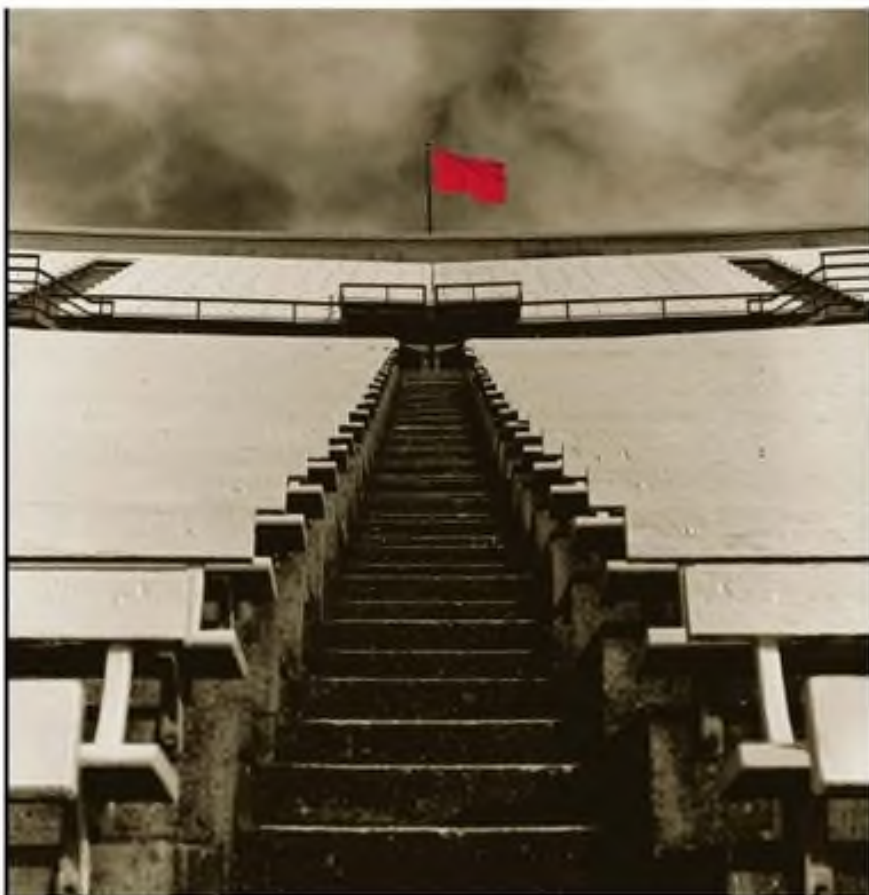


КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

МАЙК О'МАХОУНИ

СПОРТ В СССР



Mike O'Mahony

Sport in the USSR

Physical Culture – Visual Culture

Reaktion Books
London 2006

Майк О'Махоуни

Спорт в СССР

Физическая культура —
визуальная культура

Новое Литературное Обозрение

ВВЕДЕНИЕ

В 1957 году в газете «Советский спорт» была опубликована карикатура под названием «Спринтер и художник» (илл. 1)¹. В целом рисунки непримечательны, простоваты: шутка состоит в том, что художник, изображенный на карикатуре, не успевает запечатлеть скорость, движение и азарт активного спорта. Несмотря на то что он отчаянно старается передать ход соревнования, в конце концов у него получается лишь портрет победителя — не процесс спортивных соревнований, а результат. Но эти незамысловатые рисунки содержат и любопытную информацию. Например, карикатурист однозначно установил симбиотическую связь между визуальной культурой и спортом. Так, застывшая поза художника в первом рисунке повторяет позу спринтера на старте. Затем спортсмен начинает забег, и его напряжение передается художнику, по лицу которого даже струится пот. Чем ближе к финишу, тем все более сосредоточены, собраны оба персонажа. Последний рисунок изображает победу — как спортсмена, так и художника. На карикатуре утверждается связь между двумя профессиями, не случайно в заключительном кадре руки спортсмена и художника соединены, они вдвоем держат законченный

портрет. На рисунках изображен не конкретный, реально существующий спортсмен, а анонимный и абстрактный победитель. И это только подтверждает характер связи между спортом и визуальной культурой — эта связь общая, а не частная.

Карикатура в «Советском спорте» отражает ту важную роль, которую играли физическая культура и спорт в социальной и культурной жизни Советского Союза. В СССР всегда проводились программы, поддерживающие всевозможные спортивные занятия: организовывались соревнования на местном, региональном, национальном и международном уровнях, при этом были широко распространены театрализованные спортивные представления, в том числе физкультурные парады, которые с 1920-х годов стали неременной составляющей официальных государственных праздников. Советских детей и взрослых постоянно призывали заниматься физическими упражнениями. В школах физкультуре и спорту уделяли особое внимание, заводских рабочих убеждали, а иногда даже принуждали участвовать в физкультурных программах, которые проходили прямо в цехах. В спортивных клубах, районных или организованных при профсоюзах и предприятиях, существовали самые разные секции: от гимнастики для малышей до индивидуальной подготовки профессиональных спортсменов. О спорте твердили и популярные средства массовой информации. Радиопередачи и журналы регулярно рассказывали о том, какие физические упражнения следует выполнять. Спорту были посвящены не только последние страницы ежедневных главных газет, например «Правды» и «Известий», но и целый ряд специальных спортивных изданий, таких как «Советский спорт», «Красный спорт» и «Физкультура и спорт», в которых оживленно обсуждались спортивные события и последние достижения спортсменов. Советский народ, если судить по газетам и журналам, обожал спорт.

