

УДК 7.036(47+57)"196"  
ББК 85.103(2)6-003.3+85.103(2)64л5

В.А. ОТДЕЛЬНОВА

## ДИСКУССИИ О РЕАЛИЗМЕ В КОНЦЕ 1960-Х ГГ. В СТЕНОГРАММАХ МОСКОВСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ РСФСР

---

---

**Вера Александровна Отдельнова,**

Государственный институт искусствознания,  
отдел изобразительного искусства и архитектуры,  
сектор искусства Нового и Новейшего времени,  
аспирант

Козицкий переулок, д. 5, Москва, 125009, Россия

E-mail: veritsa@mail.ru

---

---

**Реферат.** Статья посвящена интерпретациям понятия «реализм» в конце 1960-х годов. Различия в понимании границ «социалистического реализма» — единственного допустимого метода советского искусства, утвержденного властью в середине 1930-х гг., — начались вскоре после смерти Сталина и стали предметом публичных дискуссий в годы «оттепели». В середине 1960-х гг. в результате ужесточения государственной политики в области культуры подобные обсуждения стали проводиться реже. Охлаждение культурных отношений с Европой и Америкой положило конец череде масштабных выставок западного искусства XX в., во многом определявших художественную жизнь «оттепели» и дававших пищу для дискуссий. Не смотря на то что произведения искусства сталин-

ской эпохи по-прежнему подвергались критике как в официальных постановлениях, так и во внутренних дискуссиях союзов творческих работников, можно заметить преемственность между риторикой конца 1960-х и 1930-х гг., выраженное, прежде всего, в неприятии модернизма, представлении об искусстве как области идеологии и стремлении к возрождению «национальных традиций». Статья основана на данных архивов Московского отделения Союза художников РСФСР (МОСХ) и освещает круг вопросов, наиболее часто встречающихся в стенограммах в связи с проблемой реализма. Прежде всего это вопросы о допустимости и границах формального эксперимента в рамках реализма, о соотношении формы и содержания в произведении искусства, о поиске новых путей развития тематической картины, а также о необходимости переосмыслить такие традиционные понятия, как «партийность» и «гражданственность».

**Ключевые слова:** Московское отделение Союза художников РСФСР, социалистический реализм, «реализм без берегов», модернизм, тематическая картина, партийность искусства.

**Для цитирования:** Отдельнова В.А. Дискуссии о реализме в конце 1960-х гг. в стенограммах Москов-

ского отделения Союза художников РСФСР // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 746–754.

**В**опрос об основаниях метода социалистического реализма, установленного статьями «Правды» в 1936 г. и насаждавшегося властью через профессиональные союзы творческих работников, был вынесен на публичное обсуждение в 1955 г., вскоре после смерти И.В. Сталина<sup>1</sup>.

Если в 1930-е гг. обсуждения реализма в газетах и на союзных собраниях могли проходить лишь в форме единогласного одобрения официальных директив, то во время «оттепели» разговоры о реализме велись в разных направлениях. Наряду с выступлениями чиновников, в целом соответствовавшими традициям предшествующего периода, в печати интенсивно обсуждался вопрос о границах реализма, эстетической, автономной от идеологии, ценности искусства и поиске новых средств художественной выразительности. Каждая из статей оказывалась в центре дискуссионного поля, вызвала острую реакцию читателей, в первую очередь активных идеологов сталинского искусства, требовавших «исходить в художественном творчестве из фактов и явлений живой действительности, а не из субъективных соображений и намерений» [2, с. 20–21; 3, с. 172–173].

Ключевым событием «оттепели», отразившим конфликт нового мировоззрения и консервативной позиции власти, стала выставка «30 лет МОСХ», открытая в Манеже в 1962 году. На выставке работам мэтров соцреализма, таких как А.М. Герасимов, А.И. Лактионов, Д.К. Мочальский, В.А. Серов, были противопоставлены произведения забытых, подвергнутых репрессиям художников — К.А. Вялова, А.Д. Древина, С.Б. Никритина, Р.Р. Фалька и других [2]. Попытки возрождения преемственности в образительном искусстве вызвали негодование консервативных художников и партийных чиновников. Реплика посетившего выставку Н.С. Хрущева «В искусстве я сталинист!» символически ознаменовала поворот в культурной политике, а скандал в Манеже утвердил позиции В.А. Серова и его окружения.

Л.И. Брежнев, заменивший в 1964 г. Хрущева на посту первого секретаря ЦК КПСС, продолжил культурную политику своего предшественника. Некоторые особенности культурной политики Брежнева определили характер дискуссий о реализме.

Во-первых, отсутствие в конце 1960-х гг. международных выставок и событий, сопоставимых с фестивалем молодежи и студентов 1957 г., выставкой социалистических государств в Манеже в 1958 г., американской выставкой в Сокольниках в 1959 г.,

стало причиной культурной изоляции, ограничения кругозора художников и критиков.

Во-вторых, предпринятая при Брежневе «ползукая» реабилитация Сталина проявлялась в мифологизации исторической реальности, выражением которой стала, в частности, фрагментарная реконструкция риторики 1930-х — начала 1950-х гг.: в официальных выступлениях Брежнева и чиновников от искусства использовались сталинские идеологемы, такие как «критицизм», «формализм», «очернение» [4, с. 308]. Эти тексты имели четкие формальные стандарты и составлялись коллективно [5].

