

Г. С. Трифонова

ИДЕЙНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1930-х ГОДОВ И ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ Н. А. РУСАКОВА (1888—1941)

G. S. Trifonova

IDEOLOGICAL-STYLISTIC REALITIES OF THE SOVIET ART THE SECOND HALF OF THE 1930S AND PORTRAIT PAINTING OF N. A. RUSAKOV (1888—1941)

Автор обращается к периоду формирования программы социалистического реализма как метода и стиля искусства во второй половине 1930-х гг. Тесная связь с партийной идеологией, ее властью над искусством, однако, не помешали рождению рядом с официозными ценных художественных произведений, отразивших лицо времени. Основной интерес для исследования в данной статье составляет региональное периферийное искусство соцреализма, а именно живописные произведения талантливого южноуральского художника Николая Русакова. Исследование строится на широком фоне репрезентативных для соцреализма явлений и событий, с привлечением документальных источников, в том числе и ранее не публиковавшихся, и корпуса малоизвестных произведений данного автора. Фокусом анализа является цикл портретов-картин-панно, исполненных живописцем в 1935—1938 гг.

Ключевые слова: советское искусство 1930-х гг., социалистический реализм, синтез пространственных искусств, парадный портрет, портрет-картина-панно, художник Н. А. Русаков.

The author refers to the period of formation the program of socialist realism as a method and style of art in the second half of the 1930s. A close relationship with the party ideology, its power over the art, however, did not prevent the birth along with officious of valuable art works that reflected the face of time. The main interest for the study in this article is the regional peripheral art of socialist realism, namely paintings by talented artist of the South Ural Nicholay Rusakov. Research is based on a broad background representative for social realism phenomena and events, involving documentary sources, including previously unpublished and little-known body of works by Rusakov. The author draws to material that complements and clarifies contradictory picture of problematic periods of Russian art — socialist realism of the Stalin era of the 1930s.

Keywords: Soviet art of the 1930s., socialist realism, the synthesis of spatial arts, formal portrait, portrait-painting, panno, painter N. A. Rusakov.

В мировом и отечественном искусстве в XX веке происходит формирование и разрастание разнообразных идейно-творческих течений и моделей, их распространение, поразительное по своей молниеносности и всеохватности. В нашей стране первые два десятилетия советского периода формируется типологическая модель советского искусства, его отделение, обособление от модели, сложившейся в мировом художественном процессе. В 1930-е годы формирование советского искусства происходит повсеместно, и в столицах, и в регионах — на периферии — волевым путем, при всевозрастающем вторжении в жизнь искусства идейно-политического партийного руководства. Искусство попадает в ситуацию, когда его приспособливают и используют во внешнехудожественных целях — агитационную, пропагандистских, как политическую, воспитательную силу, утверждающую идеи пролетарской

государственности, в формировании массового сознания и внедрении в него средствами образной выразительности новой иерархии классовости, героизма, вождизма. На передний план вышла идеология, не только подчинившая себе искусство, но и подмявшая его под себя, приняв на себя функции идейно-художественного норматива творчества в виде метода социалистического реализма. Очевидно, что все эти процессы приводят, с одной стороны, к сужению, сжиманию самой природы искусства, с другой — перерождению искусства как такого, к появлению ложных превращенных его форм [см.: 1, с. 33, 145—152].

Изучая сегодня жизнь искусства и общества тех лет, привлекая открывающиеся, ранее неизвестные источники, современная наука отчетливо проявляет, как искусство вынуждено было балансировать на границе с антиискусством, а жизнь

и творчество художников в мирное довоенное время в условиях репрессий, на границе жизни и смерти, «у бездны мрачной на краю», достигла необыкновенного напряжения. Эти процессы ярко представлены в искусстве 1930-х годов в феномене социалистического реализма с его специфическими характеристическими чертами. Именно тридцатые годы являются десятилетием, когда было начато формирование искусственно рожденного стиля и метода соцреализма и провозглашен его расцвет. Соединение противоположностей, рай на крови, жизнь вопреки, бездарная конъюнктура и шедевры искусства — все это чудовищным непостижимым образом соединила в себе сталинская эпоха и искусство соцреализма [7, с. 31].

В истории искусства уральского региона период 1930-х гг. является столь же яркой и драматической страницей, отразившей эту неразрывную двойственность тирании и злодейства и одновременно величия и бессмертия сталинской эпохи. Творя идеальный миф, официальное искусство воплощало психологию отчуждения от реальности; и в это же время в корне противоположное ему искусство, свободное от лжи, фальши, фальсификации под искусство, восстанавливало естественные гуманистические связи человека, природы и реальности, осуществляя функцию разотчуждения. В региональном искусстве происходили аналогичные процессы, и подчас трудно оценить, где их накал был сильнее.

Принимая во внимание сложную, трудно разграничиваемую идейно и событийно, идеологически и художественно проблематику искусства соцреализма, сраставшегося не только программно, но и практически с самой действительностью и ее реалиями, а также тот факт, что наиболее ярко в искусстве Южного Урала данная специфика проявилась в тридцатые годы в творчестве живописца Николая Афанасьевича Русакова (1888—1941), проанализируем ряд его произведений портретного жанра названного периода, позволяющих представить общие и индивидуальные черты искусства сталинского соцреализма.