Распространение спорта как социальной практики в XX веке — явление не уникальное, не исключительно советское. Действительно, спорт развивался примерно одинаково во всех современных индустриальных странах. Однако вряд ли в какой-нибудь другой стране его сделали одной из главных тем в более широкой сфере — культуре, да еще поддерживали эту тему настолько единодушно и горячо, как в СССР. Спорт пропитал общественное сознание советских людей — не только потому, что им заставляли заниматься, но и потому, что он постоянно присутствовал во многих сферах культуры: в литературе, кино, театре, музыке, живописи и скульптуре. Советские спортсмены часто появлялись также на плакатах, марках, значках и медалях. Их изображения можно было нередко увидеть даже на тканях, обоях, тарелках и чайниках. В 1920-е годы скромная футболка стала очень модной среди молодежи, в ней щеголяли на улицах советских городов, поселков и деревень намного раньше, чем футболка стала частью повседневной одежды на Западе. А спортивные парады — жанр, окончательно оформившийся в 1930-е годы, — были блестящими представлениями, во многом сопоставимыми с кинематографической экстравагантностью голливудских фильмов Басби Беркли. Эти представления, хотя физически и ограниченные местом проведения, часто запечатлевались на одновременно спокойных и динамичных снимках, и впоследствии их могли видеть многие: в городе и деревне, дома и за границей. Спортивная тема играла важную роль в визуальных искусствах. Бесчисленные выставки, как и страницы популярных и специализированных журналов, были наводнены изображениями молодых советских спортсменов, будь то фотография, живопись или графика. Спортивные центры и стадионы, парки и даже обычные перекрестки украшались скульптурами, отражающими любовь к спорту. Несколько главных художников страны

построили свою карьеру целиком на спортивной теме. Культурные репрезентации физической культуры и спорта в Советском Союзе были повсюду.

Моя книга посвящена феномену советского спорта. При этом мое исследование не претендует на всеохватность, энциклопедичность, не описывает все репрезентации спорта в культуре. Я анализирую сложные взаимоотношения между спортом как официально одобренной социальной практикой и спортом как культурным продуктом. Изображения спортивных занятий и спортсменов не просто показывают, как и какими видами спорта занимались в те или иные времена, а часто отсылают к важным и сложным вопросам, относящимся и к практике спорта как таковой, и к более широкому значению спорта для советского общества. Они представляют собой барометр, который измеряет настроения, преобладавшие в советской идеологии и культуре в различные периоды истории Советского Союза.

Распространение спорта в советскую эпоху часто описывается западными исследователями как симптом тоталитаризма, как давление на народ, который не хотел участвовать в спортивных практиках, но поддавался нажиму «сверху». Однако этот подход сомнителен, так как отрицает какую бы то ни было заботу о людях. В советскую эпоху государство было крайне авторитарным. Тем не менее, чтобы успешно осуществлять свою политику, оно нуждалось в широкой народной поддержке — убеждение всегда было намного эффективнее, чем принуждение. Приведем лишь один пример: Пролеткульт постоянно пропагандировал зарядку как часть трудового дня. Считалось, что регулярные физические упражнения повысят производительность рабочего. Другие спортивные занятия, например футбол или теннис, списывали со счетов как неуместные или даже контрпродуктивные: считалось, что они несут травмы, а не улучшают

производительность труда. Соответственно, на заводы направлялись бригады физкультурников, которые должны были ввести программы производственной гимнастики в цехах. Однако производственной гимнастикой мало кто увлекался, ее бросали, как только бригада уезжала². Это не обязательно свидетельствует о том, что физкультуру и спорт не любили. Скорее, значение имело, где, как и каким видом спорта заниматься. Организованные занятия спортом и спортивные игры, которые проводились в свободное от работы время, были намного популярнее, чем механистичная зарядка в цехе, несмотря на строгую критику теоретиков. В начале советской эпохи государство и приветствовало, и эксплуатировало увлечение спортом, особенно среди городской молодежи. Оно поддерживало производственную гимнастику, но при этом не могло вносить изменения в занятия популярными видами спорта, иначе бы потеряло народную поддержку. Таким образом, государство решило не менять сложившиеся практики, а развить уже существовавшие ценности и ассоциировавшиеся с ними смыслы. В своем исследовании я изучаю именно это пересечение идеологии, окружавшей физкультуру и спорт как часть культурной сферы, и массовое потребление физкультуры и спорта. В книге я обращаюсь к широкому диапазону источников, который включает в себя литературу, кино, музыку, моду, а также значки и посуду. При этом основное внимание уделяется визуальным искусствам, в особенности живописи и скульптуре. Это не значит, что я считаю эти формы более значимыми, чем другие. Разделение между «высоким искусством» и популярной культурой, столь важное в западной культуре, никогда не играло большой роли в Советском Союзе. Действительно, идея о том, что любая культурная продукция должна в конечном счете быть доступной — и служить — массам, как минимум сглаживала, если не вырывала с корнем эти различия. Скорее, особое внимание к живописи и скульптуре

вызвано тем, что в них тема спорта получила наибольшее развитие — в отличие от западного искусства. И снова понять эту разницу поможет один пример. В 1953 году Английская футбольная ассоциация в честь своего 90-летия организовала Национальную выставку. В выставке участвовали несколько знаменитых художников, включая членов Королевской академии искусств, Нового английского художественного клуба и Королевского общества акварелистов. Отзывы в прессе были не очень восторженными и часто указывали, что в глаза бросается несоответствие спортивной темы и высокого искусства. Так, один из критиков отметил, что экспозиция «разозлила тех, кто разбирается в футболе, и не понравилась тем, кто знает толк в искусстве»³. Недовольство, вызванное Футбольной ассоциацией, свидетельствует о пропасти, существовавшей между искусством и спортом как формами социальных практик в 1950-е годы в Великобритании. В Советском Союзе подобное отношение тоже присутствовало, но редко обнаруживало себя настолько явно. Предполагалось, что спорт — подходящая тема для поэмы, симфонии или монументальной скульптуры. Художники, писатели и музыканты регулярно посещали спортивные мероприятия и участвовали в физкультурных программах. Поддержка занятий спортом одновременно и пропагандировалась, и практиковалась как важнейшая часть так называемой культурной жизни советского гражданина. Таким образом, репрезентации физкультуры и спорта составляют обширное поле для исследования ценностей и смыслов, ассоциировавшихся с занятиями спортом, и культурного производства в целом.

