, Людмила. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс. М.: «Культурная революция», 2007; Bowlit, John E. Stalin as Isis and Ra: Socialist Realism and the Art of Design // The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Vol. 24, Design, Culture, Identity: The Wolfsonian Collection, (2002), pp. 35-63; Reid, Susan E. Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935-41

// Russian Review, Vol. 60, No. 2, (Apr., 2001), pp. 153-184.

³ Среди монографий, посвященных искусству 1970-х, отметим две: Бобринская Е. Концептуализм. М.: «Галарт», 1994; Холмогорова О. Соц-арт. М.: «Галарт», 1994.

⁴ Зезина М. Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е – 60-е годы. М.: «Диалог-МГУ», 1999; Пыжиков А. Хрущевская «оттепель». М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2002.

- 3) В период «оттепели» оформляется трехуровневая структура художественного процесса в СССР. На самом высшем уровне действуют идеологические органы ЦК, осуществляющие контроль над наиболее ценными для власти изображениями (Ленина, членов партии и правительства) в наиболее тиражируемых и общественно значимых формах (печатная продукция, скульптура). Средний уровень составляют специалисты – художники и искусствоведы – занимающие высокие посты в иерархии собственно художественных институций (Министерство культуры, Союз советских художников). Наконец, на низшем уровне находятся рядовые члены Союза художников и профессионалы, работающие в разнообразных низших, редко появляющихся в центре внимания контролирующих органов, областях искусства (оформительская работа, искусство книги и т.д.).
- 4) Под влиянием возврата к 1920-м годам в СССР складывается новый официальный стиль – «горизонтальный». Он отмечен большей демократичностью в выборе сюжетов и персонажей, большей степенью условности изображения, ориентацией на фигуративное искусство революционной эпохи, отказом от «парадности».
- 5) Повышение статуса декоративно-прикладного искусства приводит к притоку в область оформительской деятельности в разных сферах и масштабах профессионалов, не заинтересованных в следовании официальной линии советского искусства.

Неофициальное искусство возникает на экономической базе прикладного искусства как противопоставление частной жизни принятой на верхних этажах художественной иерархии концепции общественной (и в первую очередь партийной) роли художника.

Методология исследования

Изучение советского искусства невозможно без понимания тех задач, которые перед ним ставились идеологами. Поскольку идеология определялась политической конъюнктурой, в отношении «оттепели» оказался плодотворным историко-типологический подход. Поскольку речь идет об изобразительном искусстве, в число объектов изучения попадают и произведения. Поэтому стал необходим стилистический анализ официального и неофициального искусства рассматриваемого периода позволил выделить определенные темы и мотивы, характерные для «оттепели» вне зависимости от того, в каком контексте – с государственным признанием или без него – действовали художники.

Научная новизна

Научная новизна исследования заключается в последовательном привлечении материалов периодики, архивных источников и документов «устной истории» для объяснения феномена искусства «оттепели» и возникновения неофициального искусства. Впервые систематическому анализу подвергнут широкий круг источников по эстетической теории, повседневной жизни и структуре администрирования советского искусства послевоенной эпохи. Исследуются ранее остававшиеся вне поля зрения историков и культурологов явления, как, например, динамика смены идеологических и эстетических ориентиров на всех уровнях структуры художественного сообщества СССР. Работа демонстрирует возможности социокультурного анализа произведений искусства, теории и публицистики связи с переходной эпохой в общественной жизни и культуре.

Теоретическая значимость

Теоретическая значимость исследования заключается в определении понятия «горизонтального стиля» как явления, присущего искусству «оттепели», и разрабатывавшегося в различных сферах изобразительного искусства. Важной представляется предложенная в диссертации многоуровневая структура художественной администрации СССР, от контроля над образами, осуществлявшегося соответствующими отделами ЦК КПСС, до уровня рядовых членов творческих союзов. Эта структура поможет понять контекст появления тех или иных произведений изобразительного искусства. В атмосфере непрекращающихся споров о значении и месте искусства 1950-60-х годов в истории русского искусства данная работа имеет значение как проясняющая истоки и тенденции искусства эпохи «оттепели».

Практическое значение

Материалы исследования могут быть использованы культурологами, историками искусства и общества 1950-60-х годов, искусствоведами, специалистами в области социальной психологии, преподавателями истории, культурологии и искусствоведения, музейными работниками. Положения, разработанные в диссертации, найдут применение при чтении курсов лекций по истории русской культуры и искусства XX века.

Апробация исследования

Результаты исследования были опубликованы в сборнике «Современные трансформации российской культуры» (Москва, издательство «Наука», 2005), а также озвучены на всероссийской научной конференции «Визуальные стратегии в искусстве» (Москва, РГГУ, 16-18 мая 2006 г.). По материалам, собранным в ходе исследования, было опубликовано несколько статей в специализированных журналах по изобразительному искусству («Новый мир искусства» (СПб), «ArtChronika» (Москва)).

Перспективность исследования

Эпоха «оттепели» ставит перед исследователем широкий круг вопросов. Экономическая структура художественной жизни СССР может быть подвергнута более подробному рассмотрению. Плодотворным представляется сравнительный анализ процессов в послевоенном искусстве стран Европы, США и Советского Союза, основанный на данных социальной и экономической истории. История неофициального искусства, его истоки, принципы, развитие и взаимодействие с официальной культурой также могут стать темой дальнейших исследований. Требуется разработка и понятие о «горизонтальном стиле» в контексте истории русского искусства.

Структура диссертации

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и использованной научной литературы.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во *введении* обосновывается актуальность выбора темы и хронологических рамок исследования, определяются его цели и задачи.

