

ТАМАРА ДЬЯКОВА

ВОРОНЕЖСКИЕ ПЕЙЗАЖИ В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОЙ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

М провинциальная живопись советского периода – одна из самых туманных страниц отечественного искусства. Традиционно считается, что каких-либо ярких открытий в этой области сегодня ожидать бессмысленно. Всё предельно понятно: творчество того времени носило нормативный и пропагандистский характер, а консервативная атмосфера провинции не располагала даже к незначительному противостоянию столличным идеологам от искусства. Уверена, опора на стереотипы – бесперспективна и скучна. Попробуем взглянуть на посеревшие от времени страницы воронежской художественной жизни советской эпохи через призму непредвзятого опыта современного искусства и высветить те явления, которые неоправданно были вытеснены на периферию официальной культуры. Предметом разговора будет пейзаж, судьба которого складывалась весьма причудливо, а порой и драматично.

В одном из номеров журнала «Искусство» за 1934 год статья, посвящённая творчеству Бориса Яковлева, называлась «В борьбе за реконструкцию пейзажа». Изложенные в материале эстетические подходы по отношению к столь аполитичному жанру, как пейзаж, выглядят сегодня как минимум странно. Риторика публикации изобилует лексикой явно далёкой от мира изящного творчества: художественный фронт, культурная революция, героический реализм...

Одним из эффективных факторов развития советского искусства автор статьи называет индустриальный пейзаж как жанр, ранее не ведомый отечественному изобразительному искусству. «Напряжённые темпы борьбы за индустриализацию Советского Союза в реконструктивный период помогли советским художникам уяснить своеобразие нового социалистического отношения человека к природе и

внести в свои пейзажи новое идейное содержание, принципиально отличающее пейзаж советский от пейзажа в буржуазном искусстве».

В основе советского пейзажа, по мнению искусствоведа Никифорова, автора выше приведённого высказывания, должно быть не только стремление образного познания человеком действительности, но и активное воздействие на неё. В отличие от пейзажа прежней эпохи, пейзаж современный должен выражать мировоззренческую позицию народа, активно участвующего в преобразовании жизни, в то время как буржуазный – демонстрирует восприятие действительности глазами господствующего класса. Вся разница лишь в том, идеями какого класса одухотворена природа.

Автор категорично отрицает историю живописи, предложенную ранее Бенуа. «Вспомним хотя бы парадные виды придворных парков в дворянском искусстве конца XVIII и начала XIX века, декоративные по своему живописному и композиционному решению и как бы предназначенные быть фоном для романтических и сентиментальных прогулок аристократии, отделённой непроходимой социальной стеной от всего остального люда». Пейзажи Шишкина, по словам советского искусствоведа, страдают хозяйственным пониманием природы, пейзажи Левитана проникнуты лирикой упадочных настроений русского интеллигента, пейзажи Нестерова – поиском спасения в религиозном отшельничестве и мистическом единении человека с природой.

Выражение данной позиции является логическим результатом нового поворота в осмыслении основных эстетических принципов советского искусства. Если в середине 1920-х годов деятели культуры, художественная критика, а вместе с ними и периодические издания разворачивали борьбу за реалистическое искусство против формализма и таких

его течений, как кубизм, конструктивизм и супрематизм, то к началу 1930-х годов, когда большинство художников уже работали в русле реализма, началось движение за установление классовых оценок произведений. Оперирование реалистической формой теперь было явно недостаточным. Новые установки идеологов советского творчества были направлены на утверждение идеалистических принципов отражения действительности: представлять её такой, какой она должна быть, исходя из политических интересов господствующего класса.

Естественно, когда в центре внимания оказывался человек, художественной критике необходимо было его препарировать с целью извлечения из организма всего вредного для создания новой жизни. Вот образец подобной бескомпромиссной оценки, данной в журнале «Литература и искусство» по поводу 4-й отчётной выставки ОРС, происходившей в августе 1931 года. В центре внимания – скульптурная работа Фрих-Хара «Шашлычник-узбек», к слову, сегодня считающаяся классикой советской мелкой пластики. «Идейность этого образа – реакционная апологетика мелкого торговца. В крепкой, с призывно поднятой рукой фигуре узбека, в круглом гладком лице с удлинёнными миндалевидными глазами отражено тупое, тихое, растительное существование. Узбек сыт и не переутомляется... Реакционная идейность образа дана в плавной объёмности стилизованной фигуры: линии текут мягко, уютно... Этим образом Фрих-Хар... борется не с пролетариатом, а в рядах буржуазии. Этим образом он не организует пролетариат в борьбе с его классовым врагом, а затушёвывает сущность классово-борьбы».

Подобные «эстетические» разборы становились тревожным сигналом. Критика переставала отстаивать собственно художественные задачи и превращалась в инструмент политических расправ с идеологически чуждыми художниками. Естественно, что, выстроив таким образом отношения с художественными изданиями, государство могло без боязни формировать курс на культурную революцию.