Об истории спорта как социальной практики в Советском Союзе писали многие западные исследователи. Среди массы опубликованных материалов, посвященных этой теме, выделяются три важнейшие работы. Самая ранняя книга, вышедшая на волне Карибского кризиса и на фоне холодной

войны, — «Советский спорт: зеркало советского общества» Генри Мортонa (*Henry Morton. Soviet Sport: Mirror of Soviet Society. 1963*) — предлагала первый подробный социологический анализ спорта как неотъемлемой составляющей советской идеологии⁴. Мортон изучил условия, которые позволили Советскому Союзу стать ведущей спортивной державой в 1950-х — начале 1960-х годов. Неизвестно, какую именно цель он ставил перед собой: помочь Западу перенять опыт СССР и благодаря этому лучше готовить спортсменов самого высокого уровня либо укрепить уже повсеместно распространенный западный миф о советском спортивном конвейере. Без сомнений, самая важная книга, описывающая развитие советского спорта, — «Спорт и советское общество» Джеймса Риордана (*James Riordan. Sport and Soviet Society*), впервые изданная в 1977 году и до сих пор являющаяся основополагающим текстом для всех, кто изучает эту тему. Риордан, как и Мортон, использует подход «сверху вниз»: он анализирует организационные структуры и идеологические императивы, центральные для развития спорта начиная с дореволюционного периода. Заслуга Риордана состоит в том, что он особое внимание уделяет обсуждениям и изменениям в политике советского спорта в разные времена и таким образом доказывает, что официальное отношение к спорту было сложным и прагматичным, гибким. И, наконец, в книге Роберта Эдельмана «Серьезное развлечение: История зрелищных видов спорта в СССР» (*Robert Edelman. Serious Fun: A History of Spectator Sports in the USSR. 1993*) применен новый подход, который уделяет меньше внимания производству спорта и больше — его массовому потреблению. В частности, Эдельман исследует, как советских зрителей вовлекали в спорт, и подчеркивает, что предмет его изучения — «базовое несовпадение целей государственной спортивной системы и интересов советских болельщиков»⁵. Массовое потребление спорта,

утверждает Эдельман, создавало культурный контекст, в котором официальные приказы государства изменялись под воздействием запросов народа, хотя и по преимуществу на неполитической арене. И Риордан, и Эдельман внесли вклад в развенчание общепринятой мифологии советского спорта. Самое главное, они показали, что в Советском Союзе и занятия спортом, и наблюдения за ними были сложным социальным феноменом и что частой причиной многих споров и противоречий были ценности, которые приписывались этим видам деятельности и возникали не по команде «сверху».

Советской визуальной культуре также посвящено множество западных исследований. Однако авторы этих работ, как правило, относятся к советским культурным практикам очень предвзято, часто они черпали информацию из идеологических текстов, которые освещали одни практики и умалчивали о других. Большую часть XX века основное внимание уделялось раннему советскому авангарду, который зачастую описывался как соответствующий западной модернистской парадигме, и при этом значительно меньше изучался реализм: взять хотя бы такие важные работы, как «Современное русское искусство» Луиса Лозовика (1925), описание русской визуальной культуры Альфредом Барром в каталоге Музея современного искусства «Кубизм и абстрактное искусство» (1936) и книга Камиллы Грей, вышедшая в 1962 году, — «Великий эксперимент: русское искусство, 1863–1922»⁶. При этом целый ряд публикаций, например специальный выпуск журнала «Studio» 1935 года, «Советское искусство и художники» Джека Чена (1944), «Русское искусство: от скифского к советскому» Кирилла Банта (1946) и «История современной русской живописи, 1840–1940» Джорджа Лукомски (1945), предлагает альтернативные взгляды на советские культурные практики⁷. Однако эти книги читают намного реже, они были плодом краткосрочного антифашистского союза

Запада и СССР во время Второй мировой войны. Когда возникли новые политические конфликты между Западом и Востоком, порожденные растущим напряжением холодной войны, среди западных моделей советской культурной истории снова стало доминировать умозрительное представление о героическом раннем советском авангарде, подло свергнутом соцреализмом — регрессирующей культурной политикой Сталина и его пособников, которая окончательно была утверждена в 1934 году на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. После смерти Сталина в 1953 году отношения между СССР и Западом начали улучшаться, благодаря этому все чаще стали проводиться выставки культурного обмена. К их числу принадлежали выставка «Русская живопись», проходившая в Королевской академии искусств в Лондоне в 1959 году; выставка, посвященная Ленину, которая состоялась в парижском «Большом дворце» в 1970 году; экспозиция «Русская и советская живопись», открытая в нью-йоркском Музее «Метрополитен» в 1977 году⁸. Все эти выставки представляли образчики официальной советской культуры, и на Западе многие считали, что основное содержание экспонатов политическое, а художественная ценность — незначительная. Намного уважительнее и внимательнее относились к деятельности советских коллекционеров, таких как Георгий Костакис — о его коллекции советского авангарда много писали в 1970–1980-е годы⁹.

