

THE RAP

W

BRAC

**СМИ**

# Живописная СТИХИЯ

**Возникновение искусства  
(в) постблокадной  
реальности**

**ФОРМА**

**Т**

очка отсчета — первые послевоенные годы, с которых и должна начинаться ленинградская культура второй половины XX столетия. На первый взгляд, это вполне очевидно: любая война (и особенно блокада) — серьезнейшая травма, встряска, рубеж. Обращаясь к культуре послевоенных/послеблокадных лет, мы ожидаем эту травму увидеть: она жива, болезненна, активна, она не может не воздействовать — как это и происходит в культуре разных стран. В эти годы искусство, литература пытаются сжиться с ней, пытаются доказать себе и окружающему миру, что, несмотря ни на что, все еще имеют право на существование. Именно об этом говорит философ Теодор Адорно в своем знаменитом вопрошании, процитированном бесчисленное количество раз: возможна ли поэзия после Освенцима? Или, если спросить чуть более осторожно: как искусству теперь жить? Каким оно должно стать, чтобы иметь моральное право *продолжать быть?*

Во многих случаях послевоенное искусство — это и есть искусство травмы, которую оно пытается осмыслить, прочувствовать, проработать или снять. Травма порождает множество форм и вариантов: героический абстрактный экспрессионизм Джексона Поллока, бесформенные, тактильные головы «Заложников» Жана Фотрие, процарапанные жутковатые граффити Жана Дюбюффе, искаженные и перекрученные тела Фрэнсиса Бэкона.

Что же в этот момент происходит в советской культуре?

Искусствовед и психоаналитик Глеб Напреенко в статье «Модернизм как *unheimlich* (то есть «жуткое», это фрейдовский термин. — Г. С.) сталинизма» утверждает, что «когда [советским] художникам пришлось говорить о реальности войны», единственным по-настоящему действенным художественным языком оказался модернизм — то есть деформация тела, «разбалансировка отношений костяка и оболочки, образа и его подноготной»<sup>3</sup>. И художники — такие, как Александр Дейнека — под влиянием необходимости *изобразить неизобразимое* произвольно вернулись к своим модернистским истокам, ведь практически все они в 1920-е годы или раньше работали как авангардисты или у авангардистов учились. Напреенко говорит, что модернистская деформация форм (легче всего прослеживаемая в изображении тела) — это нечто, что присутствует в культуре сталинизма в вытесненном виде, подспудно, но в случае «кризиса налаженной машины сталинской репрезентации» проявляется и выходит на поверхность.

Получается, что на короткое время и в нескольких точечных проявлениях, но все же общий процесс возникновения «искусства травмы» затрагивает и советскую культуру. Впрочем, длится это недолго и в основном в «приватном режиме», то есть не выходя в публичную жизнь (рассматриваемые Напреенко военные рисунки Дейнеки, блокадные стихи Геннадия Гора, дневник Ольги Берггольц, а кроме того, блокадная графика Татьяны Глебовой, живопись Александра Русакова и Георгия Траугота долгое время не были известны широкой публике, а кое-что неизвестно или малоизвестно до сих пор). Вскоре после войны осуждение модернизма возобновляется с новой силой: закрытие Музея нового западного искусства в Москве (1948) — только одно из целого ряда событий, которые недвусмысленно возвещают об этом «закручивании гаек».

Вообще говоря, историки традиционно считают послевоенный позднесталинский период переходным этапом: в это время-де не происходит масштабных потрясений, переделок, переворотов. Восстанавливается довоенный «статус-кво», гайки закручиваются, и если это время значимо в историческом отношении, то только в качестве «лаборатории», где разрабатываются, вызревают те перемены и события, которые произойдут позднее. Такое примерно толкование можно видеть и в работах историков искусства или литературы — легко заметить, что для них (за редкими и примечатель-

ными исключениями) по-настоящему новый этап начинается существенно позже: кое-где речь идет о смерти Сталина (1953), в других случаях — о XX съезде КПСС (1956). Собственно, именно таковы, как правило, описываемые причины перелома, который историки чаще и прочнее связывают с переменами в политике, со смертью диктатора, разоблачением «культы личности», чем с травмой и подъемом самосознания, вызванными победой. Именно «оттепель» — тот самый *новый этап* в истории советской культуры, приходящий на смену периоду, который условно, как правило, называют «соцреализмом 1930–1950-х». Вероятно, исследователи ориентируются на то, что новое поколение, люди, родившиеся в 1920–1930-х годах, стали активными действующими лицами художественной сцены только с середины — конца 1950-х годов, и ровно поэтому их традиционно называют «шестидесятниками».