В данной статье, которая является логическим продолжением темы портретного творчества Русакова в предыдущих публикациях и в какой-то степени заключительной частью своего рода триптиха, представляется важным не только сосредоточиться на дальнейшем исследовании оригинального портретного творчества южноуральского художника, но проследить двойственность и противоречивость советского искусства второй половины тридцатых годов, пронизавшие художественное бытие и его процессы по всей стране и отразившиеся в появлении специфических стилевых, пластических форм и жанров и их соответствующего образного наполнения.

Начавшееся третье десятилетие объективного исследования соцреализма обращает нас в каждом конкретном случае к системному анализу его происхождения, объяснения его идейно-мировоззренческого наполнения, функций и связей в обществе и непосредственно в сфере искусства, реальное преломление в индивидуальном творчестве. Без выяснения общих закономерностей

данного феномена и без уточнения конкретных индивидуальных особенностей, реализованных в региональном художественном аспекте, а также без выявления и изучения полноты корпуса произведений, отмеченных признаками этого метода, соцреализм так и останется в рамках сложившихся стереотипных представлений.

Следует сразу оговорить факт принадлежности Русакова к данному направлению в искусстве. Анализ 1930-х годов в творчестве Русакова в русле единой стилевой системы и идеологии искусства Советского Союза этого времени вовсе не означает безоговорочное утверждение Русакова абсолютным апологетом и представителем, идейным носителем соцреализма. Такой взгляд очевидно неправилен, если мы обратимся к двум предыдущим десятилетиям творчества художника, росшего в атмосфере художественных настроений и исканий, от модерна-символизма, импрессионизма и постимпрессионизма до кубофутуризма и конструктивизма. Недавно в архиве найдены достаточно четко, хотя и кратко, выраженные критические высказывания Н. А. Русакова о социалистическом реализме на обсуждении 1-й областной художественной выставки художников и скульпторов в июле 1940, который, по словам художника, превратили в жупел, и этим ограничили творчество художников и искусство в целом. Художник Николай Русаков — единственный, судя по стенограмме, кто позволил себе это независимое мнение. «Я работаю и ищу, не покладая рук. Все мы глядим, но не все видим, а раз не видим, то и не знаем. В одном из журналов «Искусство» описывается собрание МОССХ, где участвующие говорили, что они задохнулись, стали осуждать импрессионизм. Социалистический реализм стал жупелом для многих. И многие, не зная, что делать, стали ниже травы и тише воды. Но я хочу все познать и увидеть. Надо поглубже смотреть на вещи. Наследие прошлого не надо отрицать. Я люблю солнце, и поэтому мои этюды насыщены цветом» [8, л. 298]. За высказыванием стоит позиция старого (в те времена) мастера, видевшего цветение искусства и смелые эксперименты, наблюдающего шаг за шагом происходящие ограничения искусства и открыто выразившего свое недоумение в этой связи. Вместе с тем он вынужден был создавать произведения в духе парадной гимнографии соцреализма (вспомним его «Автопортрет в красной рубашке» 1935 из собрания ЧГМИИ и картину «Путь тов. Сталина», местонахождение которой неизвестно) [9], как вынуждены были поступать в то время многие талантливые художники, чтобы сохранить себя как творческую личность, четко простроив внутри себя этажи сознания и уступок. Увы, Русакова эта жертва не спасла — ад сталинских репрессий затянул его в свой вакуум небытия [5, с. 145—46].

Под давлением организованной и возглавленной партийным руководством страны с середины 1930-х годов кампании борьбы с формализмом и натурализмом [3, с. 30—50] в советском художественном сообществе образовалось несколько слоев. На легальной вершине стояли добровольно выбравшие путь официоза, писавшие только разрешенные и приветствуемые правительственной

верхушкой страны программные картины: портреты вождей, знатных людей, празднества, шествия, а также картины на историко-революционные сюжеты (самые яркие представители — А. М. Герасимов, И. И. Бродский, В. П. Ефанов, М. Г. Манизер, С. Д. Меркуров; представители следующего поколения А. А. Дейнека, Б. В. Иогансон).

Был другой слой художников, которые оставались верны творческим, художественным принципам искусства. Не разделяя программных партийных установок, но, веря в силу подлинного искусства, его воздействия на преобразование жизни на гуманных и творческих началах, отдавая себе отчет в противоречивости существования искусства в данный период, они, тем не менее, участвовали в мероприятиях советской власти, создавали станковые и монументальные произведения высокого творческого качества, художественная ценность которых проверена историей (произведения В. И. Мухиной, В. А. Фаворского, П. Д. Корина, С. Д. Лебедевой, С. В. Герасимова, П. В. Митурича и др.). Публично они, как это было принято во времена сталинизма, использовали рефрены во вступлении и заключении своих выступлений о мудрости и справедливости советской политики и лично «отца народов» И. В. Сталина. В этом ритуальном поведении есть нечто от атавистических форм шаманизма, но ведь и в Сталине современные культурологи склонны видеть некоего главного и великого шамана [7, с. 19—21].