После развала Советского Союза многие западные ученые взялись за поле исследований, которое долгое время оставалось непаханным, — официальную советскую культуру, которую Пол Вуд назвал «окостеневшим Другим модернизмом»¹⁰. Возобновился интерес к аллегории в современном искусстве и, что особенно важно, закончилась холодная война — в частности, благодаря этому работы по официальной советской культуре привлекли внимание к огромному числу произведений искусства, в большинстве

своим неизвестных на Западе. Среди этих трудов — книга «Искусство и литература при большевиках, 1917–1932» Брендона Тейлора (1991–1992), которая пересматривала ранний советский период, предшествующий соцреализму, и заново знакомила читателей с разнообразием и сложностью направлений в искусстве, теорий и споров того времени¹¹. Вуд изучил официально признанные творческие объединения, такие как Ассоциация художников революционной России (АХРР, с 1928 года — АХР), и осветил широкий социальный и политический контекст, необходимый для анализа советской визуальной культуры. Книга Мэтью Каллерна Бауна «Искусство при Сталине» предлагает общий обзор соцреализма до середины 1950-х годов, а его более подробная и точная книга «Живопись соцреализма», вышедшая в 1998 году, содержит исчерпывающее и основательное описание всей советской эпохи¹². Таким же значимым является толстый сборник «Советское искусство: живопись, скульптура и архитектура в однопартийном государстве, 1917–1992» (1993)¹³. Все эти издания отражают важное изменение в научных кругах — распространение интереса исследователей на официальную советскую визуальную культуру, предмет, который, как мы надеемся, будет изучаться и дальше¹⁴. Особо стоит отметить еще две книги, посвященные социалистическому реализму: «Тоталитарное искусство в Советском Союзе, Третьем рейхе, фашистской Италии и Китайской Народной Республике» Игоря Голомштока (1990)¹⁵ и «Тотальное искусство сталинизма» Бориса Гройса (1992)¹⁶. Примечательно, что обе они написаны русскими эмигрантами и были закончены до падения Советского Союза¹⁷. Хотя в этих книгах содержится множество исторических сведений, ранее неизвестных западным читателям, но решительный (и вполне понятный) антисоветский настрой, непосредственно отразившийся на их центральных идеях, мешает более критическому и менее спорному анализу. Кроме того, впервые эти книги были

опубликованы на Западе перед самым прекращением холодной войны и не могут претендовать на объективность. В них слышны западные торжество и осуждение, которые звучат намного громче, исходя от бывших советских граждан¹⁸.

Ответом на интерес к официальной визуальной культуре СССР стал ряд серьезных выставок. Примечательно, что большинство из них, включая выставки «Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи» (Кассель; Санкт-Петербург, 1993–1994), «Тирания прекрасного: архитектура сталинской эпохи» (Вена, 1994), «Москва – Berlin, Берлин – Moskau. 1900–1950» (Москва; Берлин; Мюнхен, 1995–1996) и «Коммунизм – фабрика мечты. Визуальная культура сталинской эпохи» (Франкфурт-на-Майне, 2003–2004), являлись частью программ обмена между организациями России и Германии или Австрии¹⁹. Несомненно, культурный диалог между этими странами отражает смелую попытку обратиться к их сложному прошлому. В особенности это относится к воссоединившейся Германии. Публичные показы сталинской культуры, иногда совмещенной с культурой национал-социалистской, помогают ближе познакомиться и лучше понять культурное развитие в межвоенный период. В то же время эти выставки привлекли внимание к тому факту, что в 1930–1950-е годы культура Европы и США находилась под сильным влиянием классицизма. Еще на одной выставке, посвященной 50-летию Совета Европы, – «Искусство и власть. Европа при диктаторах, 1930–1945», которая прошла в 1995 году в галерее Хейуорд в Лондоне (а затем в Барселоне и Берлине), – был представлен целый ряд соцреалистических работ, некоторые из них будут анализироваться и в этой книге²⁰. Государственная поддержка, положительные отзывы и широкое освещение в прессе, а также высокая посещаемость выставки – все это свидетельствует о повышенном интересе к официальному советскому искусству, в частности, в культурных исследованиях.

Большинство изданий и выставок, посвященных советской культуре, пытаются охватить все сразу: рассказать о советской эпохе в целом либо показать множество самых разных артефактов, созданных в определенный период. Такой подход полезен и необходим, особенно если учитывать, что читатели и зрители плохо знакомы с произведениями соцреализма (да и с его историей). Однако, возможно, пора уже сосредоточиться на отдельных сферах и темах советской культуры и отделить их от других форм производства. В своем исследовании я не предлагаю всеобъемлющего анализа культуры СССР во всех ее проявлениях. Я также не буду подробно говорить о том, как и когда возник соцреализм, или сравнивать многочисленные определения данного термина. Этим вопросам уже было уделено достаточно внимания²¹. Я остановлюсь на одной частной, но важной теме, а именно на репрезентациях физкультуры и спорта, и рассмотрю, как они соотносятся с общепринятыми представлениями о советской идеологии, обществе и культуре.

ОТ СПОРТА К ФИЗКУЛЬТУРЕ

Уже в первые годы советской эпохи произошли значительные изменения в физической культуре и спорте. В 1917 году, когда грянула революция, социальное развитие спорта в России только зарождалось. Несколько спортивных клубов и обществ возникли незадолго до революции, но из-за сословных ограничений, высоких членских взносов и строгих уставов спортом могли заниматься лишь богатые, праздные люди²². А вот Владимир Ильич Ленин высоко оценивал социальное значение спорта и физических упражнений и многое делал для того, чтобы спортом и зарядкой занималось как можно больше людей. Он сам был спортсменом, и особенно отмечал преобразующий потенциал физической культуры, определяя ее как средство формирования гармоничной личности²³. В этом взгляды Ленина были похожи

на философию «Мускулистого христианства» XIX века, которая видела в спорте потенциал для развития личности. В октябре 1920 года эти взгляды воплотились в резолюцию, принятую на Третьем Всероссийском съезде Российского Коммунистического союза молодежи, который посетил сам Ленин. В ней физическая культура молодого поколения объявлялась важной частью коммунистической системы воспитания молодежи, нацеленной на создание гармонично развитой личности, гражданина коммунистического общества²⁴.