В данной работе реконструируется общий для художников периода «оттепели» социально-исторический контекст. Делается особый упор на экономических и идеологических факторах существования изобразительного искусства в рассматриваемую эпоху. В 1950-е годы с изобразительного искусства снимается часть ответственности за идеологическое воспитание зрителя, возложенной в рамках культурной политики 1930-х годов на все виды искусства. Улучшается государственное финансирование изобразительного искусства. Борьба художников декоративно-прикладной сферы за пересмотр официальной иерархии жанров со станковой картиной во главе приводит к успеху и повышению статуса художника-прикладника, созданию новых рабочих мест и повышению зарплаток. Это позволяет художникам, не рассчитывающим на продвижение по карьерной лестнице, работать по профессии и иметь стабильную зарплату, быть социально устроенными. Сама эстетика постоянно критикуется на всех уровнях художественного социума. Возникает стиль в искусстве, который обозначен в данной работе как «горизонтальный». В живописи для него характерны, во-первых, отсылки к творчеству художников из объединений 1920-х годов («ОСТ», «НОЖ»), во-вторых, возвращение к пониманию картины как плоскости и ритмическому, а не театральному, расположению персонажей и изображаемых объектов.

Диссертация разбита на главы по хронологическому принципу. В *первой главе* («Борьба за власть в искусстве в ранний период «оттепели») рассматривается период 1953-1956 годов и характерные для него переходные процессы в культурной жизни СССР. Первый параграф посвящен краткому экскурсу в историю идеологического контроля в сфере изобразительного искусства. Постановление 1932 года об упразднении литературных и художественных групп является первым шагом на пути к установлению такого контроля. Многообразие художественных объединений исчезает, и, следовательно, исчезает и конкуренция между эстетически различными формами советского искусства. Некоторые современники рассматривают постановление как средство уравнивания художников в правах и ослабления влияния самой многочисленной и лояльной правительству группы – Ассоциации художников революционной России (АХРР). Однако эстетика АХРР, основанная на реализме передвижнического варианта, ложится в основу советского стиля – «социалистического реализма». Оформление соцреализма как безальтернативного, официального искусства происходит окончательно в середине 1930-х годов в статьях В. Кеменова, опубликованных в высшем органе ЦК ВКП (б) – газете «Правда». Проводимая им критика «левых» течений в советской публицистике опирается на термин «формализм», использующийся для нападок на художников, не желающих выполнять поставленные перед ними государством задачи. Основные положения этой критики имеют истоки в дореволюционной критике русских футуристов и авангардистов. И «левые» течения в 1930-е, и авангард 1910-х обвиняли по нескольким пунктам: отсутствие таланта и способности к отображению действительности, хулиганство.

Однако в 1930-е, по сравнению с дореволюционной эпохой, обвинение в искажении действительности приобрело политическое измерение. Картина, созданная в духе социалистического реализма, приравнивалась к реальности. Она являлась одновременно и документом, удостоверяющим улучшение жизни и революционные преобразования, и идеалом, который не подлежал осмеянию. Поэтому «формализм» начал считаться преступлением не против искусства, как до революции, а против общества. В социалистическом реализме общественные слои обобщались до типа – «рабочего», «служащего», «крестьянина», «Сталина». Далекая от реалистической интерпретация этих типов могла стать доказательством преступления, понимаемого как осквернение икон.

Другим инструментом критики стало обвинение в «натурализме», то есть излишней схожести искусства с натурой, копировании природы. Оформить такого рода критику как клевету на жизнь, отображенную в произведениях искусства, было намного сложнее. Неприемлемость «натурализма» в официальном стиле объяснялась опасностью

слишком дотошного изображения жизни. В социалистическом реализме копии, как видно, были не нужны: сам стиль был «высшей реальностью».

И наконец, критике подвергся жанр этюда. Незавершенность была неприемлема потому, что социалистический реализм, будучи искусством государственного идеала, претендовал и на прямые отношения с реальностью, на статус ее отражения.

Обвинения в «натурализме», «формализме» и «этюдизме» используются с конца 1930-х годов в критике, как публицистической, так и административной. Границы использования этих ярлыков устанавливаются в зависимости от политического и социального момента. Поэтому эти термины не только не имеют ничего общего со своими первоначальными значениями (формализм как направление филологической мысли 1920-х, «натуральная школа» как литературное явление во Франции 1880-х гг.). Они обладают, к тому же, возможностью меняться от эпохи к эпохе. То же самое происходит с основополагающим термином советского искусства – реализмом.

Подробному анализу подвергается послевоенная ситуация в искусстве. К строгим цензурным рамкам, накладываемым на произведения искусства, прибавились внутривнутриполитические задачи послевоенного СССР. На материалах опубликованных источников и документов прослеживается влияние кампании против космополитизма на сферу изобразительного искусства. Именно тогда органы власти попытались свести влияние западного искусства к минимуму. Поэтому в 1948 году расформировывается Музей Нового западного искусства в Москве, созданный на базе коллекций С. Щукина и С. Морозова, проводится работа по уничтожению произведений «левых» художников, хранившихся в провинциальных и столичных музеях.

Главным жанром социалистического реализма объявляется так называемая «тематическая картина». На материале книги Р. С. Кауфмана «Советская тематическая картина 1917-1947» проводится разбор этого понятия. Тематическая картина – это упражнение на заданную сверху органами пропаганды тему. В рамках «космополитической» кампании был создан документ, являющийся перечнем тем, утвержденных для обработки и воплощения средствами искусства.