Выходит, что все-таки послевоенные годы — это некое «слепое пятно», пробел, пропуск. Новая культура — и ленинградская в том числе — по этой логике должна все же начинаться не с 1944–1945–1946 года, а только с середины 1950-х. Может быть, стоит предположить, что война действительно оказала влияние на новое поколение авторов, но импульс, запущенный ею, проявился позднее, когда общее ослабление госконтроля в сфере культуры сработало как детонатор? Послевоенные же годы были, вероятно, использованы такими фигурами, как Эрнст Неизвестный, Оскар Рабин, Анатолий Зверев и другие, для *выработки* собственного нового взгляда на культуру, в котором оптика травмы занимала важное место.

Все это можно было бы счесть вполне верным, а период 1945–1953 годов смело списать как «проходной», если бы не единственный факт, который, словно мелкий камешек, попадает в стройный механизм сложившегося взгляда на историю советской культуры, не давая этому механизму функционировать и дальше без каких-либо помех. Речь идет о том, что в Ленинграде уже с конца 1940-х существовало первое объединение молодых художников нового поколения (они родились в 1929–1932 годах и в войну были подростками), которых смело можно назвать провозвестниками нового искусства и в то же время — самыми актуальными советскими художниками по крайней мере первых полутора послевоенных десятилетий. Сами себя они называли Орденом непродávшихся (нищенствующих) живописцев (ОНЖ), а сегодня некоторые ис-

следователи именуют их Арефьевским кругом. В него входили художники Александр Арефьев, Рихард Васми, Владимир Шагин, Шолом Шварц, Валентин Громов и поэт Роальд Мандельштам. Они жили в послеблокадном городе, здесь учились искусству и продолжали учиться жизни в экстремальных условиях, как и многие миллионы людей по всему миру в те годы.

Впрочем, в качестве небольшого отступления не могу не заметить, что этот «камешек», нарушающий/разрушающий историю об «оттепели» как исходной точке советской послевоенной культуры, в действительности далеко не один. Самый близкий пример — возвращение в 1947 году в СССР эмигрировавшего почти за тридцать лет до этого художника Николая Гущина, который стал центром и катализатором андеграунда в Саратове. Вообще же все больше приходится убеждаться: традиционное утверждение, что с «оттепели» все началось, верно только для Москвы — и устойчивость его объясняется преобладающим «московским» взглядом на историю советской культуры. Ведь все яркие художественные события, с которых принято начинать историю современного искусства в СССР, происходили именно в Москве: и Фестиваль молодежи и студентов (1957), и Американская (1959), Французская (1961), Английская (1963) выставки, да и другие яркие экспозиции, которые если и выезжали за пределы столицы, то лишь для эпизодических остановок в Ленинграде. Собственно, та самая пресловутая «оттепель» случилась в полной мере тоже только в Москве, а в других городах ветер свободы дул послабее — если вообще ощущался.

Опыт Ленинграда, казалось, все же выделялся на фоне многих других, а его жители ощущали особость своей ситуации. Похоже мыслили и столичные власти, которые возобновили после войны свои репрессии именно здесь — задачей было приструнить потенциально непокорных, переживших Блокаду ленинградцев.

Жители города в своей повседневности, Впрочем, не были однородной массой: все пережили — и переживали — разное. С одной стороны, их объединял исключительный, беспрецедентный опыт, но, если приглядеться, легко было заметить неоднородность этого опыта, причем дифференциация происходила

На с. 20  
**Александр Арефьев.**  
**Прикованный Прометей.** 1963  
Холст, масло. 53 × 63  
Собрание  
Дмитрия Шагина





по самому тривиальному из возможных принципов — по принципу социального, имущественного неравенства. Многочисленные исследования историков показывают, что голод и холод, необходимость жечь мебель и книги, искать пищу самыми разными — и в том числе самыми крайними — способами были реальностью только для части ленинградцев. Другие скупали у страдальцев их имущество за бесценок, ели досыта, некоторые скопили даже капиталы.