Были художники, которые категорически не желали компромиссов в искусстве, предпочитали камерный характер собственного творчества — и крепкие кустарно-ремесленные приемы в исполнении заказов для прокормления — это менее всего на начало XXI века изученное «тихое искусство» 1930-х годов (термин Ю. Герчука). Акты открытого публичного противостояния системе были редки — это было очевидным самоубийством (вспомним В. Э. Мейерхольда) [7, с. 110—115, 270—275]. Всем становилось ясно и без открытого протеста: власть безгранично и поверх всяких законов владела и распоряжалась судьбами и жизнями всего народа и каждого человека в отдельности, независимо от принадлежности к социальному слою. И интеллигенция, и простые люди оказались бесправны и беззащитны перед тиранией. Ясно, что в этих условиях мыслящие и творческие личности становились потенциальными жертвами. Смерть зловеще распростирала свои крыла над всей страной, но не только над Советским Союзом, но и над Европой — сталинизм и гитлеризм во многом оказались изоподобны по своей сути.

Трудность интеллектуального и чувственного постижения сталинской эпохи состоит в глубоком противоречии ее: практически синхронны жизнь и ее торжество и — репрессии и торжество смерти. Страна трудится, со светлой надеждой смотрит в будущее, верит «великому Сталину», вся страна превращается в гигантскую стройку, создаются подлинные шедевры эпохи в поэзии, в музыке, в архитектуре и изобразительном искусстве. На искренней вере и чувствах создаются произведения соцреализма. Система монументализма, крупной

неоклассической художественной формы с использованием импрессионизма и реализма — эти структурные стиливые опоры соцреализма вызваны к жизни и внедрены в советскую реальность с учетом социальной психологии тридцатых годов в каком-то непостижимом фантазмагорическом переплетении блага и зла. И в этом причина необыкновенной методологической сложности исследования данного исторического периода в искусстве, творчества художников и отдельных произведений

В данном ракурсе творчество челябинского художника Н. А. Русакова продолжает открываться своими еще неисследованными гранями. В данной статье мы приводим новые, еще не публиковавшиеся сведения, позволяющие многое уточнить в жизни и творчестве художника, а, значит, и в региональном искусстве в целом в 1930-е годы.

По типологии творчества и по поколенческому принципу Русаков принадлежит ко второму обозначенному в нашей классификации слою художников, которых современники, как уже упоминалось, называли в те годы старыми мастерами (по сути, пятидесятилетние). В подтверждение высказанного положения приводим нижеследующие факты.

Формирование Н. А. Русакова в 1910-е годы происходило под руководством замечательных художников и педагогов Н. И. Фешина в Казанской художественной школе и К. А. Коровина в МУЖВЗ. Художник дружил с представителями русского авангарда, его сверстниками — А. М. Родченко и В. В. Маяковским [5, с. 13—30] (список имен ограничен из-за утраты документальных данных в результате репрессии). Н. А. Русаков активно участвовал в современной художественной жизни: членство в Московском товариществе художников в 1914—1916, участие в 1925 в выставке АХРР в Москве [8, л. 392], в 1939 во Всесоюзной выставке ХХ ВЛКСМ; персональная выставка 1938 в Челябинске, посвященная 50-летию и 20-летию творческого пути [12]. Н. А. Русаков в 1931 вместе с другими художниками Челябинска осуществил шаги в организации в городе отделения АХР [19, с. 43—52]¹; он один из организаторов и член Челябинского союза советских художников с 1936.

Развиваясь в дореволюционные годы как активный художник русского авангарда, доходивший до границы абстрактного, но, практически, ее не переходивший, Николай Русаков, увлеченный ориентализмом, абсолютно естественно воспринял идеи революции как художественного преобразования пространства и человека. В двадцатые годы — примерно до 1928 года — его творчество шло вполне в согласии с его гражданским и творческим мировоззрением: он создает картины восточной серии, цикл картин «Молодежь колониального Востока», путевые альбомы «Колониальный Восток наших дней» 1926 г. и «Азиатский альбом». С начала тридцатых годов заметно нарастает диссонанс творчества с современной реальностью. Очевидно суживается диапазон тем и форм, художник обращается к натурному принципу, провозглашенному в советском

¹ Благодарю за указание на источник М. И. Мирошниченко.



Н. Русаков. Курай. Колхоз «Южный Урал». 1934. Холст, масло. Собрание ЧГМИИ

искусстве как главенствующему. Этот принцип в работах первой половины 1930-х отчетливо вступает в противоречие с авторским творческим пониманием формы и сложившимся в живописи Русакова условным пластическим языком.

Особенно это видно в произведениях «Курай. Колхоз Южный Урал» 1934 и в портретах башкирок «Мархаба, звеньевая сложной молотилки колхоза имени Кагановича» 1937 и «Южный Урал. Башкирка у окна (Маслиха)» 1938¹. Пейзаж в этих произведениях трактован практически натурно, а фигуры — с элементами постимпрессионизма (мальчик-кураист) и неоклассики. Произведения отмечены декоративной красотой и выразительностью — особое авторское видение Русаковым цвета насыщенного чистого тона, символического, эмоционально заряжающего, оценили уже современники. Его понимание живописи — действительно современное, присущее наступившему веку, о старом передвижническом реализме ничто не напоминает. Из программных стилистических признаков соцреализма как наиболее при-

емлемую Русаков для себя определяет неоклассику, с которой он начинал осваивать живопись еще в мастерской Фешина, в портретах 1910-х годов.

В данной статье мы не ставим целью развернуто проанализировать соцреализм как метод и стиль ни с теоретической точки зрения, ни с точки зрения его практики в советском искусстве — глобальность такой задачи требует написания многих монографий, рассматривающих соцреализм с различных ракурсов. Однако в данном контексте необходимо остановиться на определяющих его системных признаках и вспомнить, как советская партийная идеология расчищала путь соцреализму и одновременно выстраивала его систему в различных видах искусства, доводила искусство соцреализма до необходимой кондиции в утверждении пути строительства социализма и коммунизма.