«Тематическая картина» берет начало в жанровой и исторической живописи XIX века. Ее высокое положение в СССР 1930-50-х годов сравнимо с иерархией художников Российской Императорской Академии Художеств до революции. В дореволюционной Академии официальное звание «исторического живописца» приносило – совершенно официально – большие деньги, большее количество заказов и большее уважение коллег по цеху. В СССР статус «тематической картины» не был напрямую выражен в званиях и зарплатах ее создателей. Ее главенствующее положение объяснялось как следствие

развития искусства революционной страны, т.е. с теоретической точки зрения. Все остальные жанры, от портрета до наиболее непопулярного – натюрморта, считались второстепенными или ненужными.

Во втором параграфе рассматриваются первые попытки борьбы с официальным стилем, проходящие под знаком отрицания «культы личности» после смерти И. В. Сталина. С 1953 года в сфере художественной публицистики, как и в сфере публицистики литературной, происходит ряд выступлений, направленных как лично против деятелей Академии Художеств СССР и Оргкомитета Союза художников, так и против так называемой «парадной» живописи. Появляются постановления Отдела науки и культуры ЦК КПСС, посвященные преобладанию «тем культы личности» в творчестве руководящей верхушки Академии Художеств и СХ.

Разоблачения «культы личности» используются группами художников, не занимающихся «тематической картиной», для отстаивания своих прав. Архивные документы заседаний секции прикладного искусства и секции монументального искусства МОССХ показывают, что у художников, состоявших в секциях, появляется возможность критики гегемонии станковой картины в культурном пространстве СССР. С другой стороны, обсуждение новых принципов изобразительного искусства, равно как и попытки изменить сложившееся положение, начинаются еще до критики «культы личности». Так, на обсуждении эскизов оформления станции «Киевская-кольцевая» в МОССХ 31 января 1953 года архитекторы А. Катонин и А. Мызин много говорят о синтезе, называя его «принципом содружества» - это «тот принцип, который мы ... теоретически выдвигаем в течение, я бы сказал, примерно 20 лет, ... о котором пока только говорят на юбилейных собраниях». «Принцип содружества» архитектора и художника состоит в том, чтобы работать над пространством вместе. По их мнению, «нужно сделать так, чтобы ... живопись не была бы картиной, а была бы принадлежностью столба». Несмотря на благие намерения художников, станция была в дальнейшем подвергнута критике как неудачная.

Проводится подробный разбор повести И. Эренбурга «Оттепель», давшей название рассматриваемой в работе эпохе. Писатель сталкивает два образа художника в сталинскую эпоху. Карьерист Володя Пухов пишет на заказ портреты директора завода в маленьком городке, а «формалист» Сабуров занимается в основном пейзажами и живет в нищете. Смерть Сталина и критика «культы личности» в повести метафорически изображается как смещение директора завода со своего поста.

Третий параграф посвящен экономическим и социальным аспектам функционирования советских художественных организаций в рассматриваемый период. Сравняются мотивы и процессы создания государственных организаций помощи

художникам в СССР, нацистской Германии (по материалам исследования Alan E. Steinweiss «Art, Ideology & Economics in Nazi Germany») и социалистической Мексике (на основе работы David Craven «Art & Revolution in Latin America, 1910-1990»).

Подробно анализируется важнейший опубликованный источник – письмо министра культуры Г. Александрова в ЦК, посланное в апреле 1954 года. В нем говорится о проблемах, стоящих перед руководством изобразительным искусством. Большинство из них финансового плана: «картина «Отдых после боя» Ю. Непринцева, над которой он работал в течение ряда лет (в том числе 3 года над самим полотном); была оценена гос. закупочной комиссией в 60 000 руб. и только в связи с исключительным успехом этой картины у советского зрителя ее оценка была повышена до 100 000 руб. Таким образом, продажа картины едва окупила художнику понесенные производственные расходы, но не возместила даже прожиточный минимум художника и его семьи за время работы над холстом». Министр требует большего объема финансирования как Союза художников, так и Худфонда – организации, занимающейся поощрением и дотациями. Александров также касается вопросов обеспечения членов Союза художников материалами для работы.

Архивные документы дают более полное представление о положении художников в послевоенные годы. Так, на заседании МОССХ 24 апреля 1954 года критик и искусствовед О. Бескин говорит об одной из кандидаток в члены МОССХ, что она стоит в очереди уже более семи лет. Другой документ является договором между комбинатом «Роскульптор», занимавшимся распределением художественных заказов различных организаций, и скульптором С. Лебедевой. За сумму 315 тысяч рублей она вместе с помощниками обязалась выполнить 105 квадратных метров рельефа в доме отдыха, причем в сумму гонорара входила и стоимость материалов. Документы Отдела науки и культуры ЦК свидетельствуют, что были и другие уровни заработков. Так, памятники Сталину работы Н. Томского и Е. Вучетича обходились предприятиям и организациям в суммы от 800 тысяч до 1 миллиона рублей.