В своих мемуарах, написанных спустя всего несколько лет после окончания войны, Мила Анина<sup>4</sup> (встретившая Блокаду семилетним ребенком) приводит подслушанный послеблокадный разговор кого-то из взрослых, поразивший ее:

**«Конечно плохо, когда есть хочется. Но и нам тогда не легче было, хоть и ели вдоволь. Картошку-то бывало почищишь, а очистки-то куда девать? Люди-то ведь как звери тогда были. И отдать нельзя, и выкинуть боязно — разорвут ведь, удушат... Чего только не придумывали, как избавиться от отходов...»<sup>5</sup>**

**Люди-то ведь  
как звери  
тогда были.**

Своеобразная рифма этой истории — воспоминания Людмилы Хозиковой, сестры художника Евгения Михнова-Войтенко, которая рассказывает о жизни своей семьи уже в послеблокадном Ленинграде:

**«...мы не голодали, даже еще кое-как помогали выжить знакомой семье. Они буквально погибали от голода и просили не выбрасывать пищевые отходы, за которыми ездили к нам... с улицы Декабристов. Мама чистила картошку очень толсто, буквально обрезала ее, чтобы очистки были повкуснее, по возможности делилась с ними и продуктами, чем могла...»<sup>6</sup>**

И если первая история рассказывает о своеобразных блокадных проблемах обеспеченных во всех отношениях людей, то вторая напоминает, что и после окончания Блокады далеко не у всех появился шанс выжить.

Социальное неравенство блокадных и постблокадных лет предсказуемо приводило к экстремальным, опасным последствиям. Вынужденная brutality времени проявлялась в бандитизме и жестокости, и известны случаи, когда в роли преступников выступали как раз те, кто в годы Блокады ни в чем не нуждался:



самой известной здесь, наверное, является история Короля Невского проспекта, как назвал его историк Никита Елисеев, — Бориса Королева, сына генерала<sup>7</sup>. «Банда Королева» состояла из учеников вполне привилегированной школы, бесчинствовала какое-то время совершенно безнаказанно, и при этом очевидно, что их преступления не были вызваны нуждой или социальными тяготами.

Неравенство послеблокадных лет было не только материальным — можно говорить и о неравенстве травматического опыта. Асимметрия опыта проявляется в тех случаях, когда одноклассники уже знакомой нам Милы Аниной не понимают, зачем она и некоторые другие ученики носят с собой специальные подушечки, которые вынуждены класть на стулья, — последствия Блокады таковы, что сидеть на жестком «просто так» они не могут: это слишком больно. О том же — рассказ Ольги Берггольц «Блокадная баня», когда среди изкошмаренных блокадных тел появляется полная женщина, чья «комплексия» демонстрирует, что блокадный голод ее не коснулся. Она с позором изгоняется из бани. То есть неравенство опыта работает «в обе стороны», приводит к взаимному непониманию, появлению взаимной неприязни у людей, которым трудно друг друга понять.

Наконец, Милу Анину задевает высокомерная позиция ее отца, который — вместе с другими военными — представляет себе блокадников как жителей «тыла», не прошедших испытаний и не знавших трудностей, выпавших солдатам. В один из вечеров, когда у ее отца гостили другие офицеры, они стали требовать от Милы, чтобы она играла им на аккордеоне, а затем — «доложила» про работу Сталина «Вопросы языкознания». Первое она сделала, от второго отказалась — чем вызвала бурю неодобрения и попреки в первую очередь в том, что она-де (как и все не-солдаты ленинградцы) «не нюхала пороха». Чувство несправедливости переполняет Милу:

**«Ах, они погибали? А в Ленинграде дохли не только от бомбежек и обстрелов, но и от непомерного голода. И это называется — мы не нюхали пороха?»»**