Во-первых, для агитационно-политического информирования и воспитания масс искусство с его общедоступностью, образностью и сильным эмоциональным воздействием было необходимо советской власти. Во-вторых, язык, темы и образы этого искусства должны быть сориентированы на понимание массами. Для достижения этой цели

¹ Анализируемые произведения Н. А. Русакова находятся в собрании ЧГМИИ, за исключением «Портрета В. Тишечкина», местонахождение которого неизвестно.

искусство и его природа должны быть подвергнуты редукации. Эксперименты в области формы неинформативны для массы — они ее раздражают из-за отсутствия понимания. Формализм объявлен признаком упадка, символизирующим буржуазное прошлое. Натурный принцип плюс старый русский реализм плюс, избирательно, мировая классика должны лечь в основу языка нового социалистического реализма. Таким образом, соцреализм провозглашен неким особым путем между Сциллой «формализма» и Харибдой «натурализма». В-третьих, содержанием искусства становятся темы общественной истории и современной общественной жизни, портреты знатных людей и героев, победы в мирном труде и спорте, образы нового быта и индустриального труда — темы утвердилось свыше и регламентировались «темником» к каждой большой выставке. Следствием этого стала осуществленная в соцреализме редукация жанров; допущенным дана соответствующая трактовка, выстроена четкая иерархия. Высшим синтетическим жанром советской живописи становится тематическая картина. Жанр портрета лишен тонкого лирического психологизма, допущен только в выражении статуса социального героя (военачальника, советского руководителя, вождя, труженика в спецовке, молодежи в спортивной форме со значком, детей в пионерских галстуках, женщин как передовых работниц, физкультурниц, социальных героинь). Собственно как таковые жанры портрета, пейзажа и натюрморта в их классической трактовке, еще недавно основополагающие в авангардных экспериментах, в соцреализме признаны безнадежно маргинальными [4, с. 26—33].

Лучшими памятниками этого метода и стиля стали осуществившиеся и неосуществленные грандиозные объекты, связанные с архитектурой и синтезом искусств — соцреализм в унисон совпадал с идеей строительства нового мира и созиданием нового, одухотворенного искусством, пространства [2, с. 119—128]: строительство московского метрополитена, Дворца советов, а также выставки: Всемирная в Париже 1937 и Всемирная в Нью-Йорке 1939; всесоюзные художественные выставки 1939 «Индустрия социализма» и посвященная XX-летию ВЛКСМ. Особое значение в формировании соцреализма и его эталона синтеза искусств приобрела ВСХВ — Выставка достижений сельского хозяйства.

Именно архитектурно-пространственный ансамбль ВСХВ, создаваемый в рекордные сроки и в большой спешке с февраля по 1 августа 1939 года, стал тем идеальным городом-мечтой, который был создан по указанию Сталина архитекторами, художниками-монументалистами — скульпторами и живописцами и создавался ими, в скрытом подтексте, как альтернатива постоянной угрозы поглощения реальности — небытием. Это, безусловно, был один из фантастических проектов сталинского времени. Всего в создании выставки до ее открытия 1 августа 1939 было занято более четырех тысяч архитекторов, художников, скульпторов, мастеров народного творчества национальных республик, которые призваны были в синтезе архитектуры, жи-

вописи, скульптуры отразить успехи народов СССР в области сельского хозяйства. В действительности ВСХВ стала постоянно действующей выставкой современного искусства в рамках сталинского соцреализма в пространственных искусствах. «Здесь в сверкающих дворцах сказочного города создается художественный стиль, стиль монументальный, стиль социалистического реализма» — писал главный художник ВСХВ В.Н. Яковлев [7, с. 32, 320]. Статистика поразительна: живописью — картинами и панно — было занято 8 тыс. кв. м.; 3,7 тыс. кв. м. художественной резьбы, 40 тыс. кв. м. архитектурно-декоративных работ, 1000 барельефов, 400 скульптур! [7, с. 118]. Темы живописных панно — Октябрьская революция и Ленин, многочисленные вариации портретов Сталина, покорителей Арктики, хлеборобы, передовики животноводства и индустрии, события в политике и экономике, дружба народов и т. д. Данная тематика формировалась в течение второй половины 1930-х гг.