К рассматриваемому в нашем исследовании временному отрезку социальную структуру художественного сообщества можно описать как трехуровневую. На самом высшем уровне находились Отделы ЦК КПСС (агитации и пропаганды, науки и культуры), которые занимались общими вопросами идеологии. В Отделах ЦК профессиональных художников не было, и поэтому они занимались вопросом репутации советского искусства как целостного явления внутри страны и на Западе. Отделы ЦК также направляли и корректировали деятельность следующего уровня – Министерства культуры и тесно сотрудничающих с ним представителей творческих союзов. В руководстве Министерства культуры и Союза художников были профессиональные

художники и искусствоведы, но практически не было беспартийных. И, наконец, на самом низшем уровне располагались рядовые члены Союза художников и кандидаты в члены. Этот уровень был наиболее разнообразен по царящим в нем настроениям. Многие художники низшего уровня не состояли в партии. Они были свободны от общественных нагрузок и одновременно отличались невысокими заработками. Чаще всего они работали в сфере оформления, считавшейся низовой, или имели другую, не связанную с изобразительным искусством, занятость. Именно в этой среде годов зародится советское неофициальное искусство. Отметим, что описанная нами социальная лестница чаще всего вела только вверх, от низшего уровня к высшему. Обратные случаи были крайне редки. Нам неизвестно ни одного художника, который бы спустился с уровня правления СХ вниз. Между уровнем рядового членства в СХ и уровнем не-члена или кандидата проходимость была большой. Однако случаи исключения из СХ за формализм в 1950-е годы были уже редкими, поскольку при приеме уже существовали опробованные за двадцать лет фильтры, которые отсеивали эстетически неподходящих художников.

Во *второй главе* («От единого советского искусства к разнообразию частных практик. 1957-1962») рассматривается процесс постепенного распада советского искусства как единой эстетики, возникновение альтернативных социальных, политических и экономических возможностей для художников. Влияние западного искусства на этот процесс анализируется в первом параграфе. К искусству Запада как источнику «формалистических» влияний идеологические органы всегда относились с недоверием и враждебностью. Однако с середины 1950-х годов ситуация начинает меняться.

В политике наблюдается большая открытость к взаимоотношениям с западными странами, и поэтому в культуре становится возможным диалог и взаимообмен. Так, впервые после 22-летнего перерыва СССР участвует в Венецианском биеннале современного искусства 1956 года. В Москве проводятся выставки Пабло Пикассо (1956), американская, британская, финская экспозиции. Консервативные силы в художественных организациях пытаются всячески мешать или корректировать экспозиции. Из архивных документов Отдела науки и культуры ЦК нам известно, к примеру, что президент Академии Художеств А. Герасимов чуть не поставил выставку Пикассо под угрозу срыва, поскольку считал, что советскому зрителю следует показать только графику художника. Это вызвало возмущение Пикассо, и после сложных переговоров с участием одного из вдохновителей выставки, писателя И. Эренбурга, живописные работы и саму выставку удалось провести.

Абстрактное искусство на протяжении рассматриваемого периода оставалось под запретом и регулярно критиковалось в печати. В текстах о нем советская критика зачастую возвращается к лексике послевоенного времени, называя абстракционистов «космополитами», людьми «без корней». Интересно появление в качестве действующих терминов советской критики «официального» (и, соответственно, «неофициального») искусства, а также «инакомыслящих». Есть все основания считать, что в области искусства эти термины были впервые использованы именно в таком контексте. Молодой армянский художник О. Зардарян делится впечатлениями о Венецианской биеннале 1958 года: «Своеобразны полотна Р. Де Града, Н. Бертокки ..., графика Альдо Сальвадори. Все они пытаются отмежеваться от официального, то есть абстрактного, искусства». Так «официальным» становится абстракция, а «инакомыслящими» - ее критики. Позже разделение на «неофициальное» и «официальное» искусство было присвоено художниками андеграунда. Термин же «инакомыслящие» получил широкое хождение в диссидентской и правозащитной среде.

Произведения модернизма и современного западного искусства оказали огромное влияние на возникновение и развитие неофициального искусства. Речь идет не столько о повторениях пройденного западными художниками пути, сколько о попытках опробовать уже существующие стилистики на отечественной почве. В течение 1950-60-х годов все острее осознается необходимость общественной трибуны и рынка сбыта для творчества, не нашедшего поддержки у художественных институций и органов идеологического контроля. Примеры такого творчества и модели существования художника вне общественной функции, навязываемой государством, подсматривались на Западе и имитировались в советских условиях. Неудивительно, что иностранцы сыграли огромную роль в существовании неофициального искусства – и как покупатели, и как заказчики. Смягчение политических отношений с Западом сыграло здесь определяющую роль. От жесткости законов и указов послевоенного времени новое руководство СССР отказалось, обеспечив гражданам более спокойное, не отягощенное страхом общение с иностранцами.

Международному фестивалю молодежи и студентов в Москве в 1957 году отведен отдельный параграф исследования. Это одно из крупнейших событий «оттепели», давшее старт серьезному обсуждению вопросов эстетики и способствовавшее диалогу с западной культурой.

Политической целью фестиваля было утверждение солидарности прогрессивных (т.е. просоветских) сил в новой Европе. По мнению историка Т. В. Волокитиной, задачей внешней политики СССР после войны было создание «пояса безопасности» вокруг страны с целью предупредить возможное военное вторжение со стороны стран Запада.

Объединение молодежи вокруг коммунистических идей было призвано, во-первых, воспитать в молодых представителях социалистического лагеря лояльность советскому государству (в частности, через напоминание о роли СССР во Второй Мировой войне). И во-вторых, еще раз продемонстрировать ведущую роль СССР в Восточной Европе.

Однако в Москве фестиваль проводился впервые. По сравнению с предыдущими фестивалями часть, связанная с изобразительным искусством, была сильно увеличена. Кроме международного конкурса, Союзом художников проводились молодежные выставки. Заявку на участие в конкурсе впервые мог подать любой человек с художественным образованием, а не только члены и кандидаты в члены СХ. Так на фестиваль попадают самые разные художники Москвы, включая О. Я. Рабина, будущего основателя независимой выставочной площадки в Лианозово. Среди художников, получивших почетный диплом участников фестиваля, были О. Рабин, Ю. Васильев, А. Брусиловский и скульптор Э. Неизвестный, которые в будущем стали заметными фигурами в среде неофициального искусства Москвы.