На с. 24

**Шолом Шварц. Манекены.**

Начало 1950-х

Бумага, карандаш, пастель. 21 × 21

Собрание Дмитрия Шагина



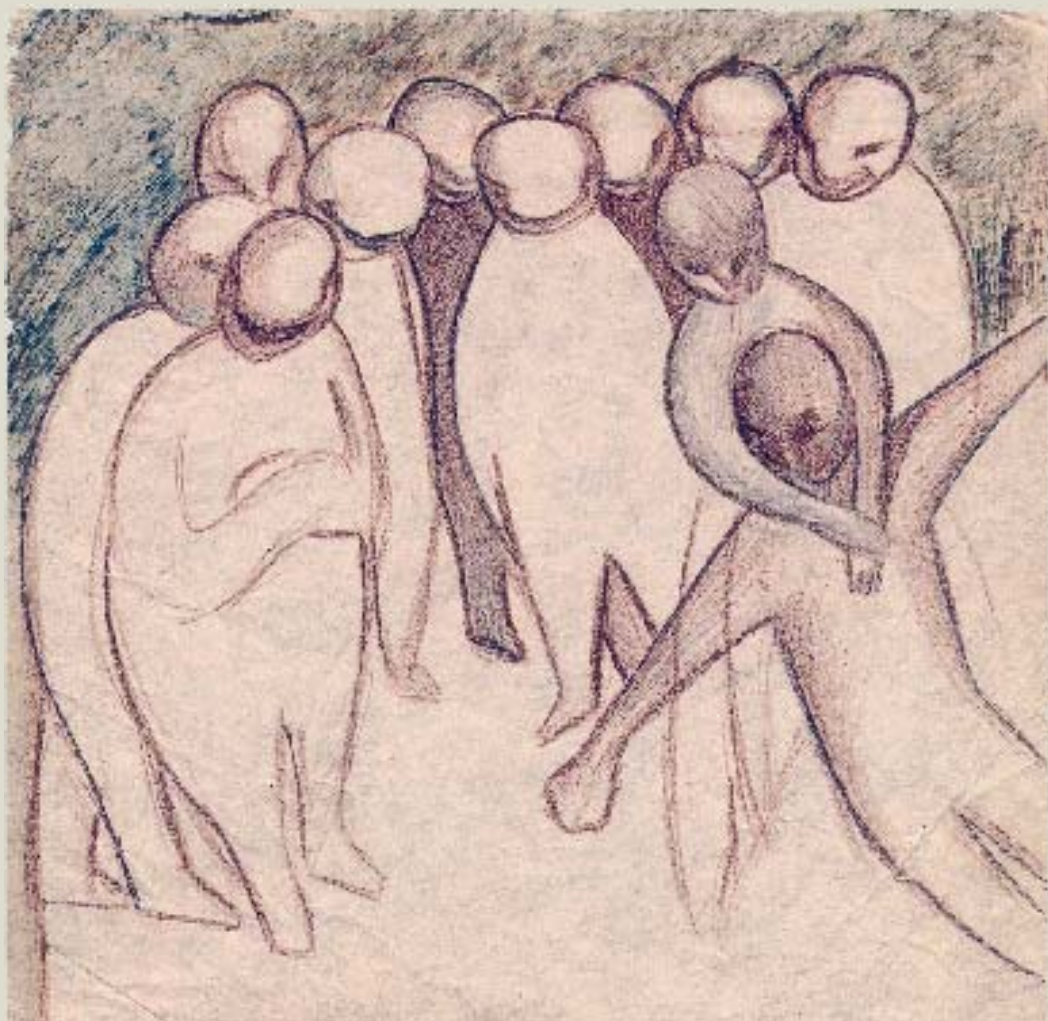
Окончательный отказ соответствовать самодурским требованиям офицеров усиливает град попреков:

**«И тогда они вспомнили, что они за нас, тыловых крыс, кровь проливали... в окопах мерзли, друзей теряли, Родину защищали, народ спасали и... И старшие офицеры вылили на наши головы весь фронтовой и казарменный набор гадостей. Нам с мамой досталось за всех не нюхавших пороха... А то, что и во фронтовом Ленинграде все эти не нюхавшие пороха — в основном женщины-матери, подростки да и старики в умирающем от голода и холода Ленинграде, под бомбами и снарядами одевали, обували, кормили, делали разное вооружение для фронта не покладая рук, сутками, практически без передышек, — это в расчет не берется. Много бы они, нюхавшие порох, навоевали, если бы не те, кто не нюхал порох».**

Шестнадцатилетняя девушка, пережившая Блокаду, в своей рефлексии удивительно сочетает эмоциональное напряжение и очень рациональную, серьезную оценку происходящего с ней и с фронтовиками:

**«Вот и живу я затюканная, с постоянным чувством униженности и неопределенной вины. Вот только в чем она, моя вина? Ведь на мою маленькую жизнь тоже обрушилась эта большая, страшная, взрослая война и здорово помяла мне и душу и тело, и нам с мамой этого лиха хватило выше головы. Но мы живем со своей болью, ни на ком не срываем ее. А они всё воюют и воюют. Сто наркомовских грамм — и в бой! Сто грамм — и в бой! А против кого? Да против нас, кто слабее и не может дать отпор. Против нас — тех, кто не нюхал пороха. Война так или иначе ожесточила всех. Но ведь надо знать меру и хоть чуть-чуть уважать и считаться с переживаниями других».**

Так соседствуют продолжающаяся горящая боль фронтовых впечатлений (тщетно заглушаемых буйными застольями) и тлеющая, не получающая полноценного выхода травма блокадниц, матери и дочери. Зияющая, кажущаяся непреодолимой пропасть, разделяющая опыт родных друг другу людей, в конце концов приводит к обесцениванию их опыта и их травмы — в первую очередь это касается опыта и травмы Блокады: они становятся не только непрорабатываемыми, но и попросту «ненастоящими», невидимыми.



*Не увидеть* ленинградскую травму стремились и власти — уже было сказано, что возобновление репрессий произошло именно здесь: сначала появилось «Постановление о журналах “Звезда” и “Ленинград”» (август 1946 года), а вскоре стартовало «Ленинградское дело». Эти события затронули множество людей и институций, но особо мне хотелось бы вспомнить историю Музея обороны и блокады Ленинграда.

Музей родился из постоянной выставки «Героическая оборона Ленинграда», которая начала готовиться осенью 1943 года и открылась в 1944-м. Руководил работой Лев Львович Раков (1904–1970) — в довоенные годы сотрудник Эрмитажа, историк античности, позднее военный историк, отправившийся в 1941-м на войну добровольцем. Еще в 1942 году он выступил инициатором

создания выставки, посвященной идущей войне и состоявшей во многом из подобранного на полях околolenинградских сражений оружия. В 1943 году Раков был назначен научным руководителем этой выставки, а в 1944-м — ее директором. В 1946 году на основе постоянной выставки был открыт Музей обороны и блокады Ленинграда.

Жители города с самого начала активно участвовали в создании выставки — они несли туда предметы быта, найденные среди руин или их собственные. Определяющим сильным эмоциональным воздействием выставки, ее главной составляющей, по словам сотрудника музея В. А. Петрова, был «эффект присутствия». Как он достигался? Многие советские нехудожественные музеи, как известно, использовали диорамы, но здесь, кроме огромных диорам и живописных панно, составлялись самые настоящие инсталляции из военных трофеев и предметов, принесенных горожанами. Называть это инсталляцией, конечно, анахронично — в 1940-е представления, что это такое и зачем оно может быть нужно, еще не существовало. Тем более впечатляют описания экспозиций Музея блокады, сделанные Анастасией Львовной Раковой:

**«...в Зале блокады зрители видели на первом плане те самые, настоящие немецкие снаряды, которые падали на Ленинград, затем они видели дыру, как бы пробитую таким снарядом в кирпичной стене (на ней висели обрывки афиш Большого зала Филармонии и синели буквы столь знакомой ленинградцам надписи: “Граждане! При артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна!”), и через нее — в перспективе перекресток Невского и Садовой, где 17 июля 1943 года на трамвайной остановке во время бомбежки погибло шестьдесят человек. Сухой стук метронома усиливал эмоциональный шок от этого зрелища трагедии и преступления»<sup>8</sup>.**

Здесь и обескураживающий «театральный» эффект проламывания «четвертой стены», и участие звука, и смелые экспозиционные решения:

**«Образ голода и холода создавала заледенелая витрина магазина, где зритель словно сам протер рукавом маленький кружочек и уви-**

**Граждане!  
При артобстреле эта сторона  
улицы наиболее опасна!**

**дел весы, на одной чашке которых стояли гирьки в 125 граммов, а на другой лежал кусочек того самого почти несъедобного хлеба, который составлял дневной рацион ленинградцев в страшное блокадное время».**

Наконец, Анастасия Львовна лаконично и точно характеризует основные компоненты, сделавшие экспозицию уникальной:

**«Так абсолютная подлинность собранных в этом музее вещей (тут был и настоящий кусочек блокадного хлеба, и дневник Тани Савичевой, и исковерканный фашистским снарядам трамвайный вагон, и те кошельки, окровавленные продуктовые карточки, башмаки, что были подобраны в этом вагоне, и перенесенная из партизанского края землянка, и множество собранного на полях сражений оружия) сочеталась с редким артистизмом их аранжировки».**