В-третьих, задачей культурной политики Брежнева стало возрождение единой нормативной теории искусства, которая положила бы конец разночтениям в понимании термина «социалистический реализм», четко определила границы метода, представила историю советского искусства как продолжительный и цельный этап, основанный на принципах партийности, народности, реализма, и выступила бы, таким образом, базой для единого фасада, скрывающего многообразные и плохо управляемые процессы в культуре<sup>2</sup>. На рубеже 1960–1970-х гг. появилось большое количество соответствующей литературы, содержащей набор стандартных положений о руководящей роли партии, борьбе идеологий, противостояния реализма модернизму<sup>3</sup>. Незаинтересованная и некомпетентная в узко профессиональных вопросах искусства власть главным критерием оценки любого произведения называла «идейную направленность» [10, с. 80].

Помимо печати, основными проводниками теории социалистического реализма были союзы художников. Профессиональные союзы творческих работников, созданные в начале 1930-х гг. как инструменты управления культурой и утверждения принципов социалистического реализма, не изменили свою функцию в 1960–1970-е годы. Однако XX съезд КПСС (1956 г.), известный благодаря прозвучавшему на нем докладу «О культе личности и его последствиях», стал началом критического переосмысления разных сторон общественной жизни сталинского периода, в том числе и культурной политики, приведшей к монопольному утверждению «парадного стиля»<sup>4</sup>. Серьезные разногласия, воз-

<sup>2</sup> На сегодняшний день не существует исследования, в котором был бы сделан обзор основных культурных процессов позднесоветского периода. Наиболее подробное описание и систематизация течений внутри «официального» искусства представлены А.И. Морозовым [6]. События, течения и стратегии в «неофициальном» искусстве исследованы значительно подробнее [7, 8].

<sup>3</sup> Модернизм в интерпретации партийных теоретиков искусства представляет собой свод «диссидентских», «формалистических» направлений в искусстве буржуазных стран, к течениям модернизма относятся кубизм, футуризм, дадаизм, абстракционизм, конструктивизм, сюрреализм, поп-арт [9].

<sup>4</sup> «Парадный стиль» — выражение, вошедшее в язык художественной критики в годы «оттепели» для обозначения боль-

<sup>1</sup> История сложения идеологемы социалистического реализма и внедрения ее в жизнь описана в работе А.И. Морозова «Конец утопии» [1].

никшие среди художников Московского отделения Союза художников РСФСР (МОСХ) в связи с оценкой наследия 1930–1950-х гг., только усугубились благодаря знакомству с искусством модернизма, произошедшему на масштабных выставках рубежа 1950–1960-х годов<sup>5</sup>.

В составе МОСХ на рубеже 1960–1970-х гг. условно можно выделить несколько основных направлений. В живописной секции продолжали работать и пользовались признанием приверженцы сталинского соцреализма А.И. Лактионов, Е.А. Кацман и их молодые последователи, эти художники образовывали так называемый «правый МОСХ». К «правому» крылу примыкали также художники-деревенщики, последователи А.А. Пластова и С.В. Герасимова — Н.А. Пластов, В.Ф. Стожаров, В.М. Сидоров и другие. Определенной оппозицией этому крылу были «левые» течения внутри московского союза, объединенные названием «левый МОСХ». К ним принадлежали основатели «сурового стиля» — Н.И. Андронов, А.М. Васнецов, П.Ф. Никонов, В.Е. Попков, А.А. и П.А. Смолины. К «левому» крылу примыкали так называемые «новые московские сезаннисты» — Э.Г. Браговский, И.М. Гурвич, А.С. Папикян, А.А. Тутунов<sup>6</sup>. Во второй половине 1960-х гг. выступило новое поколение художников, называемое в литературе «вторым левым МОСХом» или «семидесятниками»<sup>7</sup> — Т.Г. Назаренко, Н.И. Нестерова, Е.А. Струлев, О.Н. Лошаков и другие. На деле структура МОСХ была значительно сложнее.

При формальных, политических и стилистических разногласиях, все художники, будучи членами союза, являлись реалистами по уставу, поэтому разговоры на внутренних обсуждениях велись только о реализме и его разновидностях.

ших многофигурных полотен с изображением торжественных заседаний правительства или членов ЦК КПСС.

<sup>5</sup> Ключевые события «оттепели», открывшие советской публике искусство западного модернизма, — это, прежде всего, выставка П. Пикассо в Музее изобразительных искусств в 1956 г., Международный фестиваль молодежи и студентов в Москве в 1957 г. и Американская национальная выставка в Сокольниках в 1959 году [11, с. 76–109].

<sup>6</sup> Термин «новые московские сезаннисты» используется А.И. Морозовым для обозначения живописцев, формально продолжавших традицию художников объединения «Бубновый валет», называвшихся «сезаннистами» [6, с. 136]. Понятию «сезаннизм» посвящена статья И.А. Вакар [12, с. 147–157].

<sup>7</sup> Термин «семидесятники» возник по аналогии с термином «шестидесятники», вошедшим в обиход благодаря одноименной статье С.Б. Рассадина в журнале «Юность» в 1960 году. Термин начал применяться по отношению к художникам, вероятно, в ходе внутренней работы МОСХ. В стенограмме обсуждения VIII молодежной выставки 1968 г. искусствовед М.Н. Яблонская отмечает: «У тех, кто работает на выставке появился термин, который определяет сущность явления. Наше искусство последних пяти лет становится искусством семидесятых годов» [13, с. 3].

В исследовании истории МОСХ и дебатов о реализме в частности мы располагаем двумя группами исторических источников: неопубликованных и опубликованных. К первой из них относится архивный материал (стенограммы обсуждений и внутренние документы союза), во вторую группу входят газетные статьи и теоретические исследования 1960–1970-х годов.