Важным пунктом программы фестиваля стали открытые художественные мастерские, где работали художники из разных стран. Участие в этих мастерских стало для советских художников школой разнообразия. В рамках фестиваля была организована открытая дискуссия о принципах художественного творчества. В ней принимали участие и иностранные гости. При том, что большинство художников-участников дискуссии выступали за социалистический реализм в том или ином варианте, о своей позиции смогли рассказать и практики абстрактного искусства.

В третьем параграфе рассматриваются новые тенденции в официальном искусстве, возникшие после 1956 года. Они в основном проходят под знаком возвращения к эстетическим поискам 1920-х годов. Первые годы советской власти, впрочем, обладают харизматичностью, действующей и на более низкой общественной ступени. Порождением пафоса «второй революции» стали многочисленные реминисценции политических и общественных реалий 1910-20-х гг., от «комиссаров в пыльных шлемах» Б. Окуджавы до иконоборческого призыва А. Вознесенского «Уберите Ленина с денег!».

Послесталинское культурное сообщество ощущало необходимость конструирования новой истории, и в частности – истории искусства. На уровне государственных органов создаются осовремененные модели советской культурной жизни и истории искусства, происходит реабилитация отдельных деятелей искусств или повышение их статуса. Мы можем наблюдать этот процесс в периодике, посвященной вопросам искусства. В то же время лояльные советской власти 1920-х группы художников, особенно беспредметных (конструктивисты, супрематисты, ранний

«Бубновый Валет»), остаются либо вне истории, либо упоминаются в качестве отрицательных героев с теми же характеристиками, что и в сталинское время. Изучение не отраженной в официальных источниках истории советского и русского искусства остается частным делом.

Большинству молодых художников, решивших проблему собственной востребованности в пользу официальных институций, радикализм беспредметного искусства был не понятен. После двадцати с лишним лет «парадной» живописи, ощущавшей себя в постоянном состязании с литературой, постановка вопросов формы, цвета, пластики, композиции (за пределами эклектической компоновки зрелого соцреализма) была уже достаточно радикальной. Поэтому возвращение в культурное поле ветеранов вроде А. Дейнеки, А. Пластова, А. Тышлера, скульптора С. Коненкова или графика В. Фаворского, реабилитация их взглядов и методов были встречены с огромным энтузиазмом. Чем выше статус ключевых для новой истории искусства фигур, чем больше количество публикаций, выставок, чем более материальным становится поощрение их творчества, тем больше в практике молодых художников появляется отсылок, прямых и косвенных, к практикам новых классиков.

Разрабатывается новый общепринятый стиль советского искусства, который с небольшими тематическими и формальными вариациями просуществует вплоть до перестройки. Мы вводим для описания этого явления термин «горизонтальный стиль». Он представляется удобным по нескольким причинам. Во-первых, он отсылает к выделенной В. Паперным категории «горизонтальности» как одного из ключевых признаков советской культуры 1920-х гг., «культуры I», которую «оттепель» во многом пытается имитировать. Важно подчеркнуть, что перед нами именно стилизация. Нам представляется, что сконструированные В. Паперным категории, включающие большое количество бинарных оппозиций (например, «немота – слово»), могут применяться только к описанию контраста и смены культурных ситуаций 1917-1932 и 1932-1953 годов. «Оттепель», без сомнения, наделена некоторыми чертами «культуры I». Но острота многих стоявших перед русскими авангардистами проблем предстает в 1950-60-е годы либо в смягченном, либо в сниженном виде. В области архитектуры это можно отметить по тому, как новый, упрощенный стиль построек «оттепели» связан не столько с конструктивизмом, сколько с общепринятым в Европе и США обобщенно-геометрическим «модернизмом». И недаром архитектурный ансамбль проспекта Калинина с его серыми многоэтажными коробками возник по указанию Хрущева, увидевшего нечто похожее на Кубе.

Во-вторых, во многих произведениях 1950-60-х годов мы видим тип композиции, который предполагает размещение действующих лиц (или предметов) картины по прямой

линии, горизонтально. Многие художники частично отказываются от перспективной глубины, ограничиваясь передним планом, на котором происходит движение с одного края картины в другой (слева направо или справа налево). Современники совершенно справедливо указывают на то, что этот прием сообщает картине плакатность и монументальность, определяющуюся и «египетским» предпочтением профиля – изображению лица в фас. В более широком контексте «горизонтальный стиль» предстает как частный случай возвращения художников 1950–60-х к более плоскостной трактовке изобразительного пространства.

Статус станковистов в эпоху «оттепели» остается высоким, но и другие группы художников – монументалисты, графики, мастера декоративно-прикладного искусства – начинают отвоевывать себе финансирование, и, что важнее, право на автономность своей художественной практики. Мысль о том, что у искусства книги, монументального и декоративно-прикладного искусства есть свои законы, становится предметом горячих споров в эпоху «оттепели» в статьях и заседаниях секций творческих союзов. А признание за ними права на большую условность, упрощенность, приблизительное сходство с натурой открывает путь в эти области художникам, не собирающимся выступать на поле официального искусства. Практикам прикладного и монументального искусства в эпоху «оттепели» и распространению «горизонтального стиля» в этих областях посвящен четвертый параграф главы.