Первая половина 1930-х повсеместно, и Воронеж не исключение, отмечена широким процессом преобразований, строительством культурных учреждений, созданием творческих союзов. Кажется, что вся жизнь советского человека приобрела характер осмысленного и планомерного развития творческих возможностей личности. Это был своего рода Ренессанс «по-советски». При этом поражает гигантский охват населения, вовлечённого в это преобразование.

В Воронеже процесс активных преобразовательных действий в сфере культуры отчётливо

проявляется с начала 1928 года. При Воронежском губкоме ВКП (б) прошло губернское партийное совещание по культурному строительству, принявшее директивы к составлению культурпятилетки. Среди основных вопросов – кинофикация и радиофикация губернии, продвижение книги в массы и др. В следующие пять-шесть лет культурная жизнь в городе будет стремительно меняться, многие события будут проходить под знаком «впервые»: 1-й областной съезд пролетарских писателей Центрально-Чернозёмной зоны, открытие первого в истории Воронежа парка культуры и отдыха, госцирка, театра музыкальной комедии, Дома Красной Армии, Дома народного творчества, художественного музея, приезд первой группы зарубежных литераторов и прочее. В 1934 году был создан Союз художников.

Очевидно, что огромной массой людей эти преобразования общественного уклада жизни воспринимались искренне и вдохновенно, как символ создания высокой, ранее не виданной, культуры. Источником этой возвышающей идеи была установка на сопричастность каждого советского гражданина на политике партии и государства.

Пройдя через различные потрясения, российское общество и сегодня не хочет расстаться с идеей построения культурного общества, основанного на авторитете власти и зависимости от бюрократической вертикали. Культура способна успешно развиваться только в условиях свободы, которая может быть представлена как право на личную точку зрения, право на пространство индивидуального существования, право на художественное и эстетическое оформление своих взглядов. Культура не может быть сведена к сфере санкционированных жестов и политических риторик. Она является внутренним импульсом человека к его творческой самореализации, к свободному выбору пути нравственного осознания себя не только в пространстве вечности, но и в повседневности.

В результате вопрос о том, каким должен быть пейзаж в системе изобразительного искусства, становился в 1930-х годах остро политическим. И не только потому, что он должен призывать к социальным преобразованиям, но ещё и по причине того, чтобы не оставалось места в искусстве для индивидуальной жизни как мелкобуржуазного, мещанского пережитка.

В декабре 1933 года в Воронеже состоялась 1-я областная художественная выставка «Художники ЦЧО за 15 лет», на которой экспонировалось 260 произведений живописи, скульптуры и графики. В ней приняли участие 70 деятелей изобразительного искусства Воронежа, Курска, Орла и других городов ЦЧО. Официальные источники подчёркивали,

что, имея отчетный характер, эта выставка помогла выполнить поставленную задачу – объединение художников.

Тематика картин воронежских художников, представленных на выставках 1930-х годов, органично вписывается в систему советского искусства, каноны которого формулировались в столичных органах идеологии: «Мичурин в кабинете», «Колхозное стадо» (А.П. Васильев), «Кузнечный цех завода Ленина» (Д.Г. Черских), «Продукция Мичуринского плодово-ягодного комбината», «Председатель колхоза» (Л.П. Столыгво), «Сталин в юношеские годы» (Н.П. Юргенсон) и другие.

И в первые послевоенные годы, как верно заметила А.В. Ващенко, «изобразительное искусство было точным отображением действительности, тех задач, которые стояли перед обществом, – скорейшего восстановления и обновления страны в условиях мирного времени. Идеологическую нагрузку произведений этого периода нельзя не учитывать, она была определяющей в творчестве художников. Картины Л.М. Афанасьева «Цех хлебозавода», В.М. Козловского «Хозяйство тракторной бригады», С.Д. Легени «Усадьба Шишкинской МТС» запечатлели усилия советских людей в труде в дни мирного строительства».

Конечно, первым флангом нового искусства становились портреты В.И. Ленина и И.В. Сталина, в частности работы М.И. Арёфьева «Сталин в Кремле в День Победы», С.Д. Легени «Ленин на охоте», Г.А. Гончарова «Ленин и Сталин в Октябре», скульптора В.Ф. Буримова «Портрет В.И. Ленина».

Вопреки усиленному вниманию к идеологической составляющей работ в творчестве отдельных мастеров можно было увидеть свободную импровизацию и ассоциативность с искусством импрессионизма. В своих воспоминаниях об учителе и безусловном авторитете А.А. Бучкури воронежский художник Д.Г. Черских подметил: «В поздних живописных работах Бучкури можно почувствовать, как мне кажется, некоторое влияние Поля Шаба (Купальщицы) и Ренуара (Прачки)». Показательно, что речь идёт именно о работах 1930-х годов, когда требования официального искусства не помешали сложившемуся мастеру искать живые интонации и художественные решения за пределами соцреализма.