В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) сохранились стенограммы некоторых дискуссий, проходивших в МОСХе, посвященных современному советскому искусству, его тенденциям и перспективам. Количество таких документов невелико — во второй половине 1960-х гг. на каждый год приходится не более 5 единиц. Участники дискуссий, посвященных творчеству, — преимущественно критики или пожилые художники. Выступления молодых художников встречаются гораздо реже — в среднем одно или два в стенограмме. На тот факт, что дискуссии о реализме не затрагивали всё московское художественное сообщество, обращает внимание и А.И. Морозов, отмечая, что многие значительные и авторитетные мастера «левого МОСХа», такие как П.Ф. Никонов, А.М. Васнецов, А.А. и П.А. Смолины, «не были склонны к теоретизированию и разговоров про “реализм” не вели» [6, с. 135]. Одновременно на заседаниях, стенограммы которых рассматриваются в статье, не присутствуют и не выступают консервативные критики: их позиция озвучивается в газетах, журналах и отдельных изданиях.

В 1968 г. в секции живописи МОСХ прошла дискуссия «Проблемы реализма сегодня». К обсуждению были предложены вопросы о формальных границах реализма, его эстетических и этических принципах. Наиболее четко в стенограмме представлены позиции живописца И.М. Гурвича и скульптора Н.Б. Никогосяна. Спрашивая себя, «какой же должен быть реализм», И.М. Гурвич приводит слова Х. Сикейроса:

«Мы считаем, что реализм не является статичным. Реализм царского времени не является реализмом нашего времени. В сердце мы так же меняемся, как меняется реальность. Мы можем воспринимать старый реализм, но он не годится для отражения нашего времени. Голос нашего общества в искусстве не может быть голосом старого искусства» [14, с. 4–14].

При этом высказывание мексиканского художника, по существу повторяющее сталинскую оппозицию старого «критического» и нового «социалистического» реализмов [6, с. 18], цитируется И.М. Гурвичем с целью реабилитировать искусство модернизма:

«Мне думается, что каждый художник может и должен брать из культурного наследия то, что ему надо. <...> Поэтому смешны разговоры: нужен нам кубизм или нет? Полезно это нам или нет? Распад

это искусства или нет? Я хорошо знаю, что и Ороско, Сикейрос, Ренато Гуттузо много почерпнули для себя из опыта кубистов» [14, с. 4–14].

В более полемической манере выступает скульптор Н.Б. Никогосян:

«Возьмите эпоху, когда писали иконы — они знали, что такое реализм. Возьмите Донателло. Возьмите в Египте знали, что такое реализм. Они оказываются большими реалистами, чем наш Манеж. <...> Я считаю, что время, которое отражает художник, это есть реализм. <...> Я уже 30 лет работаю и 30 лет слушаю “Соцреализм, соцреализм, соцреализм”! Покажите какой-нибудь памятник Ленину, который сделали по требованию Министерства культуры, чтобы было что-нибудь в одном проценте достойного этого великого человека. <...> Это просто натурщики на пьедестале стоят. Это не реализм» [14, с. 64–71]<sup>8</sup>.

Обращает на себя внимание, что сомнения, которым подвергается само понятие социалистического реализма, служат своего рода ширмой для привычного в 1930-е гг. риторического противопоставления «натурализма» и ориентации на классическое искусство.

Приведенные цитаты дают представление о распространенном в МОСХе на рубеже 1960–1970-х гг. понимании реализма, который трактуется не как стиль с четко регламентированным набором художественных средств, предписывающий создавать фотографически точные изображения, а как умение почувствовать нерв современности и воплотить его в соответствующей форме, мера условности которой не имеет большого значения. Размытость этого определения не оставляет возможности восприятия реализма как одного из множества существующих современных течений: реализм мыслится как единственная возможная норма.

Дискуссия о проблемах реализма 1968 г. является отголоском дискуссий времен «оттепели». Опубликованные Ю.Я. Герчуком стенограммы обсуждений, проходивших в МОСХе в 1962 г., сохранили аналогичные высказывания о свободе творческих поисков, о возрождении живописной культуры, «чувстве живописной формы» [2, с. 62]. Повторяющийся в дискуссиях тезис «для нового искусства — новая форма» на внешнем уровне мог означать конец борьбы с «формализмом», однако отсутствие ярких художественных событий в конце 1960-х гг. и закрытие памятников советского довоенного искусства в запасниках музеев ограничивали возможности развития дискуссии, она оперировала одними и теми же понятиями, обращалась к авторите-

ту вновь открытых в годы «оттепели» мексиканских монументалистов, П. Пикассо, Ф. Леже и Ж. Брака.

Преодоление культурной изоляции и ограниченности кругозора художников и критиков также является темой внутренних обсуждений в МОСХе. Художник П.Я. Алехин<sup>9</sup> в ходе дискуссии 1968 г. «Проблемы реализма сегодня» недоумевает:

«Впечатление, что мы закисли, что становимся скучными для публики, что перепеваем себя в течение не одного десятилетия. И до сих пор с кафедры нас уговаривают, что мы должны по-прежнему восторгаться Пушкиным, Андреем Рублевым, одним словом чем-нибудь постарее. <...> Неужели наш социалистический реализм заразится страшной болезнью от того, что у нас будет международная выставка? Я в это не верю» [14, с. 92–100].

Художник В.И. Поляков<sup>10</sup> также предупреждает о том, что недоступность современного западного искусства может привести к серьезной опасности: его узнают не по лучшим образцам, в плохих репродукциях, в отрыве от контекста, в котором произведение были созданы. По его мнению, отсутствие качественных публикаций и выставок, как и нежелание пополнять музеи современным западным искусством, «толкает молодежь к интернациональному модернистскому штампу» [14, с. 20–42].