Роль парадного портрета в искусстве «оттепели» рассматривается в пятом параграфе. По мнению классика английского искусствоведения Кеннета Кларка, изображение обнаженного тела – это вид искусства, а не жанр и тем более не атрибут какого-либо стиля. Таким же видом искусства становится в советской культуре изображение вождей. Следует заметить, что мы имеем дело не с изображениями того или иного лица в стиле социалистического реализма, потому что соцреализм – не стиль, а метод, «призванный максимально правдиво отображать действительность». Образ вождя становится одной из важнейших сторон действительности, которая открывается взорам советских художников.

Теоретически существование парадного портрета невозможно с точки зрения новых общественных отношений в советском государстве. В стремлении запечатлеть вождя есть логическая неувязка: ведь социалистический реализм, как принято было о нем писать, искусство демократическое. Но это противоречие было преодолено с помощью силлогизма, который мы видим в действии применительно к первой выставке живописи, посвященной Сталину. В предисловии к каталогу «Сталин и люди Советской страны» искусствовед И. Рабинович пишет: «Воля миллионов уже давно поставила перед

искусством тему «Сталин» как центральную тему. К этой теме приводит искусство и метод художественного творчества – социалистический реализм. Метод этот ведет художника к раскрытию глубочайшего содержания современности – великих завоеваний социалистического государства рабочих и крестьян под руководством партии Ленина-Сталина. И тут на первый план вышел образ того, в ком эта современность нашла свое совершенное воплощение»⁵. Таким образом, в изображении вождя, как на плакате художника-конструктивиста Л. Лисицкого с Лениным, составленным из фигурок людей, вышедших на демонстрацию, воплощается не человек, но понятие, целая эпоха («современность») или класс. Такое отношение к вождям характерно не только для художников социалистического реализма. Павел Филонов писал в своем дневнике о лице С. М. Кирова – «оно ясно выявляло определенную сущность партии и класса, к которым Киров принадлежал. И выявляло не на какой-либо отрезок, а навсегда»⁶.

В эпоху «оттепели» изображения вождей стали называться «парадными картинами», их авторов критиковали. Художник А. Гиневский в своей статье «Накануне съезда», опубликованной в журнале «Искусство» в 1956 году, писал: «Никого не удовлетворяют также и холодные, парадные картины, в которых "народ безмолвствует", в которых нет ни психологии масс, ни запоминающихся ярких характеров»⁷. Тем не менее, главные адепты этого вида искусства в общем и целом сохранили свои позиции. На место картин о Сталине приходят картины о Ленине. Изобразительная «лениниана» разрастается в рассматриваемый период весьма широко. Поэтому высокие административные посты в «оттепель» занимает художник Владимир Александрович Серов, автор многочисленных «тематических картин» о Ленине и революции.

Но изображений главы государства – Н. С. Хрущева – нам известно чрезвычайно мало. Это было бы естественно, если брать художественные издания после 1964 года. Но и в книгах и каталогах «оттепели» мы изображений Хрущева практически не встречаем. Нам известен портрет Хрущева кисти Д. Налбандяна, рисовавшего трех вождей при их жизни, созданный в 1960-е годы, и карандашный рисунок А. Лактионова (автора «Письма с фронта») 1958 года, воспроизведенный в книге «Художник и современность». В периодике упоминается и портрет Н. С. Хрущева кисти У. Джапаридзе: «строг, необычайно жизнен и скромнен», говорят о нем зрители Всесоюзной выставки 1961 года». Отметим, что определение «строгий» часто используется для описания полотен «горизонтального стиля». Местонахождение картины неизвестно – вряд ли она

⁵ Цит. по: *Чегодаева М.* Соцреализм: мифы и реальность. М.: «Захаров», 2003. С. 6.

⁶ *Филонов П. Н.* Дневник. СПб: «Азбука», 2000. С. 288.

⁷ *Гиневский А.* Накануне съезда. // Искусство №3, 1956. С. 21.

выставлялась после 1964 года, когда Н. С. Хрущева на голосовании в Политбюро лишили поста первого секретаря ЦК КПСС.

Шестой параграф второй главы нашего исследования посвящен роли живых свидетелей 1910-20-х годов в искусстве «оттепели» и их влиянию. Ориентация на 1910-20-е годы в конструировании новой истории искусства привела к повышению статуса участников художественного процесса тех лет. Переоценке подвергаются работы «бубнововалетцев» И. Машкова, А. Лентулова и П. Кончаловского. Правда, их участие в «Бубновом валете» и футуристическом движении считается «увлечением бунтарской молодости, не знавшей целесообразности применения своих сил»⁸. А. Дейнека объявляется живым классиком советского искусства, на него предлагают равняться художественной молодежи. Учащаются публицистические выступления графика В. Фаворского, одного из самых оригинальных и глубоких мыслителей русского авангарда. Его биография и идеи, связанные с авангардом, опять же остаются за кадром советской культуры.

В воспоминаниях и интервью, проведенных автором, художники 1930-х годов рождения часто вспоминают о визитах в мастерские к ученикам великих авангардистов начала XX века. Восстановление связи с русским авангардом было одной из важнейших художественных тенденций «оттепели». Однако переосмысление наследия авангарда стало делом уже следующего поколения художников.

Процесс возникновения неофициального искусства подробно рассматривается в седьмом параграфе. На основе описанных выше данных о политических, экономических и социальных аспектах существования советского искусства можно выделить некоторые независимые зоны, которые и станут позже, в конце 1960-х, называться «неофициальным» искусством. «Неофициальные» художники не имели права участвовать в выставках по причинам цензуры или несовпадения с официально принятыми эстетическими критериями. При этом они могли состоять в официальных организациях типа Союза художников, могли публиковать свои работы в других областях официального искусства – декоративно-прикладной или монументальной.