Пейзажи, выпадавшие из системы советских нормативов искусства, не могли получить публичного признания. Однако художники видели в жанровых возможностях пейзажа источники той свободы творчества, которую так сложно было отвоевать у идеологов советской культуры. Контроль за чистотой норм нового искусства осуществляла огромная

армия критиков, чиновников, партийных идеологов. Средства массовой информации считали эстетическую бдительность задачей политической.

Советская критика указывала на «два смертных греха» отечественных художников – эскизность манеры и личную оценку изображаемого, к которым то явно, то скрыто прибегали немало мастеров. Если в 1930-е и 1940-е годы проявлять данную вольность решались единицы, то к концу 1950-х годов это становится распространённым явлением. Разворачиваются дискуссии на данную тему в специализированных изданиях. В 1957 году в журнале «Творчество» свою точку зрения обозначил один из столпов советской живописи Аркадий Пластов, считавший бесспорным фактом, что наблюдения, закреплённые в этюде, «служат непревзойдёнными свидетелями правды жизни». «Дело художника только и есть, что показывать и объяснять эту правду жизни». Чем регулярней и активней будет работа над этюдами, тем правильней и выразительней будет язык живописца. Моду выставлять некачественные этюды Пластов резко отрицает – полупрофессиональный результат нельзя демонстрировать публике. Он справедливо указывает: те мастера, которые много времени тратили на пленэр, достигали блестящего результата не только в картинах, но и в этюдах. Скажем, Коровин или Врубель. Эскизность манеры большому художнику не кажется ущербной. Другое дело, что большая часть художников начинают утрачивать критичность в отношении своего творчества. В новых культурных условиях этюды в импрессионистическом духе не могли обрести публичной демонстрации. А работы на заказ воспринимались как формы, не имеющие настоящей и глубокой опоры в жизни, а потому и не требующие тщательной этюдной проработки. Только такие мастера, как Пластов, могли соединить идеалы эпохи с реальной стихией жизни.

Интерес к этюду как самостоятельной форме у некоторых воронежских художников отмечается уже с конца сороковых годов. В пятидесятые и шестидесятые годы эскизность становится привычным атрибутом изобразительного искусства. Так, в работах **Василия Васильевича Белопольского (1912–1980)** раскрепощённая и быстрая техника письма приобретает характер авторской манеры. В импрессионистической манере будет выполнено большинство работ этого художника. Мир его произведений ограничен рамками сиюминутного переживания, а взгляд сосредоточен на меняющихся, обновляющихся явлениях природы. Социальный контекст устранин, идеологическая установка изжита полностью.

Эскизная манера присуща и многим работам **Алексея Павловича Ерёмченко (1922–1997)** сороко-



Федор Павлович Звонарёв



Василий Васильевич Белопольский

вых и пятидесятых годов. В его городских пейзажах мы наблюдаем повседневный ритм жизни, мир привычных забот воронежцев. Социально-политический налёт времени скрыт. Воронеж, наполненный светом, многоцветием и движением, видится художнику местом обычных и незначительных перемен. Но трогательных и необходимых каждому человеку. Стремление чувствовать за социально значимыми изменениями импульсы природы, поэзию сезонных переходов, диалектику взаимодействия старого и нового укладов жизни можно отметить и в работах **Василия Кузьмича Комолова (1918–1985), Бориса Андреевича Гончарова (1921–1959), Зиновия Ефимовича Попова (1924–1984)** и других.

Индустриальная же тема, так настойчиво популяризируемая официальными инстанциями советской культуры, со временем станет не демонстрацией мощи и стремительного развития советского общества, а ещё одной возможностью свободного выражения личного отношения к жизни. Ещё одним импрессионистическим штрихом в живой палитре художественных оценок. «Впечатление. Город» – так названа картина, выполненная воронежским художником **Юрием Петровичем Дьяковым (1929–2008)** в 1979 году. Здесь зримо соединены объективная материальность города и субъективное восприятие человека. Этому живописцу и в других его работах присуще стремление к обобщению, вскрытию сущностных черт жизни, пренебрежение деталями в пользу впечатления, сиюминутной оценки.

Пейзажи Дьякова удивительно поэтичны. Ему удаётся соединить камерность, лиризм творческого звучания с эпическим размахом самой природы. Хотя пейзажи этого художника и выхвачены из огромного потока жизни, и являются фрагментами,

частностями жизни, «пойманными» взглядом одного человека, границ пейзажа Юрий Дьяков не устанавливает. Возникает ощущение ясного принципа творчества, соотносящего вечность и экзистенциальную сущность единичного. Этот принцип можно сравнить с формулой Николаса Гильена «Когда я пришёл на эту землю...». Мир огромен, подвижен, выразителен, а значит, до конца непостижим. Возможно лишь впечатление от этой необъятности.

Оценивая творчество Юрия Дьякова в шестидесятые–восьмидесятые годы, В.Д. Добромиров пишет: «Светоносная живопись Дьякова мерцает драгоценными переливами цвета, выплеснутого в картину точными взмахами энергичной кисти». Такая манера письма определена искусствоведом как светоносная. Умение схватывать мгновения жизни, наполненные светом и цветом, даёт только живописцу, свободному в своих художественных суждениях, в выборе эстетических и социальных предпочтений.