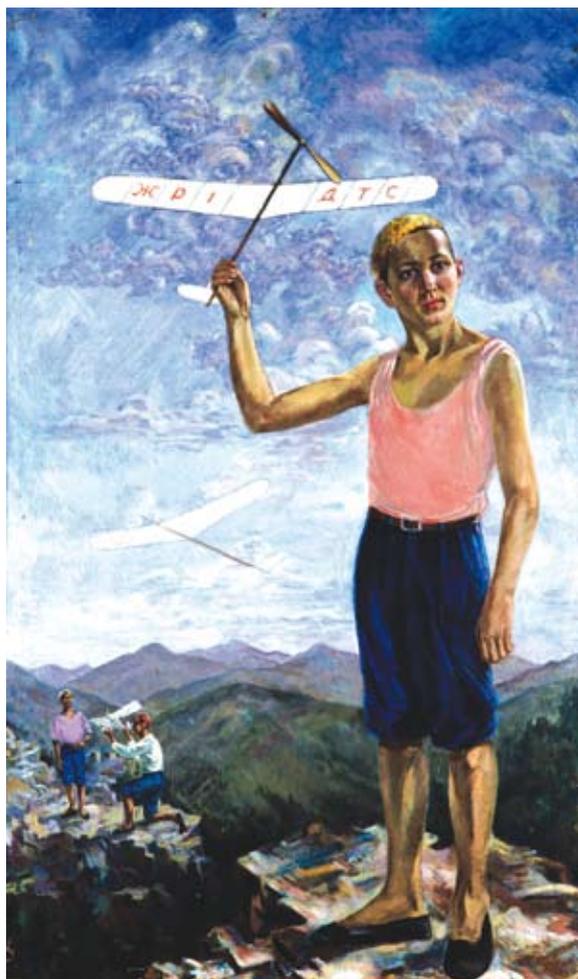
Рупором новой идеологии в советском искусстве стали печатные издания — открывшиеся журналы «Искусство», «Творчество» и широко доступная газета «Советское искусство». Вот почему цикл парадных репрезентативных полотен — портретов-панно Николай Русаков написал еще до ВСХВ. Он был чуток к тому, что происходило в искусстве страны. Ему хотелось идти в ногу со временем, быть современным художником, и в 1934—1938 он создает большеформатные произведения о своих современниках, в основу которых положен портретный принцип, усложненный картинным видением, подчеркнутой программной репрезентативностью парадного портрета и декоративного панно.

Очевидно, что уступки возобладавшему методу соцреализма и реальной политической ситуации, а также попытки совместить его идеологию с творческими задачами давали различные результаты. Так, композиция «Путь тов. Сталина. Учителю, вождю, другу пролетариев и угнетенных всего мира И. В. Сталину автор посвящает свой труд» — полно в духе традиционного ритуального жеста советского художника, которое, несмотря на усилия (работа в течение нескольких лет — 1936—1938 гг., формат 215×230) сделать художественным автору не удалось. На обсуждении 1-й областной художественной выставки 3 июля 1940 года, которое имело важное значение для прохождения процедуры перерегистрации художников в Союзе советских художников, в адрес этой картины Н. А. Русакова более всего было критики: «Нагромождением какого-то монтажа новостроек автор совершенно не решил задачу картины «Путь Сталина». Все живет обособленно, разобщено. Нет зерна, идеи, смысла эпохи, времени... Русаков, работая над картиной «Путь Сталина», не нашел идеи, зерна содержания и находится в каком-то заблуждении в композиционном и живописном решении задуманной темы... Эта работа напрасно экспонирована на выставке, а тем более в настоящем месте экспозиции — как эпиграфа всей выставки» [8, л. 298]. Таким образом, уступка в искусстве и его режиму, с трудом давшаяся художнику, прошла зря.

Еще одна проблемная тема в творчестве Н. А. Русакова — портрет, любимый в его творчестве смолоду, еще в годы учебы (эта любовь, несомненно, родилась под обаянием творчества Н. И. Фешина, великолепного портретиста). Но и в любимом жанре художник вынужден был пойти по пути трансформации. Об этой мучительной для него перестройке говорили челябинские художники на упомянутом выше обсуждении. В написанных в середине — второй половине тридцатых годов портретах ощущается двойственность образов и раздвоенность художника, его мучительная попытка быть свободным от пут навязанного соцреалистического метода; отдав ему возможную меру уступок, сохранить свое искусство и творческое лицо.

Очевиден более камерный подход в портретах башкирок с подчеркнутым национальным колоритом; в портретах мальчиков и юношей — его сыновей, художницы О. П. Перовской и фотографа В. И. Тишечкина, а также в панно с изображением цыганки Тамары на фоне пейзажа с полем спелой пшеницы и уборки хлебов художник делает акцент на современном «советском» облике моделей и подчеркивает в характере моделей и в самой живописи черты нового образа жизни, появление новой красоты. Тем не менее, именно в этих произведениях более всего ощущается внутреннее напряжение, некая предписанность жизненного поведения — пальцы юного скрипача на портрете-картине «Советская симфония» 1935 — в позиции первых нот Интернационала (что в устных комментариях всегда подчеркивал автор не без удовольствия). Расположившиеся среди простора невысоких гор мальчики с моделями самолетов (двое из троих — сыновья художника) не просто заняты играми, но они — «Юные планеристы» (дата исполнения картины 1934), и один из них фронтально демонстрирует зрителю модель самолета, на крыльях которого отчетливо прочтываются аббревиатуры: «ДТС» — Детская техническая станция и «ЖР1» — Женя Русаков, младший сын художника, а летящий в небе над горами белокрылый планер различимо помечен «ОР1» — начальные буквы имени старшего сына Олега Русакова. Очевидна программная мысль о воспитании детей осмысленными играми, о полете мечты (знаковость сюжета изображения), что в перспективе может обернуться их профессиональной деятельностью; подчеркнута обширное пространство горной долины и неба над ней пронизано мажорным настроением, чему немало способствуют чистые звонкие краски горного пейзажа и в фигурах мальчиков с доминантой синего. В «Портрете молодого рабочего» в домашнем интерьере изображен сын художника Евгений, уже значительно подросший после «Юных планеристов». На столе журнал «Техника — молодежи», из окна видна улица с типично челябинским домом дореволюционной постройки, с каменным цокольным этажом и деревянным верхним. Репрезентативная изобразительность прочтывается очень четко.