С формальной точки зрения разбор «неофициального» искусства по критериям стиля, жанра, наследования или противостояния какой-либо традиции представляется делом намного более сложным. Мы можем выделить эстетические критерии, выработанные руководством СХ и Академии художеств, а затем называть «неофициальным» все, что не соответствует этим критериям. Собственно, этому была

⁸ Кравченко К. Три творческих отчета (Выставки работ А. В. Куприна, Г. И. Мотовилова и В. В. Рождественского). // «Искусство» №4, 1957. С. 17.

посвящена большая часть нашего исследования до нынешнего момента. Однако внутренняя иерархия жанров и стилей в среде «неофициального» искусства может быть изучена лишь с большими оговорками. Вариативность техник, манер, влияний в «неофициальном» искусстве настолько высока, что выделить магистральные и второстепенные направления сложно. Например, многие мастера «неофициального» искусства пробовали себя в сфере абстракции, но немногие занялись ею на постоянной основе. Если истоки «горизонтального стиля» в большинстве случаев прозрачны, то каждый «неофициальный» художник мог опираться на самые разные разработки как прошлых лет, так и современного ему западного искусства.

Художники «андеграунда» не располагали возможностью создания собственных институций. Поэтому любая форма их организации основана, в первую очередь, на личном, домашнем общении. Демонстрация картин в мастерской или на чьей-либо квартире происходила в неформальной обстановке. «Неофициальное» искусство 1950-60-х годов было, в первую очередь, феноменом частной жизни художника. Правда, неформальное решение различных вопросов (связанное зачастую с механизмами теневой экономики) было характерно в немалой степени и для официальной культуры. Однако в среде «неофициального» искусства практически не ощущалась необходимость контактировать с высшим руководством творческих союзов и художественной администрации, в том числе и потому, что тенденции к расширению ряда рабочих мест в области прикладного искусства, книжной графики, монументалистики обеспечивали официальную занятость и стабильный, хоть и небольшой, заработок художникам.

«Неофициальные» художники не отказывались совсем от средств самоорганизации. Мы рассматриваем общности эпохи «оттепели», во-первых, на примере круга Лианозово (О. Рабин, В. Кропивницкая, В. Немухин, Н. Вечтомов, Л. Мастеркова, Л. Кропивницкий, поэты И. Холин, Г. Сапгир, В. Некрасов, Я. Сатуновский, Е. Кропивницкий), сформировавшегося в 1958 году вокруг комнаты О. Рабина, открытой по воскресеньям для свободного посещения зрителями и художниками; во-вторых, говорим о Э. М. Белотине, его преподавательской системе, основанной на эклектике и пост-импрессионистских теориях цвета, попытках конкурировать с официальным искусством.

В *третьей главе* («Разгром «формализма» и феномен массового художника. 1962-1964»), охватывающей 1962 – 1964 гг., говорится о двух событиях, изменивших ситуацию в искусстве СССР. Подробно рассматривается выставка «XXX лет МОССХ», на открытии которой Н. С. Хрушев обрушился с критикой и руганью на членов студии Э. Белотина, скульптора Э. Неизвестного и представителей «горизонтального стиля» Н. Андропова и П. Никонова. Вокруг выставки и предшествовавших ей событий сложилось

немало мифов. Историческая реконструкция основана на опубликованных источниках и архивных данных (в том числе и архива Э. Белютина).

Следствием инцидента в Манеже стали продолжительные заседания нового органа идеологического контроля – Идеологических комиссий ЦК КПСС. Они анализируются в исследовании на основе опубликованных источников. В центре внимания оказалось изобразительное искусство, однако и литературе, и кино были посвящены отдельные заседания. По мнению главы комиссии Л. Ф. Ильичева, «формалистические» произведения есть «прямое отступление от социалистического реализма и просто отступление от здравого смысла, именно от тех принципов, на основе которых поднялось и расцветает наше искусство». «Социалистический реализм» и «здравый смысл» считаются основаниями советской культуры. Ильичев перефразирует и модного тогда Маяковского: партия должна помочь творческой молодежи («петь правильные песни в унисон с народом»). Участникам выставки, озабоченным продолжением своей творческой деятельности, пришлось признать свои работы заблуждениями.

Идеологические комиссии стали шансом консервативно настроенных деятелей культуры упрочить свои позиции. Так, на заседания был приглашен художник И. Глазунов, который в то время не был даже членом СХ. Его выступление допустил лично Л. Ильичев, симпатизировавший художнику. Глазунов заявил, что «Бубновый валет» является «интервенцией в русскую культуру» и раскритиковал понимание художниками «современности» как изображений «тяжелого физического труда» или «вело-мото-лыжного спорта»⁹.

И. Глазунову посвящен второй параграф главы. Он представляет собой новый, непроявленный до этого в советском искусстве тип «массового», популярного художника, критикуемого искусствоведами за плохой вкус, но притягательного для зрителей. Известность приходит к нему в конце 1950-х годов. Как и в случае другого популярного художника 1960-х В. Попкова, Глазунов завоевывает сердце публики графической серией, изображающей советских писателей и в том числе И. Эренбурга. В диссидентских кругах за Глазуновым закрепилась репутация антисемита, однако в начале своей карьеры он не мог не рассчитывать на Эренбурга, главного апологета «нового» и «современного» в искусстве. В. Воробьев, художник, занимавшийся абстрактными работами, вспоминает о той выставке вполне сочувственно: «В 1957-м я осмотрел выставку его графики. Это было настоящее, свободное рисование, взволновавшее московское общество. Молодой выпускник Академии, не состоявший в «колхозе советских художников», сразу занял

⁹ Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958-1964. Документы. Составители: Е. С. Афанасьева, В. Ю. Афиани (ответственный редактор), Л. А. Величанская, З. К. Водопьянова, Е. В. Кочубей. М.: «РОССПЭН», 1998. С. 324.