В то же время для апологетов принципа единства формы и содержания во имя правдивого отображения действительности формальные эксперименты сами по себе представляются столь же недопустимыми, сколь и «фотографические», подверженные «литературности» изображения официальных парадов и праздников, ежегодно выставляемые на всесоюзных и региональных выставках в Манеже.

«Если посмотреть вокруг, у нас есть всё — и абстракция, и сюр, и поп-арт — что хотите, — продолжает Поляков. — Но каковы все-таки основные тенденции? <...> Видите ли, условная трактовка сама по себе еще не исключает фотографичности восприятия и бездумья. Что бросается в глаза на больших выставках? Прежде всего набор манер, кочующих из области в область, из республики в республику, изошренность фактурных комбинаций, композиционных приемов, взятых напрокат из кино-кадра. Чересчур много придуманного и мало увиденного» [14, с. 20–42].

Аналогичная мысль высказывается искусствоведом И.П. Гориным<sup>11</sup> в ходе симпозиума 1967 г.,

<sup>9</sup> Алехин Петр Яковлевич (1904–?) — советский живописец, ученик Исаака Бродского.

<sup>10</sup> Поляков Валентин Иванович (1915–1977) — советский живописец, пейзажист, продолжатель традиций передвижников и «Союза русских художников», в 1950-е гг. с воодушевлением отнесся к «суровому стилю» и идее переосмысления канонов социалистического реализма, в 1962 г. был одним из участников выставки «30 лет МОСХ», активно выступал на стороне «левого» крыла.

<sup>11</sup> Горин Иван Петрович (1925–2003) — искусствовед, заслуженный деятель искусств РСФСР, член МОСХ.

<sup>8</sup> Никогосян Николай Багратович (род. 1918) — советский живописец и скульптор, заслуженный художник РСФСР (1970), лауреат Государственной премии СССР (1977). Автор портретов политических деятелей и представителей интеллигенции.

посвященного основным проблемам развития советского реалистического искусства: «Если форма разрушает понятия и представления, тогда она бессцельна, и порой изобретается ради оригинальности» [15, с. 31–33].

Альтернативы восприятия искусства как политического рупора предлагаются в выступлении П.Я. Алехина на обсуждении «Проблемы реализма сегодня» в 1968 году. Он сожалеет о том, что создается мало абстрактных картин, отвечающих эстетике современных интерьеров: «художники эстетичны <...> должны найти широкое место в нашем искусстве, это единственный путь обновления нашего искусства» [14, с. 92–100]. Высказывание Алехина о необходимости продолжить модернистские поиски в живописи смыкается с тенденциями в советской архитектурной политике конца 1960-х гг., в меньшей степени затронутой цензурой. В среде живописцев МОСХа оно выглядит чужеродным и неожиданным в общем ходе дискуссии и не получает никаких откликов, в отличие от прозвучавшей чуть ранее речи В.И. Полякова, указавшего на «единственный возможный путь обновления живописи» через сохранение «свидетельства о человеке в этом мире, мире трагедийном и радостном, мире, которому художник дает оценку» [14, с. 36–38].

Отношение к искусству как к проповеди объединяет художников разных пластических манер. В ходе обсуждения VIII молодежной выставки в 1967 г. деревенщик Н.А. Пластов<sup>12</sup> говорит о недопустимости формального эксперимента, для него важна непосредственная передача натуры, световоздушной среды, запечатление мира в его видимых формах. «Без воздуха, без света солнца, без неба, без шумных лесов, без полей с бегущими по ним тенями, в мире, где нет места ни любви, ни ненависти, ни нежности материнства, ни прелести детства, ни достоинству старости, ни вообще страстям и делам человеческим, а есть лишь одни застылые, послушные манекены, которые согласны замереть в любой комбинации, послушные как труп и тем более мертвые, чем цветастее, ухищреннее наряды искусства на них надеваемые» [13, с. 44–45].

Многие участники дискуссии, посвященной VII молодежной выставке, прошедшей в 1967 г., выражают озабоченность тем, что современное советское искусство оторвано от проблем и реалий своего времени, игнорирует мировые конфликты и не способно открыто декларировать позицию социализма. С.С. Валериус<sup>13</sup> призывает художников отзываться

на международные политические события, «драматические коллизии классовой антиколониальной национально-освободительной борьбы», в частности, на войну во Вьетнаме [16, с. 10]. Вопрос о «несостоятельности живописи как общественного факта», об «уходе художников в прекрасный, но узкий мир чисто профессиональных интересов и проблем» поднимается в ходе нескольких дискуссий, на эту тему высказываются искусствовед А.М. Кантор, художники Б.М. Неменский, Б.А. Тальберг, Д.А. Шмаиринов [13, с. 62; 16, с. 50; 17, с. 6–7, 73–74]<sup>14</sup>. В отчете о подготовке московской выставки, посвященной 50-летию Революции, Д.А. Шмаиринов сетует на то, что заключено мало договоров «на международную и революционную темы», на тему армии, спорта и науки: «всего 10 гимнасток и один альпинист. А ведь тема спорта — это воспитательная тема» [18].