Таким образом, очевидно, что в портретах, написанных мастерски, с несомненным и точным портретным сходством, автор следует программе соцреалистического портретного жанра второй



Н. Русаков. Юные планеристы. 1934.
Холст, масло. Собрание ЧГМИИ

половины 1930-х годов — принципу типизации. В подтексте данного решения — социализация коллективного сознания, когда индивидуальность важна типическими чертами, а ее собственно индивидуальные характеристики поглощаются и растворяются в массовом сознании и бытии. Очевидно, что Н. А. Русаков прочувствовал в современной реальности и в искусстве это усиливающееся наступление на самостоятельность личности, отражение в искусстве нарастающего подчинения индивидуальности массе, но, как художник талантливый, не мог лишиться образ вектора веры и надежды на будущее прекрасных людей и в прекрасный строящийся современниками мир, тем самым заложил в суть портретного образа элементы двойственности, которая была присуща современной ему советской реальности. Отсюда мажорно-декоративное решение портретов как картин-панно, в которых художник запечатлевает двойственность современности и создает в своих репрезентативно-гимнических изображениях конкретного человека в конкретной среде — и одновременно Прекрасного Человека будущего.

Серия портретов, исполненных Николаем Русаковым за короткий период в три года — емкое свидетельство о состоянии искусства второй половины тридцатых годов, о духовной, поэтической, идеологической его наполненности и о высоком художественном качестве живописи; это очевидный



Н. Русаков. Тамара — лучшая колхозница цыганского колхоза. 1937. Собрание ЧГМИИ

памятник эпохи, двойственный, но не фальшивый, потому что художественное начало не задавлено идеологией, проявлено ярко, творчески убедительно, а иногда наивно и прямолинейно. Портретная серия, названная художником «Молодежь страны Советов», абсолютно соответствует стилевой и идейной направленности советского искусства, получившей реализацию в ансамбле ВСХВ. Вероятно, наиболее соответствует этому духу композиция портрета-панно «Тамара — лучшая колхозница цыганского колхоза», 1937. Завершает цикл «Советская художница» 1938 — портрет молодой челябинской художницы О. П. Перовской.

Наиболее программные в цикле портреты-картины — «Советская симфония» и «Советская художница». Программность этих портретов-картин прослеживается начиная с названия: перед нами портреты конкретных, хорошо знакомых людей, в том числе родных (сыновья художника), но уже в названии заложена трактовка портрета конкретного человека как типологического образа; портретность является отправной точкой в передаче некой надиндивидуальной идеи. Поэтому в образах «Советской симфонии», «Портрета молодого рабочего», «Советской художницы» личное отношение художника

к портретируемому глубоко спрятано за объективностью социальной ролевой функции, которая в этот период окрашена определением «советский», которое как бы несет на себе тавро безусловного качества высшей степени — всего самого передового, идейного, художественного.

В «Советской симфонии» мальчик-скрипач, изображенный на фоне невиданного молодого города конструктивистской архитектуры, является воплощением реальности мечты о будущем — воплощением той самой революционной веры в светлое будущее, которую, несмотря на усиление сталинской тирании, многие люди продолжали сохранять. Это раздвоение и противоречивость реальности второй половины тридцатых годов Русаков понимал; также понимал, что наполненная драматизмом реальность в процессе творчества словно отступает, происходит снятие накопившегося в атмосфере слезки и арестов отчуждения, агрессия и давление власти над человеком постепенно ослабевают. То есть благодаря искусству и творчеству происходит разотчуждение реальности [1, с. 220 — 237] и в духовную атмосферу возвращается светлое мироощущение. Правда, этот процесс при потере аналитических критических способностей чреват для художника последствиями — внутренней сталинизацией, что вело к деградации творчества и личности художника в сталинское время. Судя по произведениям, выходящим из-под кисти Русакова во второй половине 1930-х и особенно в 1939—1940 годы, очевидно,



Н. Русаков. Советская симфония. 1935. Холст, масло. Собрание ЧГМИИ

что его внутренне состояние достигло критического диссонанса.

В конце тридцатых — начале сороковых художник создает две абсолютно декоративные акварельные серии в духе панно ВСХВ — «Танцы народов СССР» и «Цветы лесов и полей Урала». Смысловая облегченность налицо, но обращение к народным традициям и природным мотивом не возбранялось «законодателями» соцреализма. Наслаждение красотой природы и любимыми им восточными мотивами, декор национальных костюмов и живописное богатство природного чуда — цветка, — единственное врачевание, которое мог позволить себе в искусстве в те годы художник (творческие поиски были объявлены формализмом). Вместе с тем, это был очевидный выход из напряженной кипучей современной реальности, пронизанной подавляющей тоталитарной идеологией, в которую эволюционировала революционная идея Октября. Юбилейные пышно празднуемые торжества, связанные с именем А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, обращение к классике также для многих художников были спасительной отдушиной. Н. А. Русаков, преклоняясь смолodu перед Врубелем, в связи с лермонтовским юбилеем работал над акварелями «Мцыри» и образом Демона.