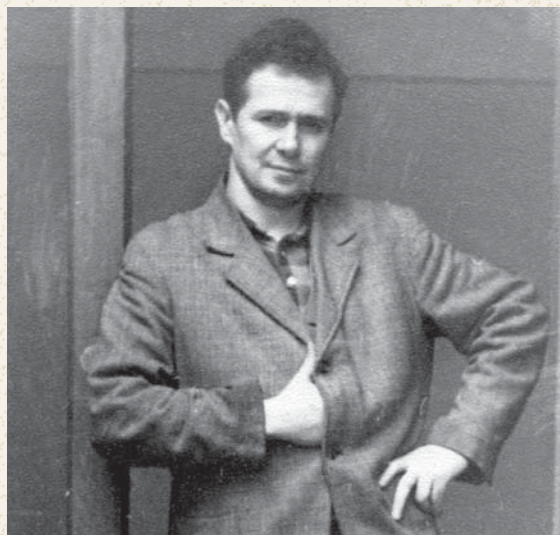
Импрессионистический характер присущ и работам **Федора Павловича Звонарёва (1929–2000)**. В воронежскую живопись художник пришёл в 1950-е годы как пейзажист, и до последних дней особое предпочтение он отдавал этому жанру. Его кистью были созданы замечательные циклы «Северные пейзажи», «Кольский полуостров», «На Алтае», «В Карелии» и, конечно, «Старый Воронеж». Звонарёв был тесно связан с нашим городом, работал в Музыкальном театре и в мастерской Художественного фонда. Но главное внимание живописца всегда было приковано к дикой природе. Пейзажи Звонарёва удивительно подвижны. Художника привлекают состояния изменений, колебаний, переходов... Разливы рек, порывы ветра, падение листвы, таяние снега,

движение облаков... В его пейзажах почти нет человека. Жизнь предстаёт театральной площадкой для лицедейства природных стихий. Образное видение Звонарёва пронизано эмоциональным отношением к явлениям, которые активно вытесняются из привычного строя жизни стремительно развивающейся цивилизацией, уходят в зону малозаметных реалий.

Весьма оригинальный способ передавать мир в красках придумал воронежский живописец **Николай Иванович Тулупов (1923–1998)**. В арсенал его художественных средств, кроме привычных материалов, кажется, входили цветные стёкла, через которые он смотрел на окружающую природу. И это тоже был способ сказать свою правду о жизни. Несущественные детали исчезали, и всё внимание приковывалось только к главному. Отказ от предметной конкретности был сродни пути Василия Кандинского к абстракции, пути, который требовал сосредоточения восприятия на онтологических сущностях бытия. В цветных стёклах Тулупова природа становилась более сложной, таящей в себе много неясного, но необходимого для человека.

В советской критике такая свобода субъективного подхода постоянно подвергалась осуждению. Доставалось и провинциальным художникам, и именитым столичным. Достаточно вспомнить, как критиковали Фалька и Кузнецова. Но именно мировоззренческая свобода и приводила осуждаемых авторов к оригинальной манере письма.

Творчество отдельных художников становилось примером разрушения соцреалистических канонов и при этом не выходило за рамки официального искусства. В конце 1950-х годов В. Разумный открыл в специализированных изданиях дискуссию по вопросу «Возможна ли условность в реализме?». Многие художники и теоретики искусства критически реагировали на повторяющиеся примеры фотография, натурализма, пассивного созерцательства и предлагали противопоставить этим изъянам условность как художественный приём. В. Разумный справедливо указывает, что использование художественной условности всегда должно быть художественным открытием, в котором запечатлевается индивидуальность художника. «Руководствуясь общими принципами реализма, подлинный мастер находит своеобразное решение творческой проблемы. У него приём, любой компонент выразительности оправдан его личным замыслом, его видением мира. Такова «плакатность» Дейнеки, красочность К. Юона... Перенести же их приёмы в другой образный строй, создаваемый другим художником, — значит, обнажить приём, превратить его в штамп, а может быть, и дискредитировать».