В ответ на многочисленные упреки критиков, адресованные художникам, ушедшим в «прекрасный мир профессиональных интересов», на обсуждении VIII молодежной выставки в 1969 г. от имени молодых художников выступил О.Н. Лошаков<sup>15</sup>: «Вполне закономерно обращение все-таки к каким-то камерным картинам и камерным темам, может быть потому, что художник, осознает и соизмеряет свои силы и возможности, — утверждал Лошаков. <...> Гораздо важнее для каждого художника, чтобы он постигал всю глубину ответственности в тех небольших камерных работах, которые он сейчас может делать. Это будет этапом для многих к более серьезной и большой работе. Лучше хороший натюрморт, чем плохая тематическая картина» [13, с. 28–29].

С аналогичной речью выступает художник И.П. Обросов<sup>16</sup>, утверждающий, что молодому художнику необходимо сперва «овладеть мастерством, найти свой пластический язык и лишь затем браться

(1961), «Прогрессивная скульптура XX века. Проблемы и тенденции» (1973), «Монументальная живопись» (1979) и др.

<sup>14</sup> Анатолий Михайлович Кантор (р. 1923) — искусствовед, художественный критик, педагог, главный редактор раздела Изобразительное искусство в Большой советской энциклопедии, автор монографий «О стилях» (1962), «Изобразительное искусство XX века» (1973), «Предмет и среда в живописи» (1981).

Неменский Борис Михайлович (р. 1922) — советский художник, продолжатель традиции АХРР, создатель тематических картин на тему Великой Отечественной войны.

Тальберг Борис Александрович (1930–1984) — советский художник-монументалист, выпускник МИПИДИ.

Шмаиринов Дементий Алексеевич (1907–1999) — советский график, автор иллюстраций к произведениям А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого. С 1953 г. — член Академии художеств СССР, на протяжении 1960-х гг. дважды возглавлял правление МОСХ.

<sup>15</sup> Лошаков Олег Николаевич (р. 1936) — советский живописец, автор пейзажей дальнего Востока и Курильских островов.

<sup>16</sup> Обросов Игорь Павлович (1930–2010) — советский художник. До середины 1960-х гг. работал в графике и лишь на VII молодежной выставке заявил о себе как о живописце. Автор деревенских пейзажей, портретов представителей интеллигенции и картин на тему сталинских репрессий.

<sup>12</sup> Пластов Николай Аркадьевич (1930–2000) — советский живописец, автор пейзажей русской деревни и портретов сельских жителей. Сын и продолжатель традиции Аркадия Пластова.

<sup>13</sup> Валериус Сарра Самуиловна — искусствовед, автор монографий «Проблемы современной советской скульптуры»

за выражение серьезной темы» [17, с. 77–78]. По его мнению, именно работа над пластическими проблемами приведет художника «к более содержательному взгляду на жизнь», который подразумевает усиление субъективного начала, возрастание роли воображения автора, формирование его индивидуального пластического языка и как следствие уход от усредненной реалистической манеры 1950-х годов.

Потребность в камерности, ощущаемая самыми разными группами художников, обсуждается на дискуссиях в косвенной форме умолчаний и переносных смыслов: все чаще акцент переносится с живописных задач на субъективные качества личности автора, его возраст, семейные обстоятельства и т. д. Ключевыми понятиями новой риторики становятся «искренность», «поиск правды» и «выражение личности художника», опосредованно отсылающие к столь же размытому понятию «человечности» в искусстве, принятому в сталинской культурной политике 1930-х годов [19].

Так, председатель выставкома VII молодежной выставки Д.Д. Жилинский отмечает картину молодого живописца В.Г. Калинина «Папа, деревня и собака» и объясняет, почему он отстаивал эту работу: «я не знаю этого молодого человека, но я вижу за холстом того искреннего человека, который хотел написать своего папу, свою собаку, деревню» [17, с. 38]. На том же собрании Жилинский упоминает еще одного участника выставки — Губарева<sup>17</sup> — художника не профессионального, зато «очень искреннего»: по словам Жилинского, «человеческое отношение к тому, что он изображает, любовь к предмету, ко всему, что изображено» важнее, чем профессиональное мастерство. На обсуждении VIII молодежной выставки, прошедшем в 1969 г., высоко оцениваются абстрактные работы И.А. Старженецкой за их тональную красоту, поэтичность и то, что «чувствуется чистота и хорошая сущность человека» [13, с. 72].

Проблема искренности звучит не только в стенограммах, но и в частных документах. «Сезаннист» М.В. Иванов — один из участников группы «Восьми», работавший в 1960-х гг. над пейзажами старой Москвы, отмечал в своем дневнике в 1973 г., что нужно работать, опираясь, «что самое главное, на натуру и собственное ощущение — видение». Самовыражение Иванов считает непременным условием реализации важной для него категории правды в искусстве [20, с. 24–25].

В разговоре об искренности, сопереживании изображаемому мотиву, о выражении индивидуальности звучит желание противопоставить частное общественному, тем самым отстраниться от директивного анонимного языка политических дискус-

сий. Но характерно, что и этот разговор ведется также на языке анонимизированных клише, оперируя терминами «любовь», «искренность», «правда», что в конечном счете обесценивает полемику и уводит стороны от конкретных выводов.