В жесткие первые годы советской власти этот идеалистический подход необходимо было разбавить несколько более прагматичными аргументами. Далее в резолюции говорилось: «В настоящий момент физическое воспитание преследует также непосредственно практические цели: подготовку молодежи 1) к трудовой (производственной) деятельности и 2) к вооруженной защите социалистического отечества.»²⁵.

Чтобы выполнить эти установки, досуговые практики спорта должны были стать гражданским долгом. Принцип досуга, однако, не был отброшен окончательно, не в последнюю очередь потому, что большинством видов спорта и спортивных игр занимались вне рабочего времени. Связь физической культуры и досуга была крайне выгодна для советского государства. Власти настаивали на том, что заниматься спортом — гражданский долг, но при этом для многих советских граждан, особенно для юных, занятия футболом, атлетикой и гимнастикой были скорее удовольствием, чем обязанностью.

Чтобы отличать новые спортивные практики от дореволюционных, был придуман новый термин: «физкультура», сокращение от «физическая культура». Стоит остановиться на том, что именно понималось под физкультурой и почему советские власти сделали на нее ставку. По своему определению «физкультура» охватывает очень многие виды деятельности, ее границы весьма сложно определить. Начало статьи «Физическая

культура» в Большой советской энциклопедии (первая редакция, 1936 год) поможет лучше понять этот феномен.

Физическая культура, физкультура — комплекс методов и средств, применяемых для физического развития, оздоровления и совершенствования как отдельного человека, так и целых коллективов. Только пролетарская революция сделала возможным развитие Ф. к. — в таком ее широком понимании — в интересах трудящихся. В СССР организация средств Ф. к. содействует разрешению задач коммунистического воспитания и подготовки масс к труду и обороне. Физическое (телесное) развитие, физическое образование и воспитание, оздоровление и совершенствование человека достигается путем выполнения требований гигиены (режим), путем закаливания организма силами природы (солнцем, воздухом, водой) и путем применения физических упражнений: гимнастики, спорта, игр и т. п. Физические упражнения, в частности спорт, являются наиболее активной, действенной и интересной частью физической культуры.²⁶

В этом отрывке дается официальное определение целей, задач и средств советской физкультурной программы.

Физкультурой должны были заниматься как можно больше людей: школьники и студенты, рабочие — в общем, все. Задачи физкультуры были четко сформулированы и основаны на рациональных и материальных целях. Если все люди в стране станут более здоровыми и сильными, то смогут лучше работать (то есть индустриальная суперструктура государства будет лучше развиваться) и защищать границы Советского Союза. Средства достижения этих задач были самыми разными и, как мы увидим, иногда спорными. Спорт определялся как важнейший компонент физкультуры и при этом был лишь одной составляющей широкого ряда практик. Неотъемлемыми компонентами любой физкультурной

программы являлись не только физические упражнения и гимнастика, но также гигиенические практики, например купание, солнечные и воздушные ванны. С определенной точки зрения значимыми аспектами физкультуры считалась и производственная и военная подготовка: производственная гимнастика, а также вождение танков и даже самолетов. Широта определения часто вела к перестановке акцентов в соответствии с идеологическими потребностями государства в тех или иных обстоятельствах. Так, во время Гражданской войны в 1918–1921 годах физкультуру рассматривали как важный компонент военной подготовки, и физкультурные программы организовывались военными учреждениями. Когда война закончилась, физкультура стала «более гражданской», в ней увидели подходящий способ проведения досуга для рабочих. Основные споры велись во время НЭПа, ориентированного на потребителя, так как разные группы старались по-своему определить роль физкультуры в молодом государстве.

В результате споров, о которых будет подробно рассказано в этой книге, государство признало огромный потенциал двух важнейших аспектов физкультуры — соревнований и театрализованных спортивных парадов — для вовлечения советских граждан в программы, поддерживающие заботу о здоровье и теле, здоровый образ жизни. С началом первой пятилетки в конце 1920-х годов огромный спрос на здоровых и сильных рабочих ослабил хватку военных организаций, и за физкультурными занятиями и мероприятиями все чаще стали следить профсоюзы. В середине и конце 1930-х годов над Советским Союзом нависла угроза мировой войны, маятник качнулся в обратную сторону, и физкультура опять стала рассматриваться в первую очередь как часть военной подготовки. До победы во Второй мировой войне в 1945 году советский спорт был мало заметен на международной арене, а вот после войны добился больших успехов. В 1952 году Советский Союз впервые участвовал в Олимпийских играх и с первой же

попытки разделить лавры победителя с США — государством, которое долгое время лидировало в спорте. И целую четверть века СССР продолжал побеждать на Олимпийских играх. В этот период в концепции физкультуры как массовой программы появилась специализация по видам спорта, так как Советский Союз тратил много времени и сил на возвращение олимпийских чемпионов. Затем физкультура стала важным оружием внешней политики, средством добиться победы на международной арене в попытке сделать явные, пусть уже метафорические, заявки на превосходство коммунизма над капитализмом. К 1980-м годам утопизм, который характеризовал физкультуру в начале советской эпохи, почти полностью исчез. Поскольку теперь первичной задачей были международные победы, сама физкультура стала жертвой той самой политики холодной войны, частью которой раньше являлась. Действительно, бойкот США Олимпийских игр в Москве в 1980 году и последовавший за ним ответный отказ СССР от участия в Олимпиаде в Лос-Анджелесе в 1984 году лишили Советский Союз всякой возможности отличиться. В конце концов в СССР настали либеральные времена — перестройка, объявленная Михаилом Горбачевым, — и лучшие советские спортсмены стали уезжать из Советского Союза в поисках хороших заработков на Западе. Эта так называемая «утечка мускулов» ознаменовала и конец физкультуры.