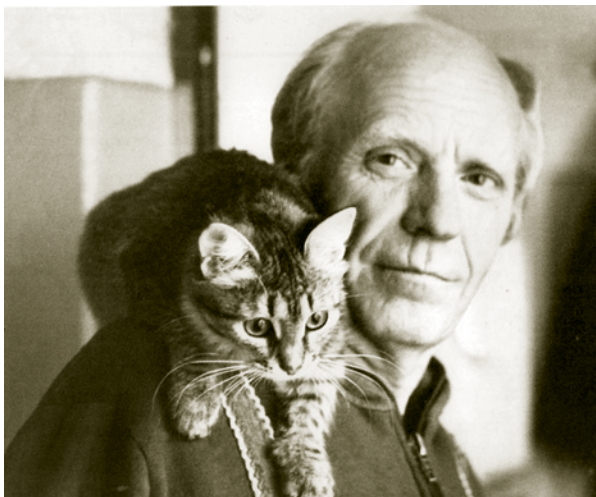


Юрий Петрович Дьяков

Показательно, что тогда же, в «эпоху оттепели», появляются статьи о художниках, не вписывающихся в кондовые рамки пропагандистского искусства, реализм которых обречён с романтическими ожиданиями времени. Например, статья Е. Муриной о Г. Нисском. Известный пейзажист характеризуется как наиболее актуальный живописец, в творчестве которого главную ценность в искусстве составляет не копирование природы, а обобщение. Все его пейзажи — «сочинённые, а не натуральные, но в них нет ничего от «придуманной» природы; их жизненность несомненна; их эмоциональность заразна. Глядя на работы Нисского, понимаешь, что «сочинённый» пейзаж может быть неотразимо правдив и убедителен, если в нём есть подлинная художественность и правда человеческих чувств». То, что ещё недавно, критиковалось и отрицалось, стало оцениваться как творческая удача.

Социальная свобода вдохнула в здоровые силы художественного сообщества свободу творческого воображения. Реализм, ориентированный на пропаганду политических установок партии, уступил место огромному множеству разных «реализмов». Формула Р. Гароди «реализм без берегов» получила шанс на историческое воплощение.

Доказательством этого могут служить пейзажи и таких разных воронежских художников, как **Юрий Федорович Внодченко (1927–2013)** и **Алексей Павлович Давыдов (р. 1934)**, выполненные в разные годы советской эпохи. Многим картинам этих мастеров присуща высочайшая степень обобщения, заставляющая представлять реалии конкретной местности как образы разумного и гармоничного миропорядка.



Алексей Павлович Давыдов

Мир Алексея Давыдова подчинён обязательной логике соотношения всех элементов макромира и внутренней их устремлённости вверх. В этот процесс космогонии включены и люди, и архитектурные творения их рук, и ландшафты, и растения, и земля, и небо. Давыдов создаёт свой миф о жизни. Причём это самое начало творения. Хаос преобразуется в космос, из простых и привычных вещей создаётся гармония. Такое творческое провидение не допускает варианта конца света. Возможно, для Давыдова это является творческой защитой от несовершенств социальной действительности. Свою эстетическую задачу художник видит буквально – как процесс выделения первоначал мира и структурирования их сообразно воле художника.

В работах Юрия Внодченко, напротив, не ощущаешь никакой оторванности от жизни, никакого декоративного умысла. Как справедливо заметил В.Д. Добромиров, «Внодченко высоко ценит цветовые достижения импрессионистов от Моне до Коровина, но сам он всегда оставался приверженцем реализма, корнящегося в традиционном русском искусстве, простите за слово, с закваской от Крамского». В основе его творчества всегда лежало тонкое и внимательное, проникнутое любовью к предмету творчества отношение. Даже подход к работе базировался не только на том, что улавливал взгляд, но на том, что ведал ум. Художник брался только за то, что хорошо знал изнутри, что изучил своим житейским опытом и что многократно перепроверил в этюдах. Он был живой ниточкой, связывающей современное искусство с реализмом XIX века. От социалистического реализма с его пропагандистской прямолинейностью и псевдопатриотическими установками Внодченко всегда старательно уходил.

Для формирования творческой атмосферы Воронежа чрезвычайно важны были выставки, которые в той или иной форме раздвигали рамки официального искусства, знакомили с творчеством ярких столичных художников. В 1966 г. в Воронеже состоялась персональная выставка **Владимира Алексеевича Милашевского (1893–1976)**, на которой было показано около ста пятидесяти произведений станковой и книжной графики. Представленное воронежцам творчество московского художника явно диссонировало с привычным форматом местных вернисажей. Становление Милашевского как художника было связано с объединением «Мир искусства», а затем и группы «13», идеологом которой он фактически являлся. Защищая спонтанный рисунок, Милашевский писал: «Пусть перо, обмокнутое в тушь, «резвится» по бумаге, как счастливая молодая девушка в танце, пусть оно острит, улыбается, иронизирует». Его работы отличались свободой художественных решений, экспрессивной выразительностью, тематическим разнообразием, субъективным отношением к изображаемому. Экспозиция работ Владимира Милашевского рождала надежду на приход в наш город времён другого искусства.

Однако знаменательная выставка «Другое искусство» состоялась в Воронежском областном художественном музее им. И.Н. Крамского только в 2012 году. На ней были представлены работы из музейной коллекции неофициального изобразительного искусства более двадцати авторов, непреклонно искавших пути обретения творческой свободы. Среди них были и воронежцы. Все пришедшие на вернисаж могли увидеть и оценить импрессионистические работы В.В. Белопольского и **Валерия Васильевича Тарасенко (1911–1979)**, которых в своё время обвиняли в бессюжетности и безыдейности. И какой трогательной и близкой представала теперь повседневная живописность их картин. В экспозиции были представлены две неожиданно гротескные по форме и экспрессивные по настроению работы **Евгения Борисовича Хорошилова (1930–1982)**, неподражаемые фантазии **Бориса Алексеевича Каткова (1939–2012)**...