Другая стратегия выхода за границы соцреалистических стандартов без нарушения границ реализма, которая находит свое отражение в стенограммах заседаний МОСХ, обозначается художниками, как «содержательный взгляд на жизнь». Под этим понятием подразумеваются эксперименты, основанные на пассаеизме, стилизации, обращениях к эстетике эпохи Возрождения (Д.Д. Жилинский, О.П. Филатчев, Е.Б. Романова) или лубка (Е.А. Струлев). В дискуссиях вокруг «содержательного взгляда» также можно найти опосредованные отсылки к принятой в 1930–1950-х гг. идеологией «человечности» в искусстве. Критики И.П. Горин, А.М. Кантор, В.И. Костин, В.Н. Ляхов, Д.В. Сарабьянов<sup>18</sup> с одобрением отмечают «повышение интеллектуального начала» в портретах современников, появление образов «не документально-точных, а поэтических, полных внутреннего, духовного, поэтического смысла», «стремление к <...> общечеловечности, к вскрытию глубин мироздания, к драматическому иногда ироническому, но любовному восприятию разных явлений нашей действительности» [13, с. 9, 24–25, 31–32; 17, с. 42–43]. В качестве положительных примеров критики называют пейзажи И.М. Орлова, О.Н. Лошакова, натюрморты А.В. Ишина, И.П. Обросова, Ю.С. Павлова, Э.А. Штейнберга, Ф.С. Красицкого, портреты В.А. Скалкина, жанровые композиции Е.А. Струлева, В.Г. Калинина, И.Т. Сандырева<sup>19</sup>. В стенограм-

<sup>18</sup> Костин Владимир Иванович (1905–1991) — историк искусства и художественный критик, один из инициаторов и идеологов выставки «30 лет МОСХ», активно участвовавший в разработке ее программы и подготовке неизданного каталога, в 1960–1980-х гг. — активный участник дискуссий и обсуждений выставок в МОСХ, с 1972 г. — организатор клуба искусствоведов в Доме художника.

Ляхов Воля Николаевич (1925–1975) — историк искусства, педагог, основоположник советской теории книжного дизайна. Автор монографий «Оформление советской книги» (1966), «Очерки теории искусства книги» (1971).

Сарабьянов Дмитрий Владимирович (1923–2013) — историк искусства, близкий друг и единомышленник художников «шестидесятников». Автор монографий о русском искусстве XIX–начала XX в. и о советских художниках С. Чуйкове (1958), Н. Андронове (1982) и др.

<sup>19</sup> Орлов Игорь Михайлович (р. 1935) — живописец-пейзажист.

Ишин Александр Владимирович (1941–2015) — живописец, театральный художник. Автор сюжетных работ, созданных под влиянием наивного искусства.

Павлов Юрий Сергеевич (р. 1932) — живописец, автор пейзажей и жанровых произведений, а также картин на тему спорта.

Штейнберг Эдуард Аркадьевич (1937–2012) — художник-нонконформист, последователь К. Малевича. В выставках Союза художников участвовал лишь однажды — в 1966 г., с 1976 г. пе-

<sup>17</sup> Речь, вероятно, идет о наивном художнике Валентине Губареве (род. 1948).

ме обсуждения VII молодежной выставки в 1967 г. искусствовед В.И. Ракитин<sup>20</sup> говорит о возникновении новой концепции тематической картины — поэтической, рассказывающей о действительности не напрямую, а при помощи музыкальных и поэтических ассоциаций, выраженных пластически [17, с. 57–58].

Несмотря на последовательные попытки выйти за пределы теории социалистического реализма, Ракитин и многие другие критики «левого» крыла продолжают рассматривать историю советского искусства предельно линейно: произведения участников молодежных выставок они сравнивают с работами представителей Ассоциации художников революционной России (АХРР), сталинского соцреализма или «суровым стилем». В этом линейном ряду произведения молодых «художников-семидесятников» с их «личностным взглядом на мир», «внимательным отношением» к рисунку, цвету и композиции преподносятся как новый формальный этап в советском искусстве, не выходящий за рамки его постоянных идеологических задач.

Невозможность подвергнуть критике само понятие реализма закономерно приводило к необходимости номинально расширять его границы или по собственному усмотрению наполнять термин новым содержанием. Аналогично обстоит дело с понятием «гражданственности», которую художники — И.П. Обросов, Куперман и А.В. Ишин — связывают с искренностью, лирикой, вхождением в интимный внутренний мир человека. «Настоящая гражданственность», по словам искусствоведа Б.И. Шрагина<sup>21</sup>, проявляется в «прорыве стандартизированного видения», в умении сломать шаблон, по-новому взглянуть на явления повседневности и на своего современника [16, с. 36–37]. Приблизительно в таком же ключе искусствовед И.П. Горин предлагает трактовать партийность искусства: «Конечно, наше искусство партийное, народное. Оно не может быть апо-

литичным, асоциальным. Но партийное искусство должно прежде всего радовать формой, талантом, глубиной содержания, радовать своей эстетической стороной, а не декларацией партийности. <...> Партийное искусство должно быть самым высокохудожественным» [21, с. 33–34]. Главным следствием единообразной риторики, маскировавшей разрыв между языком официальной культурной политики и реальными художественными процессами, стало размывание границ любых определений, что привело в конечном итоге к терминологическому произволу.

Полемику в МОСХе в конце 1960-х гг. отличает стремление вывести разговоры о реализме за границы политических директив в область этического и эстетического, включить в понятие реализма модернистские эксперименты с формой, выработать новый критический язык и метод для того, чтобы говорить о проблемах, тенденциях и стратегиях современного искусства. Однако в большинстве случаев «новый язык» сводится к замене официальных клише (партийность, народность) новыми не менее анонимными и бессодержательными (искренность, правда), разговор о профессиональных качествах произведений превращается в обсуждение личности художника, его отношения к жизни, а эксперименты с формой допускаются лишь как способ усиления повествовательного начала. Главным принципом рассмотренных дискуссий можно назвать стремление к оппозиции официальной идеологии при полном воспроизведении ее методов анализа и риторики. Отметим, что на обсуждениях в МОСХе, так же, как и в газетных статьях, практически не называются фамилии художников, обсуждения, как правило, лишены конкретики, теории строятся вокруг «общих тенденций». Дискуссии в МОСХе представляются прямым выражением ситуации «застоя» в культуре. Между тем хотелось бы показать, что описанные в статье дискуссии не только отражают локальную проблематику своего времени, но восходят к полемике 1930-х годов. В конце 1960-х гг. эта многолетняя полемика так и не смогла выйти за пределы официальной идеологии и риторики. Выход был осуществлен в 1970-е гг. московскими художниками-концептуалистами вне стен МОСХа.