Значение физкультуры изменялось в зависимости от эпохи, и, соответственно, изображали физкультуру по-разному. В главе 1 описывается начало развития физкультурной темы в первое десятилетие советской власти. В то время репрезентации физкультуры были во многом связаны с «левыми» течениями в культуре и особенно с фотографией, фотомонтажом и кино. К концу 1920-х годов художники и скульпторы также начали осваивать эту тему. Здесь важен был стиль, и сочетание современной и традиционной манер было придумано специально, чтобы выразить возникнове-

ние нового типа гражданина в новый послереволюционный век. Это слияние современного и традиционного анализируется в главе 2. В ней основное внимание уделено тому, как в период, непосредственно предшествовавший официальному появлению соцреализма в качестве культурной доктрины Советского Союза, использовалась русская иконописная традиция, как была создана спортивная икона.

Глава 3 начинается со сравнения двух главных спортивных событий, которые происходили летом 1937 года: футбольного турнира, в котором советские спортсмены играли с футболистами из Страны басков, и физкультурного парада. Эти события отражают две важные характеристики практик и репрезентаций физкультуры. Первая заключается в том, что не только спортсмены, но и зрители были участниками спортивных событий, вторая — в том, что практики физкультуры были соревновательными и театральными. Мы уделяем особое внимание репрезентациям спортивного стадиона и спортивному параду. Принятие в 1935 году Генерального плана реконструкции Москвы облегчило массовую перестройку советской столицы. Сначала, однако, планировалось, что эта перестройка будет не только архитектурной, но и социальной. Физкультуре как практике по большей части городской предназначалась важная роль: она должна была объединить трудовые потребности проекта с досуговым потенциалом спорта. В главе 4 исследуется это объединение труда и досуга с отсылкой к одному из главных успехов 1930-х годов — строительству московского метро. Репрезентации физкультуры часто использовались в оформлении многих станций метро, особенно для того, чтобы подчеркнуть, что физкультура — гражданский долг каждого и важнейшая часть общего развития советского государства.

К концу 1930-х годов уже было понятно, что военного конфликта между фашистской Германией и Советским Союзом не избежать. Несмотря на подписание в 1939 году

обеими странами договора о ненападении, в Советском Союзе не забывали об угрозе вторжения и пытались укрепить границы. В это время физкультурные программы стали более военизированными. Точно так же в репрезентациях физкультуры делался акцент на идеях обороны, неуязвимости и выносливости. В главе 5 анализируются эти особенности, внимание также уделяется изображению границ, которые в переносном смысле воспринимались как последние линии обороны, — это представление часто использовалось в спорте, чтобы подчеркнуть: оборона границ является долгом всех советских граждан. Победа во Второй мировой войне ознаменовала новую эпоху советской истории, изменился международный статус Советского Союза, утвердилось ощущение превосходства над Западом. Снова напряжения возникли в эпоху холодной войны, при этом все годы после Второй мировой войны Советский Союз стремился быть первым в немилитаристских сферах, причем всё с большим отрывом от соперников. В 1952 году СССР принял участие в олимпийском движении и намеревался использовать спортивные победы как средство утверждения коммунистической идеологии. Однако этот поворот неизбежно создавал значительные трудности. Чтобы состязаться на высшем уровне, Советскому Союзу необходимо было распрощаться со своим идеалом физкультуры и сосредоточить внимание на развитии спортсменов высшего класса. Этот поворот от идеализма 1930-х годов к прагматичной международной стратегии 1950–1960-х изменил значимость и ценность спорта в обществе и, конечно же, отражен в произведениях культуры того времени. В главе 6 анализируются культурные репрезентации физкультуры в связи с основополагающими поворотами в политике. Наконец, глава 7 посвящена оппозиционной культуре в Советском Союзе 1970–1980-х годов, когда от изначального идеализма, проявлявшегося в репрезентациях физкультуры и спорта, почти ничего не осталось.

В сталинскую эпоху к физкультурной теме относились очень серьезно, а в 1970–1980-е годы изображения того времени критиковали или смеялись над ними. Теперь, когда прежние ценности полностью отрицались, репрезентации физкультуры и спорта символизировали политический и идеологический конформизм.

Подъем и упадок физкультуры в Советском Союзе отражает любовь русских, особенно городских жителей, к спорту. Эта любовь особенно подчеркивалась в заявках постсоветской России на проведение в ней Олимпийских игр. История физкультуры рассказывает также о том, как завоевать народную популярность и использовать ее ради идеологических интересов.

ГЛАВА 1. ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ФИЗКУЛЬТУРЫ

Репрезентации физкультуры и спорта были знаковым жанром советского официального искусства. Произведения, воспевавшие подтянутых, молодых советских спортсменов и спортсменок, создавались при поддержке государства. Многие из них экспонировались на официальных выставках, воспроизводились в престижных журналах, представляли советскую культуру за рубежом. И сегодня они остаются важнейшими историческими образчиками как авангардных исканий, так и социалистического реализма. Нельзя не отметить, что стилистические подходы к репрезентации физкультуры сильно различались, причем не только в 1920-е годы, но и в середине – второй половине 1930-х, уже после того, как авангард подвергся официальному осуждению и единственно возможной художественной формой был провозглашен соцреализм. Действительно, в довоенный период многие одобренные «сверху» обращения к теме физкультуры и спорта мало соответствуют расхожим представлениям о стиле социалистического реализма. Эти произведения лишены как фотографической реалистичности, так и зависимости от академических образцов XIX столетия.