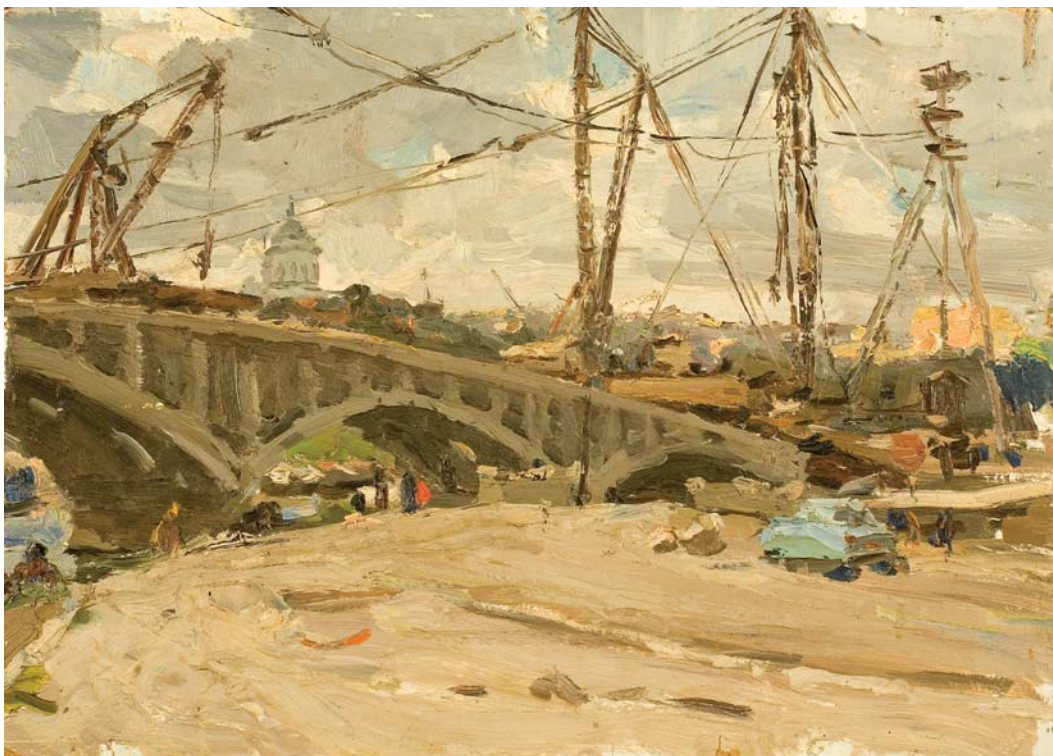
Какой хрупкой выглядела эта выставка в огромном потоке официального искусства! Хочется надеяться, что в Воронеже в недалёком будущем появится галерея, в которой будут собраны произведения воронежских художников, находивших даже в казённых условиях нашей жизни возможности для подлинного творчества. Сегодня большинство работ спрятано от зрителей в частных коллекциях не только в нашем городе, но и по всему миру. Безнравственно забывать страницы культурного прошлого своего края. Забвение – кратчайший путь к утрате духовной свободы.



А.А. Бучури. Прачки. 1908–1937 годы. Холст, масло. 101×128



А.А. Бучури. У цирка. 1936 год. Холст, масло. 205×150



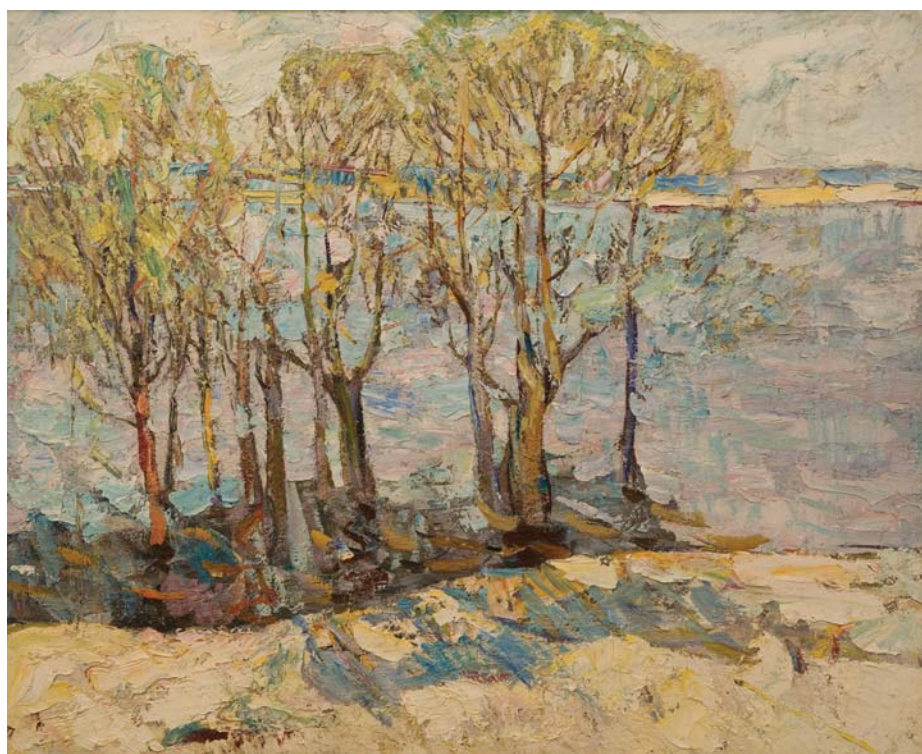
В.К. Комолов. Строительство Чернавского моста. 1960 год