#### Список источников

1. Морозов А.И. Конец утопии. Москва : Галарт, 1995. 228 с.
2. Герчук Ю.Я. Кровоизлияние в МОСХ. Москва : Новое литературное обозрение, 2008. 336 с.
3. Соколов К.Б. Художественная культура и власть в постсталинской России: союз и борьба (1953–1985). Санкт-Петербург : Нестор-История, 2007. 478 с.
4. Верт Н. История Советского государства 1900–1991. Москва : Прогресс-Академия, 1992. 480 с.

риодически показывал свои работы в помещении Горкома графиков на Малой Грузинской.

Скалкин Виктор Александрович (род. 1938 г.) — советский живописец, автор портретов и бытовых сцен.

Струлев Евгений Алексеевич (1939–1998) — живописец, автор жанровых произведений с отсылками к языку наивного искусства и лубка.

Калинин Виктор Григорьевич (р. 1946) — живописец и поэт, в 1960-х гг. создал серию работ, посвященных жизни алтайских деревень.

Сандырев Иван Тарасович (1932–2002) — член МОСХ с 1968 г., автор стилизованных портретов и жанровых сцен с отсылками к стилистике лубка и иконы.

<sup>20</sup> Ракитин Василий Иванович (р. 1939) — советский искусствовед, автор работ о художниках 1920–1930-х гг., один из соавторов «Энциклопедии русского Авангарда» (2013).

<sup>21</sup> Шрагин Борис Иосифович (1926–1999) — советский искусствовед, философ, активный участник правозащитного движения в 1960-х гг., сотрудник Института теории и истории искусства в Москве (1959–1968)

5. Юрчак А. Это было всегда, пока не закончилось. Последнее советское поколение. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 604 с.
6. Морозов А.И. Соцреализм и реализм. Москва : Галарт, 2007. 272 с.
7. Андреева Е.А. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва — Ленинград. 1946—1991. Москва : Искусство — XXI век, 2012. 464 с.
8. Бобринская Е.А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. Москва : Бреус, 2012. 496 с.
9. Куликова И. Буржуазная эстетика — враг искусства (от кубизма до «искусства абсурда»). Москва : Знание, 1964. 38 с.
10. Материалы XXV Съезда КПСС. Москва : Политиздат, 1976. 256 с.
11. Дьяконов В.Н. Московская художественная культура 1950—1960-х гг.: возникновение неофициального искусства : дис. ... канд. культурологии. Москва, 2009. 213 с.
12. Вакар И.А. Русская художественная критика перед «проблемой Сезанна». (К истории определения «русские сезаннисты») // Поль Сезанн и русский авангард. Санкт-Петербург, 1998. С. 147—157.
13. Стенограмма собрания художников по обсуждению VIII выставки молодых художников. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2943. Оп. 3. Ед. хр. 30. 129 с.
14. Стенограмма дискуссии «Проблемы реализма сегодня» на материале выставок МОСХ. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 795. 131 с.
15. Стенограмма симпозиума по основным проблемам советского изобразительного искусства (на материале последних выставок). Первый день. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 1423. 69 с.
16. Стенограмма симпозиума по основным проблемам советского изобразительного искусства (на материале последних выставок). Второй день. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 1424. 117 с.
17. Стенограмма собрания художников по обсуждению VII выставки произведений молодых художников Москвы. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 320. 98 с.
18. Шмаринов Д.А. Накануне великой годовщины // Московский художник. 1966. № 28. С. 2—3.
19. Селиванова А. Интерпретации установки на «человечность» в отечественной архитектуре 1930-х гг. [Электронный ресурс] URL: <http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569916&fl=5&sl=1> (дата обращения: 15.05.2014).
20. Иванов М.В. Записки и размышления. Москва : Пантос-Пресс, 2001. 96 с.
21. Стенограмма теоретической конференции искусствоведов, посвященной проблемам развития советского изобразительного искусства (на материалах выставок 1967 г.). Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 1429. 98 с.

---



---

## DISCUSSIONS ON REALISM AT THE END OF 1960S IN THE SHORTHAND REPORTS OF THE ARTISTS' UNION MOSCOW BRANCH OF THE RUSSIAN SOVIET FEDERATIVE SOCIALIST REPUBLIC

VERA A. OTDELNOVA

State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia  
E-mail: veritsa@mail.ru

**Abstract.** *The article studies some transcripts of the discussions concerning the concept of “realism”, which were held in the Moscow Branch of the Artists’ Union in the late 1960s. Soon after the death of Stalin, some alternative interpretations of the concept “socialist realism” — the only official method of the Soviet art, accepted by the government in the 1930s, — appeared and provoked public debates. In the middle of 1960s, when the state cultural policy took a*

*conservative turn, such discussions became rare. The alienation of Europe and America put an end to the series of large-scale exhibitions of the Western art of the 20th century and, consequently, limited information. Even though the methods of Stalin’s art continued to be criticized by official regulations and by most of the artists, it is possible to notice the recurrence of the discourses of the late 1960s and the 1930s. Both of them rejected the Modernist aesthetics, considered art as a part of ideology, and pushed forward the “great national idea”. The article is based on the archives of the Moscow Branch of the Artists’ Union of the Russian Soviet Federative Socialist Republic. It examines a range of issues most commonly mentioned in the conversations about realism, such as admissibility of formal experiment in realism, correlation between form and content in a piece of art, new ways to improve the “thematic paintings”, and necessity to reinterpret such traditional concepts as “partisanship” and “civic consciousness”.*

**Key words:** the Moscow Branch of the Artists’ Union of the Russian Soviet Federative Socialist Republic, Socialist Realism, “Realism without Shores”, Modernism, thematic painting, partisanship of art.