Они в куда большей степени, чем принято считать, апеллируют к свежему авангардистскому прошлому, с одной стороны, и к древним традициям, с другой. Эту особенность необходимо рассмотреть, имея в виду не простоту и однотипность советского реалистического искусства, но, напротив, его сложность и многообразие. Художники, обращавшиеся к физкультурной тематике и стремившиеся запечатлеть то, что казалось им драгоценным достоянием новой эпохи, часто были очень далеки от заурядного угодничества перед властью. Они не штамповали, а творили, вырабатывали богатый визуальный стиль, объединяя элементы разного происхождения. И наконец, физкультура как тема творчества открывала художникам увлекательнейший путь — отразив растущее значение спорта, они могли ответить на волнующий вопрос о том, какой дорогой пойдет советская культура.

Многие из этих произведений, однако, не появились бы без семян, посеянных в первые полтора десятилетия советской эпохи. На эти годы пришлось колоссальные перемены во всех сферах общества и культуры. Новое государство прокладывало себе дорогу вперед: через революцию, интервенцию, Гражданскую войну, смерть вождя, экономические бедствия и наконец масштабный индустриальный прорыв; в эту пору непрерывные сдвиги и трансформации, казалось, стали единственной незыблемой реальностью жизни советских граждан. И в сфере культуры не прекращались схватки: враждующие группировки и отдельные мастера состязались, выравнивая свое творчество по ватерпасу нужд и надежд нового государства.

В этой главе будут рассмотрены различные обращения к физкультурной тематике в визуальной культуре обозначенного периода. Многие из них неотделимы от центрального для советской идеологии послереволюционных лет концепта — превращения советского гражданина в «нового человека».

ТРАНСФОРМАЦИЯ СОВЕТСКОГО «НОВОГО ЧЕЛОВЕКА»

Как неоднократно отмечалось, прототип «нового человека» сложился не в первые годы после революции, а гораздо раньше, наиболее полно — в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (1864; с подзаголовком «Из рассказов о новых людях»)¹. Созданное вскоре после отмены крепостного права и представляющее собой скорее манифест революционного социалистического утопизма, чем роман в традиционном понимании, произведение Чернышевского описывает жизнь частных людей, которыми движет стремление преодолеть жесткие рамки буржуазности. Фигурой, оказавшей самое значительное влияние на формирование в дальнейшем типа советского «нового человека», был герой-революционер Рахметов, чья аскеза и самоотверженность вдохновляли многих большевиков первого призыва². Сильнее всего Рахметова и советского «нового человека» сближает способность к тяжелому физическому труду. В бытность волжским бурлаком Рахметов завоевал такое уважение своих товарищей по артели, что был прозван ими Никитушкой Ломовым, в память о знаменитом бурлаке, получавшем плату вчетверо больше обычной. Существенно, что от природы Рахметов не был наделен незаурядной силой: ему удалось изменить свое тело и волю при помощи строгой диеты, упражнений и физического труда; особенно упорно он занимался гимнастикой как формой самоусовершенствования. В работе Джеймса Риордана показано, какое значение придавали физическому воспитанию другие теоретики XIX века, в частности Белинский и Добролюбов³.

Придя к власти, большевики приступили к воплощению мифа о «новом человеке» в жизнь. Постоянная смена потребностей и обстоятельств, однако, обусловила разные трактовки вопроса о том, что же представляет собой этот новый тип. Не вызывало сомнения, что он (или она) должен

быть молод и физически развит. Это обеспечивало успешное выполнение трудовых задач и защиты отечества с оружием в руках. При этом «новый человек» всегда мыслился как нечто большее, чем усердный рабочий или солдат. От идеального советского гражданина требовалось также, чтобы свободное время он проводил в соответствии с тщательно прописанными моральными правилами и ограничениями. Так, директор одного из уральских машиностроительных заводов подчеркивал, что рабочий нового типа должен быть развит всесторонне. По его словам, многие думали, что молотобоец с утра до ночи трудится на заводе или фабрике и живет одними интересами производства. Но правильнее было бы смотреть на рабочего как на того, кто работает на фабрике ровно семь часов, ведь он должен жить культурно и пользоваться всеми благами, что дает ему советская власть⁴.

Перенос акцента с беспросветного труда на одобряемый государством досуг доказал свою обоснованность. Работу и отдых можно было с пользой сочетать: наградой за высокую производительность труда становилось увеличение свободного времени. Теперь передовик производства мог не отказывать себе в таких видах досуга, как физкультура, и поддерживать хорошую физическую форму, укреплять здоровье и увеличивать трудовой потенциал. В этой связке граница, отделяющая труд от отдыха, размывалась.

Поддержка, которую оказывал физкультурному движению Ленин, сыграла важнейшую роль в том, что оно было с готовностью воспринято как базовый элемент новой, послереволюционной жизни. Советский спортсмен или спортсменка быстро стали своеобразным архетипом «нового человека». И потому многие весьма радикальные художники воспринимали физкультуру как свежий, интересный и богатый сюжет, средство, которое даст им возможность продемонстрировать близость к новому режиму. Однако вопрос о том, как именно следует воплощать

в изобразительном искусстве эту тему, оставался открытым и в ранний советский период обсуждался чрезвычайно живо и горячо.