А.П. Ерёменко. Площадь Никитина. 1970-е годы. Картон, масло. 38×25



Б.А. Гончаров. Зима. Кольцовский сквер. (Иней). 1959 год. Картон, масло. 35×50



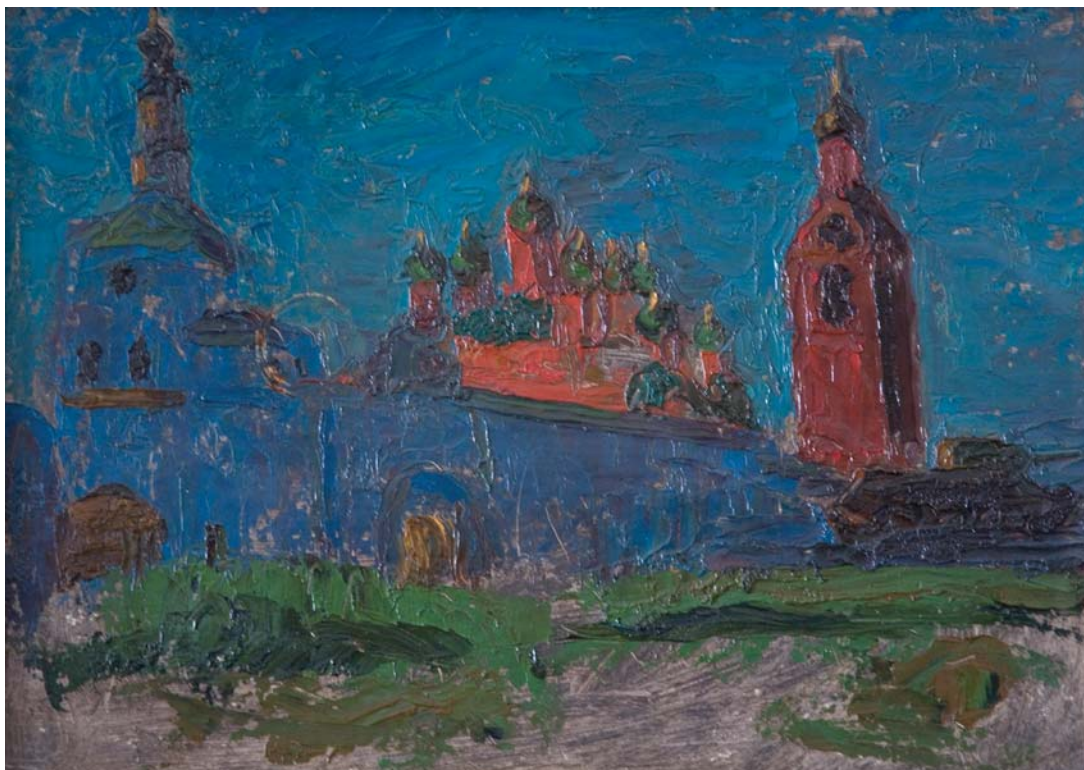
Ф.П. Звонарёв. Пейзаж. Разлив. 1967 год. Холст, масло. 85×105