**Citation:** Otdelnova V.A. Discussions on Realism at the End of 1960s in the Shorthand Reports of the Artists' Union Moscow Branch of the Russian Soviet Federative Socialist Republic, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 6, pp. 746—754.

### References

1. Morozov A.I. *Konets utopii* [The End of Utopia]. Moscow, Galart Publ., 1995, 228 p.
2. Gerchuk Yu.Ya. *Krovoizliyanie v MOSKh* [Bleeding in MOSKh]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2008, 336 p.
3. Sokolov K.B. *Khudozhestvennaya kul'tura i vlast' v post-stalinskoi Rossii: soyuz i bor'ba (1953—1985)* [Art Culture and Authority in the Post-Stalin Russia: the Union and the Fight (1953—1985)]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2007, 478 p.
4. Vert N. *Istoriya Sovetskogo gosudarstva 1900—1991* [History of the Soviet State 1900—1991]. Moscow, Progress-Akademiya Publ., 1992, 480 p.
5. Yurchak A. *Eto bylo vseгда, poka ne zakonchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie* [It Always Was, Until It Ended. The Last Soviet Generation.]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2014, 604 p.
6. Morozov A.I. *Sotsrealizm i realism* [Socialist Realism and Realism]. Moscow, Galart Publ., 2007, 272 p.
7. Andreeva E.A. *Ugol nesoответstviya. Shkoly nonkonformizma. Moskva — Leningrad. 1946—1991* [The Angle of Mismatch. The Schools of Non-Conformism. Moscow — Leningrad. 1946—1991]. Moscow, Iskusstvo — XXI Vek Publ., 2012, 464 p.
8. Bobrinskaya E.A. *Chuzhie? Neofitsial'noe iskusstvo: mify, strategii, kontseptsii* [Aliens? The Unofficial Art: Myths, Strategies, and Concepts.]. Moscow, Breus Publ., 2012, 496 p.
9. Kulikova I. *Burzhuznaya estetika — vrag iskusstva (ot kubizma do "iskusstva absurd")* [Bourgeois Aesthetics Is the Enemy of Art (from Cubism to the "Art of Absurdity")]. Moscow, Znanie Publ., 1964, 38 p.
10. *Materialy XXV s'ezda KPSS* [Proceedings of the 25th Congress of the Communist Party of the Soviet Union], Moscow, Politizdat Publ., 1976, 256 p.
11. D'yakonov V.N. *Moskovskaya khudozhestvennaya kul'tura 1950—1960-kh gg.: vozniknovenie neofitsial'nogo iskusstva* [Moscow Art Culture of the 1950—1960s: the Emergence of Unofficial Art], Cand. Cult. Diss, Moscow, 2009, 213 p.
12. Vakar I.A. *Russkaya khudozhestvennaya kritika pered "problemoi Sezanna"*. (K istorii opredeleniya "russkie sezannisty") [The Russian Art Criticism Faces the "Problem of Cezanne". (To the History of the Conception "Russian Cezannists")], *Pol' Sezann i russkii avangard* [Paul Cézanne and Russian Avant-Garde], St. Petersburg, 1998, pp. 147—157.
13. Stenogramma sobraniya khudozhnikov po obsuzhdeniyu VIII vystavki molodykh khudozhnikov, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2943, aids 3, item 30, 129 p.
14. Stenogramma diskussii "Problemy realizma segodnya" na materiale vystavok MOSKh, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2943, aids 2, item 795, 131 p.
15. Stenogramma simpoziuma po osnovnym problemam sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva (na materiale poslednikh vystavok). Pervyi den', *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2943, aids 2, item 1423, 69 p.
16. Stenogramma simpoziuma po osnovnym problemam sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva (na materiale poslednikh vystavok). Vtoroi den', *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2943, aids 2, item 1424, 117 p.
17. Stenogramma sobraniya khudozhnikov po obsuzhdeniyu VII vystavki proizvedenii molodykh khudozhnikov Moskvy, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2943, aids 2, item 320, 98 p.
18. Shmarinov D.A. *Nakanune velikoi godovshchiny* [The Day before the Great Anniversary], *Moskovskii khudozhnik* [Moscow Artist], 1966, no. 28, pp. 2—3.
19. Selivanova A. *Interpretatsii ustanovki na "chelovechnost'" v otechestvennoi arkhitekture 1930-kh gg.* [Interpretations of the Attitude to "Humanity" in the Domestic Architecture of the 1930s]. Available at: <http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569916&fl=5&sl=1> (accessed 15.05.2014).
20. Ivanov M.V. *Zapiski i razmyshleniya* [Notes and Reflections]. Moscow, Pantos-Press Publ., 2001, 96 p.
21. Stenogramma teoreticheskoi konferentsii iskusstvovedov, posvyashchennoi problemam razvitiya sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva (na materialakh vystavok 1967 g.), *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2943, aids 2, item 1429, 98 p.