Остановимся подробнее на портрете О. П. Перовской. «Советская художница» — программный репрезентативный портрет. На портрете предстает, как и должно в программном жанре парадного и репрезентативного портрета, молодая женщина, одетая в подчеркнута модный, даже слегка вычурный костюм. Цветение красоты и молодости художницы молодой советской эпохи — образ молодости заложен автором в изобразительную и символическую ткань портрета как смысловой концепт. Точно отобраны опорные архетипы эпохи и ее искусства — цветы в вазе как образ вечного источника красоты природы и искусства; бюст Сталина как всемогущего «хозяина» эпохи, газеты «Правда» и «Советское искусство» — также с ясно читаемой многозначной символикой, как и в других однофигурных ростовых портретах (цыганки Тамары, сына Олега в «Советской симфонии»). Изображенная почти в натуральный рост в интерьере молодая красивая женщина явно позирует, нарочито опираясь тонкими пальцами на столешницу консольного столика с вышеозначенным знаковым натюрмортом. Молодая женщина изображена в развороте $\frac{3}{4}$, с золотыми волосами из-под белого берета, в белом костюме поверх желтой блузки. Она стоит на восточном ковре темно-красных оттенков, на фоне ярко-синей с золотисто-оранжевыми цветами драпировки. Цвет в портрете звучит не только декоративно-локально, но и передает материальные структуры изображения. Уголок интерьера — угол остекленного эркера, за стеклом из-за фигуры виден удаленный всхолмленный пейзаж с размытыми из-за удаленности кварталами регулярной застройки и рядами зеленых насаждений. Резная консоль перекликается с еще более четко прописанной резьбой столика с рельефным павлином, стоящим на балконе с радиоаппаратурой возле скрипача в картине-портрете



Н. Русаков. Советская художница. 1938.
Холст, масло. Собрание ЧГМИИ

«Советская симфония». Очевидна перекличка с резной мебелью в стиле модерн, изготовленной Н. И. Фешиным и украшавшей его класс в Казанской художественной школе, в которой Русаков учился и окончил в 1909—1913 гг. Пропорции картин-портретов вытянуты по вертикали («Советская симфония» 180×115, «Тамара...» 180×99; «Советская художница» 198×99). Эти пропорции панно эпохи модерна легко вписались в поэтику соцреализма, хотя об источнике умалчивалось. Очевидно, что модерн и неоклассика с элементами конструктивизма (в «Советской симфонии») стилистически образовали некое декоративно-пластическое единство в портретном цикле Н. А. Русакова, утвердив преемственность художественных традиций в произведениях, написанных в согласии с соцреалистическим каноном. Авторское решение цикла, с одной стороны, вполне соответствует панегирическому стилю советского искусства тридцатых годов; с другой — представляет собой оригинальный вариант собственно художественного, а не чисто пропагандистского

решения произведений — в колорите, композиции, пластической моделировке, репрезентативности образа.

В этой связи интересно обнаружить некую параллель данных портретов с произведениями известного неоклассика А. Е. Яковлева (1887—1938), практически ровесника Н. А. Русакова. Мы не располагаем сведениями, пересекались ли их жизненные пути, но пути творческие очень запараллелены, и через неоклассику, и через ориентализм (практически одновременно они путешествовали по Востоку). Очевидно также, что уровень профессионального мастерства с ориентацией на старых мастеров у Яковлева несомненно выше. Вспомним работы в ГРМ Яковлева «Скрипач», «Портрет мексиканского художника Роберто Монтенегро», написанные оба в 1915 на вертикальных форматах, с долей гротеска, терпкого декоративизма и неоклассической прорисовкой. Творчество Русакова отличает ориентация на постклассическое время, на современность. Заметим, что портрет О. Перовской («Советская художница») Н. А. Русакова особенно близок пластически и композиционно к портрету мексиканского художника А. Е. Яковлева: фигура в рост, в узких рамках вертикального формата, на фоне драпировки, за которой просматривается пространство городской застройки. Это, помимо всего сказанного, еще раз подтверждает непровинциальный характер творчества южноуральского, челябинского живописца Н. А. Русакова, волею судеб «застраившего» в периферийном для искусства пространстве Южного Урала, но благодаря творческому масштабу личности и художественного мировоззрения находившегося в едином поле современного советского искусства довоенного периода.

В заключение кратко остановимся на неслучайности иконографии портрета «Советская художница». Изображенная на нем Ольга Петровна Перовская (1909—1980) — живописец и рисовальщик следующего после Н. А. Русакова поколения челябинских художников, получила образование в Омском художественно-промышленном техникуме имени М. А. Врубеля [6, с. 201—208]. В Челябинске она принадлежала к первому поколению профессиональных советских художников, создавших в 1935—36 гг. свою организацию — Челябинский союз советских художников. Творчество Н. А. Русакова очевидно повлияло на нее — это просвечивает в ее пейзажах, особенно натюрмортах с фруктами. Ее судьба в искусстве сложилось драматически, но художница не оставляла творчества до самых последних дней жизни [11]. Интересно заметить общность композиционного решения ее автопортрета, исполненного в конце 1950-х — в начале 1960-х гг., с портретом Н. А. Русакова. Существенное различие состояло в отказе от парадной и декоративной трактовки в сторону упрощения тонального цветового решения и композиционной простоты. С достоинством самосознания художника О. Перовская пишет себя с кистью в руке, как бы подчеркивая ее значение как некоей меры и творческого камертона (автопортрет остался незавершенным).