Понимание блокадного существования через бытовое измерение, продемонстрированное жителями все еще осаждаемого города зимой 1943/44 года при создании музея, достаточно устойчиво — подобные представления можно увидеть, например, у одной из главных блокадных летописиц, Ольги Берггольц, которая в письме Георгию Макогоненко (находясь в кратковременной эвакуации в Москве) писала о ленинградском быте, «...который есть бытие, обнаженное, грозное, почти освобожденное от разной шелухи»<sup>9</sup>. Шелуха — это, видимо, повседневная рутина, которая если и остается в городе, то не играет значительной роли, преобразуясь во что-то совсем иное. Ежедневные, постоянно используемые предметы в то же время функционируют как своеобразные маркеры памяти и/или истории, поэтому нет ничего удивительного в том, что именно они становятся музейными экспонатами, *остаются в истории*.

Музей начинают тревожить в 1949 году, одновременно с раскруткой «Ленинградского дела». Под удар попадает Лев Львович Раков, к тому времени уже директор Публичной библиотеки (с 1947), которого в конце концов приговаривают к двадцати пяти годам лагерей: экспозиция, оказывается, «принижает роль великого Сталина», но главное — создает «миф об особой “блокадной” судьбе Ленинграда». Вскоре музей был выдворен из помещения, «временно» закрыт, а в 1952-м, так и не прервав «временного за-

крытия», прекратил свое существование «на постоянной основе». Экспонаты уничтожались или раздались в другие музеи.

Таковы были реалии блокадного/постблокадного существования Ленинграда и его жителей: предельная брутальность нравов, глухая жесткость властей по отношению к городу, иссушение свободы и, главное, — умножающееся непонимание всех и всеми повсеместно и без разбора. И Нищенствующие живописцы были в полной мере людьми своего времени — они не могли и не хотели оставаться в стороне от повседневной действительности, в которой, хотя война и закончилась, продолжалось внутреннее противостояние.

Повсюду множились уличные ссоры и драки, многие из которых кончались трагически — впрочем, этот «высокий» эпитет до появления искусства Арефьевского круга сложно было бы применить к подворотной поножовщине. Предельная ясность жизни, разделенность на «светлое» и «темное» бросалась в глаза — и не могла не влиять на молодых художников. Сюжетами их картин и рисунков нередко становились брутальные, жестокие без прикрас сцены. Александр Арефьев часто изображал повешенных — уверяют, что именно так они выглядели на улицах Пушкина, оставленные немцами. Стоит вспомнить и публичную казнь у кинотеатра «Гигант» в январе 1946 года нескольких немецких военнопленных. Это было неоднозначное событие, которое не только на государственном уровне (а подобные мероприятия прошли по всей стране примерно в одно время), но и на уровне отдельных индивидов воспринималось как торжество справедливости — противоречивость подобной трактовки в сегодняшних реалиях бросается в глаза, а в постблокадных условиях она казалась людям вполне естественной. Возможно, Арефьев тоже видел это повешение — и оно нашло отражение в его работах.

В людях будто аккумулировалась агрессия, которая смешивалась с досадой и даже злостью — естественной реакцией на происходившее во время Блокады и на последовавшую за ней изоляцию другого рода: пережившим все ее нечеловеческие перипетии негде было обрести понимание их уникального опыта. В то же время выживание в Блокаду оче-