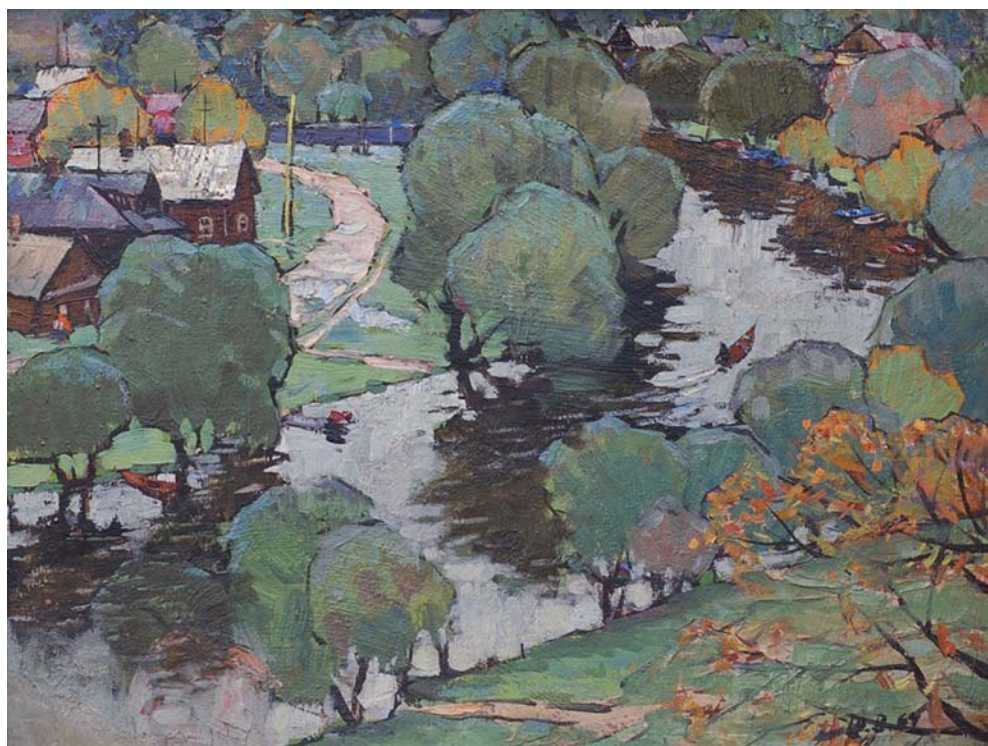
А.П. Давыдов. Придонье. 1967 год. Холст, масло. 96×128



Е.Б. Хорошилов. Крымский пейзаж. 1981 год. Холст, масло. 73×91



Н.И. Тулупов. В праздник. 1991 год. Картон, масло. 35,4×49,3



Ю.Ф. Внодченко. На реке. 1964 год. Холст, масло. 52,5×69,5



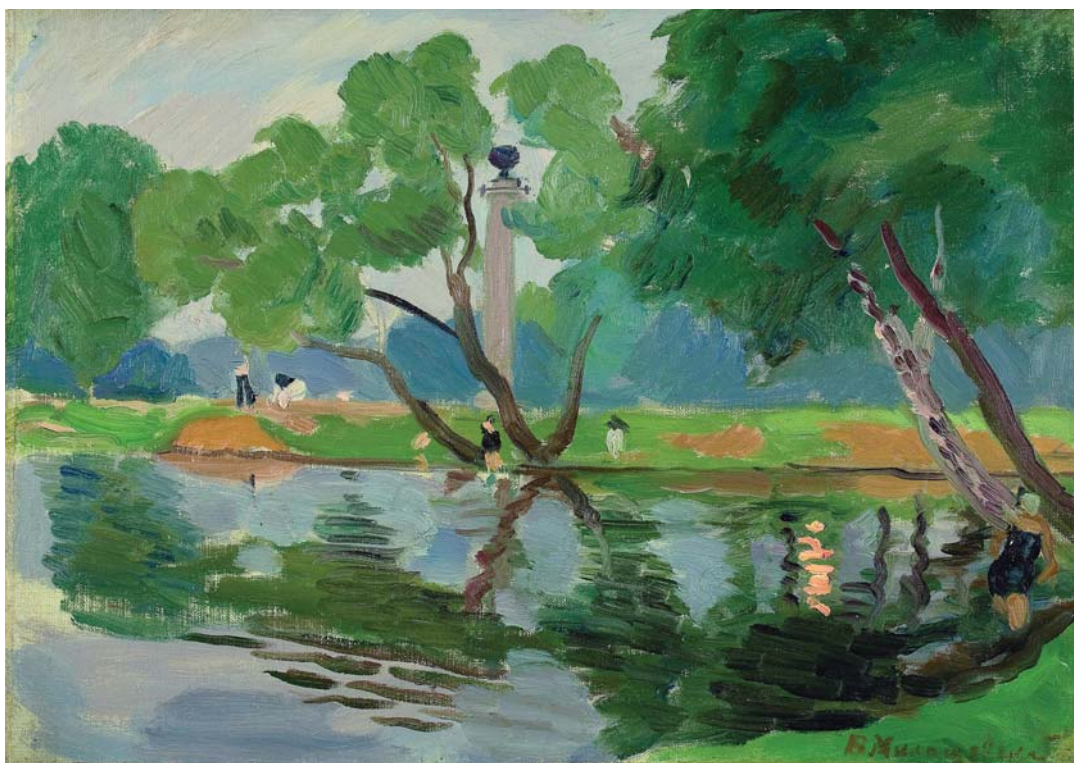
В.В. Белопольский. Кроны деревьев на фоне неба. Картон, масло. 18х24,5



Ю.П. Дьяков. Бугры. 1964 год



Ю.П. Дьяков. Впечатление. Город. 1979 год



В.А. Милашевский. Кусково. Купальщицы. Холст, масло. 31×43



Б.А. Катков. Пейзаж с домиками. 1971 год. Холст, масло. 60×80