В портретах башкирок, цыганки Тамары и особенно — типизированных портретах-картинах «Юные планеристы», «Советская симфония» «Портрет молодого рабочего», «Советская художница», исполненных Русаковым во второй половине тридцатых годов прошлого века, сходятся важнейшие определители искусства тридцатых годов: времени и его противоречий, стиля соцреализма и его противоречий, мировоззрения и творческих судеб художников, их драматизма, напряженности и часто трагизма. Исследование творчества представителей регионального искусства дает обширный материал, дополняет и уточняет противоречивую картину искусства одного из проблемных периодов отечественного искусства — соцреализма сталинской эпохи 1930-х годов.

Литература и источники

1. Булавка, Л. А. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс / Л. А. Булавка. — М. : Культурная революция, 2007. — 272 с.
2. Кларк, К. Социализм и сакрализация пространства / К. Кларк // Соцреалистический канон : сб. ст. — СПб. : Академический проект, 2000. — С. 119—128.
3. Морозов, А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов / А. И. Морозов. — М. : Галарт, 1995. — 224 с.
4. Морозов, А. И. Соцреализм и реализм / А. И. Морозов. — М. : Галарт, 2007. — 272 с.
5. Трифонова, Г. С. Николай Русаков. 1888—1941. Жизнь и творчество. «...Я смотрел зачарованным глазом» / Г. С. Трифонова. — Челябинск : Челяб. Дом печати, 2004. — 160 с.
6. Трифонова, Г. С. Перовская Ольга Петровна. Художник. 100 лет со дня рождения. 1909—1980 / Г. С. Трифонова // Календарь знаменательных и памятных дат. Челябинская область. 2009 ; сост. И. Н. Пережогина и др. — Челябинск : ЧОНБ, 2008. — С. 201—208.
7. Чегодаева, М. А. Два лика времени (1939; Один год сталинской эпохи) / М. А. Чегодаева. — М. : Аграф, 2001. — 336 с.
8. ОГАЧО, Ф. Р-802 (Челябинской организации Союза художников), Оп. 1. Ед. хр. 4.
9. Каталог юбилейной выставки «20 лет творческого пути художника Русакова Николая Афанасьевича». — Челябинск : Изд. кооператива «Художник», 1938 — 12 с.
10. ОГАЧО, Ф-220 (Челябинский облизполком). Оп. 4. Ед. хр. 51.
11. ОГАЧО, Ф. Р-802 (Челябинской организации Союза художников), Оп. 2. Ед. хр. 122.

References

1. Bulavka L.A. Socialisticheskij realizm: prevratnosti metoda. Filosofskij diskurs. Moscow., Kul'turnaja revoljucija, 2007. 272 p.
2. Klark K. Socializm i sakralizacija prostranstva. Soc-realisticheskij kanono Sb. statej. — SPb.: Akademicheskij proekt, 2000. pp.119—128.
3. Morozov A.I. Konec utopii. Iz istorii iskusstva v SSSR 1930-h godov. M. : Galart, 1995. 224 p.
4. Morozov A.I. Socrealizm i realizm. M. : Galart, 2007. 272 p.
5. Trifonova G.S. Nikolaj Rusakov. 1888-1941. Zhizn' i tvorcestvo. «...Ja smotrel zacharovannym glazom». — Cheljabinsk : Cheljab. dom pečhati, 2004. 160 p.
6. Trifonova G.S. Perovskaja Ol'ga Petrovna. Hudozhnik. 100 let so dnja rozhdenija. 1909— 1980. *Kalendar'*

znamenatel'nyh i pamjatnyh dat. Cheljabinskaja oblast'. 2009. Sost. I.N. Perezhogina i dr.— Cheljabinsk: ChONB, 2008. pp. 201—208.

7. Chegodaeva M.A. Dva lika vremeni (1939; Odin god stalinskoj jepohi). M.: Agraf, 2001. 336 p.

8. Ob'edinennyj gosudarstvennyj arhiv Cheljabinskoj oblasti, Fond Cheljabinskoj organizacii Sojuza hudozhnikov R-802, opis' 1, ed.hr. 4.

9. Katalog jubilejnoj vystavki «20 let tvorcheskogo puti hudozhnika Rusakova Nikolaja Afanas'evicha». — Cheljabinsk: Izdanie kooperativa «Hudozhnik», 1938 — 12 p.

10. Ob'edinennyj gosudarstvennyj arhiv Cheljabinskoj oblasti, fond Cheljabinskogo oblispolkoma F-220, opis' 4, eh. hr. 51.

11. Ob'edinennyj gosudarstvennyj arhiv Cheljabinskoj oblasti, Fond Cheljabinskoj organizacii Sojuza hudozhnikov R-802, opis' 2, ed. hr. 122.

Поступила в редакцию 4 февраля 2014 г.

ТРИФОНОВА Галина Семеновна, доцент кафедры искусствоведения и культурологии исторического факультета, Южно-Уральский государственный университет (г. Челябинск), кандидат исторических наук, член Союза художников России. Область научных интересов — отечественное искусство, классическое искусство Европы, художественная культура и творчество художников Южного Урала, музееведение. Автор монографий, каталогов, альбомов, научных статей по указанной проблематике. E-mail: trifonovagalina@rambler.ru

TRIFONOVA Galina Semenovna, the senior lecturer of chair of art history and cultural science of the South-Ural State University (Chelyabinsk), the candidate of historical sciences, member of the Union of artists of Russia. Area of scientific interests — domestic art, классическое искусство Европы, art culture and creativity of artists of Southern Ural Mountains, museology. The author of monographies, catalogues, albums, scientific articles on the specified problematics. E-mail: trifonovagalina@rambler.ru