На с. 28

**Александр Арефьев.**  
**«Оборонная»** (лист из серии).  
1964

Картон, графитный и цветные  
карандаши. 25,5 × 34,5  
Собрание Кирилла Авелева

На с. 29

**Александр Арефьев. Артобстрел.**  
1953

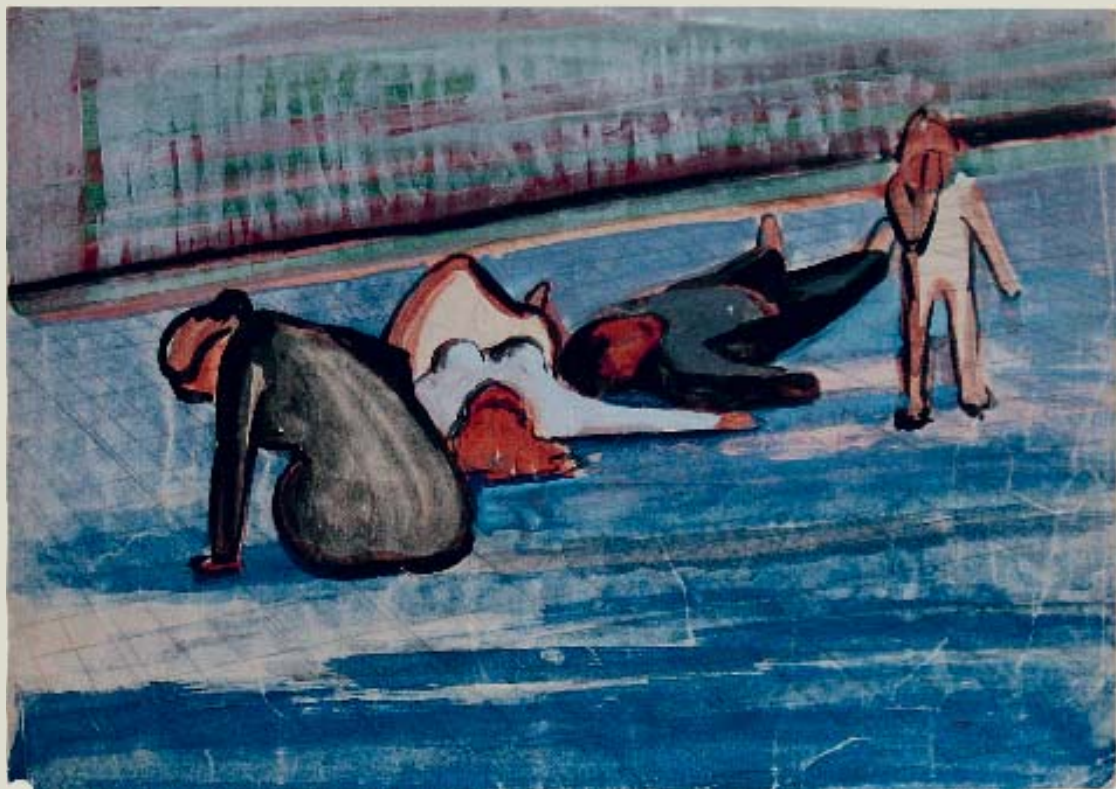
Бумага, гуашь, акварель. 31 × 43  
Собрание Раисы и Николая  
Благодатовых





видным образом помогло жителям города почувствовать в себе самодостаточность, способность противостоять обстоятельствам любой степени абсурдности и жестокости.

Когда в августе 1946 года в Постановлении о ленинградских журналах под удар попали Анна Ахматова и Михаил Зощенко, выбраны они были не за какие-то конкретные деяния, а в первую очередь потому что были одними из самых уважаемых писателей в Ленинграде и в стране<sup>10</sup>. Между тем историки уверяют, что советская литература (и культура в целом) в послевоенные годы совсем не была «опасна» для власти. «Чем эти постановления в действительности были, так это сигналом о сохранении статус-кво, о возвращении к установленным до войны нормам. Это был отрезвляющий душ для тех немногих, кто надеялся на некие “идеологические послабления”»<sup>11</sup>, — пишет историк культуры Евгений Добренко. Далее он говорит о «состоянии глубокого анабиоза», в который была погружена советская культура первых послевоенных лет. Однако исследователь отмечает и противопо-



ложное — но, вероятно, происходившее не столько в культуре, сколько в людях непосредственно: «Брошенные фактически на произвол судьбы [в начале войны], миллионы людей оказались в новой экзистенциальной ситуации — ситуации свободы выбора». Добренко ссылается на другого историка, Михаила Гефтера, который находит в людях, переживших войну, и чувство «личной ответственности за судьбы отечества», и «личный взгляд, вернее, зародыш личного взгляда»<sup>12</sup>.

Ленинградская культура, во многом вследствие уникального блокадного опыта города, была в послевоенные годы более свободна, это была своеобразная «оттепель до оттепели». Поэтому более чем закономерно, что в ней существовали такие фигуры, как критик, историк искусства, профессор Академии художеств и в прошлом яркий представитель русского авангарда Николай Николаевич Пунин (1888–1953).

Участие Пунина в истории русского актуального искусства началось еще в 1915 году — к тому времени он уже несколько лет работал в Русском музее и писал блестящие критические и одновременно исследовательские статьи для журнала «Аполлон».