положение «над» всеми конторами, что не помешало ему устроиться в Москве и рисовать портреты кинозвезд во всех концах мира. ... Неудачники всех уклонов злорадно воркуют о профессиональной непригодности художника, забывая при этом, что весь состав Академии Художеств СССР совершенно неизвестен народным массам»¹⁰.

Так на советской художественной сцене появляется новый зритель, удостоенный в публицистике несколько снижающим ярлыком «публика», «мещане». Искусство, популярное в этой среде, только с Глазуновым находит дорогу в официальные учреждения. Массовый художник, Глазунов оказывается отчасти и неофициальным, поскольку противостоит эстетике социалистического реализма, выбирая путь стилизации под основанные на русском фольклоре фантазии «Мира искусства» и пейзажную лирику передвижников.

В 1964 году Глазунов оказывается под ударом. Кандидат в МОССХ проводит выставку там же, где ругали формалистов два года назад – в Манеже, центральном выставочном зале страны. Свет на организацию выставки Глазунова проливает записка В. Семичастного в ЦК КПСС от 20 июня 1964 года, переправленная в Отдел культуры. В ней сообщается, что выставка была организована Министерством культуры СССР (т.е. Е. Фурцевой) минуя МОССХ и рассказывается о других способах, использованных художником для привлечения внимания зрителя: «Глазунов добился изготовления в типографии им. «Красное Знамя» 1500 экземпляров [плаката к выставке], которые вместе со своими почитателями сам расклеивал в городе. В разговоре с иностранцами Глазунов похвалялся, как в этих целях он разбил Москву на квадраты, обращая особое внимание на места, в которых живут знакомые иностранцы»¹¹. Семичастный обращает внимание ЦК и на «нездоровый интерес, возбуждаемый вокруг Глазунова отдельными мещанствующими литераторами (С. Михалков, В. Захарченко, А. Понятева)». Примером такого интереса может служить письмо в «Известия» 31 марта 1964 года с рекомендацией открыть выставку Глазунова, подписанное деятелями советской интеллигенции (С. Михалков и другие).

В *заключении* подводятся итоги изучения художественной жизни периода «оттепели».

Социальные и политические явления, связанные с развенчанием «культы личности», приводят к ряду изменений, затрагивающих разные аспекты художественной жизни СССР. Ориентация на «возвращение к ленинским нормам» порождает интерес к искусству периода Великой Октябрьской революции. На уровне официального

¹⁰ Воробьев В. Враг народа. М.: «Новое литературное обозрение», 2006. С. 445.

¹¹ [Записка председателя КГБ В. Семичастного в ЦК от 24 июля 1964 года]. РГАНИ, ф. 5, оп. 55, ед. хр. 106.

осмысления советского искусства происходит переоценка наследия художников 1910-20-х годов. У молодых художников появляются новые, по сравнению со сталинской эпохой, образцы для подражания. Рождается явление, обозначенное нами как «горизонтальный стиль». Параллельное увеличение финансирования художественной сферы приводит к появлению большего количества выставок и большего числа профессиональных художников.

Критика «культы личности» в художественной среде оказывается тесно связанной с недовольством привилегированным положением художников-станковистов, авторов картин на «государственные», «парадные» темы в 1930-50-е годы. Художники-прикладники и монументалисты настаивают на особых законах, а следовательно, и большей формальной свободе своего творчества. Поэтому в сфере прикладного и монументального искусства появляется немало рабочих мест для художников, не заинтересованных в «парадном» искусстве и эстетике социалистического реализма. Относительная профессиональная устроенность позволяет им работать независимо в тех стилистических областях, которые не проходят цензуру официальных организаций. Так возникает «неофициальное» искусство: художники, отказавшиеся от выставочной карьеры в условиях цензуры и контроля Союза художников и опирающиеся на личное общение и частных коллекционеров, в массе своей зарубежных.

Однако во многих аспектах государственное администрирование культуры не меняется. Несмотря на большую открытость к диалогу с Западом, официальные организации все еще пользуются лексикой послевоенных анти-космополитических кампаний для критики абстрактного искусства. Попытки студии Э. Белютина создать советский вариант абстракции и представить его на выставке «XXX лет МОССХ» приводит к очередной кампании против «формализма» и «левых» течений. Последним крупным событием, вызванным «оттепельными» реформами, становится появление на художественной сцене фигуры «массового», «популярного» художника, тоже противостоящего социалистическому реализму. Политические, социальные и культурные реформы «оттепели», таким образом, серьезно изменили художественный ландшафт СССР.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

В изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Дьяконов В. Н. Борьба с «парадностью»: советское искусство в первые годы после смерти И. В. Сталина. // Вестник РГГУ. № 10, 2007. С. 129 – 140.

В других изданиях:

2. Дьяконов В. Н. Советское неофициальное искусство 1950-1960-х годов (современные подходы к изучению). // Современные трансформации российской культуры. Сб. ст. Ответственный редактор доктор философских наук И. В. Кондаков. М.: «Наука», 2005.

Бумага для множительных аппаратов. Печать офсетная.

Формат 60x84/16. Тираж 100 экз.

Типография ООО "ФЭД+", Москва, ул. Кедрова, д. 15, тел. 774-26-96