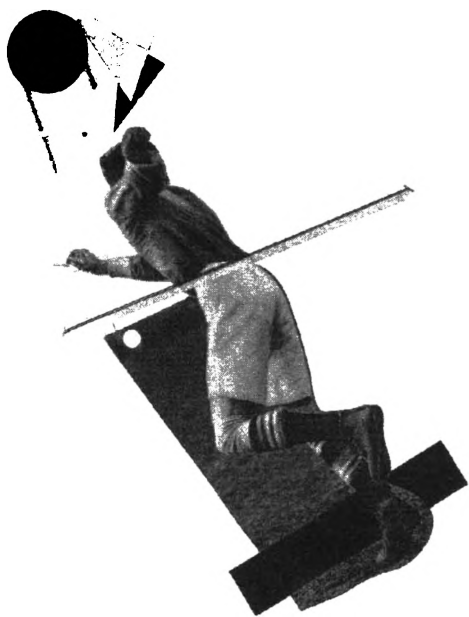
ФИЗКУЛЬТУРА В ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

До Октябрьской революции место спорта в визуальной культуре было относительно скромным. Сам по себе он был еще не слишком распространенной практикой; в изобразительном искусстве к нему в основном обращались фотография и иллюстрация — они документировали или рекламировали спортивные события и занятия. Превращение спортсменов и спортсменок в символы новой, советской эпохи началось в первые послереволюционные годы и совпало с развитием левых течений в культуре. Напомним также, что образы физкультуры впервые появились в новаторском художественном жанре — фотомонтаже. В 1919 году Густав Клуцис, студент ВХУТЕМАСа (Высших художественно-технических мастерских) и убежденный сторонник коммунистической партии, создал произведение, впоследствии названное им первым советским фотомонтажом⁵. На изобретение жанра как такового Клуцис не претендовал: фотомонтаж давно и широко использовался европейскими художниками, близкими к дадаизму и экспрессионизму. Он, скорее, имел в виду, что такой жанр идеально подходит для развития агитационного искусства, призванного служить государству. Фотомонтаж позволил Клуцису соединить абстрактную и пространственную многозначность ранних экспериментов в конструктивистском духе с узнаваемым тематическим пластом — а это придавало его творению способность выражать прямой политический смысл. Например, «Динамический город», один из первых опытов фотомонтажа, рекламировал новый режим через образ нового утопического мира, созданного и населенного рабочим классом, отныне полностью

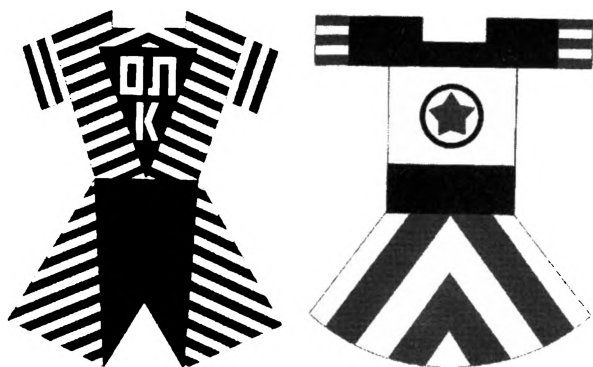
свободным. Однако в 1922 году Клуцис отошел от излюбленной им темы труда и создал фотомонтаж «Спорт» (илл. 2). Документальные фотоснимки гимнастов наложены на фон, состоящий из простых геометрических форм. Сверху и снизу они образуют буквы* (СП-ОРТ), а концентрические круги в середине композиции связывают ее части воедино. Существенно, что акцент на геометрии дополнительно подчеркнут вращательным движением гимнастов, выполняющих упражнения на брусьях и перекладине. Переключение Клуциса с трудовой темы на спортивную заслуживает внимания. С одной стороны, занятия спортом предстают в его монтаже как некий эквивалент труда: вращение гимнастов — это, несомненно, аллюзия на движение колес в механизме. В то же время Клуцис запечатлел традиционные гимнастические упражнения, а не свежее нововведение — производственную гимнастику (которая делается непосредственно в цехе). Таким образом, досуговая составляющая физкультуры прямо спроецирована на понятия производительности труда и служения государству.

Осуществленный Клуцисом сплав физкультурной тематики с жанром фотомонтажа — не единичный случай. В том же 1922 году Эль Лисицкий, молодой типограф и художник-график, получает заказ на серию иллюстраций к книге Ильи Эренбурга «Шесть повестей о легких концах». В одной из них Лисицкий аналогичным образом подает спортивную тему: документальная фотография футболиста встроена в сложную композицию из плавающих и пересекающихся геометрических форм (илл. 3). И для Клуциса, и для Лисицкого обращение к «утвердительной иконической репрезентации» (термин Майкла К. Хайса⁶) было важнейшим шагом в разработке нового визуального словаря, годящегося для агитационных целей. Кроме того, за счет использования фотографии на первый план выдвигались механические и технологические аспекты

создания образов, возможность их массового репродуцирования, и это подчеркивало ту важную роль, которую подобные художественные произведения отныне должны были играть в массовой (и, в меньшей степени, элитарной) культуре⁷. Они прокладывали путь, на котором физкультура функционировала как отличительный знак современности, принесенных революцией социокультурных трансформаций и, шире, «нового человека» вообще. Кроме того, физкультура стала ассоциироваться почти исключительно



Илл. 3. Эль Лисицкий. Футболист (коллаж). 1922



Илл. 4. Варвара Степанова. Спортивные костюмы.
1924. Бумага, гуашь, тушь

с авангардом, экспериментальным крылом культурного производства.

В середине 1920-х годов значительное внимание физкультуре уделяли и другие тяготевшие к раннему советскому авангарду мастера. Так, в 1923 году разработкой моделей «спортодежды» занялась Варвара Степанова, художница и дизайнер-конструктивист (илл. 4). Подобно «прозодежде» (производственному костюму), «спортодежда» была новым типом костюма для новой, послереволюционной эры. Вместе со своей единомышленницей Любовью Поповой Степанова отстаивала идею о том, что любой дизайн современного костюма должен «диктоваться требованиями той профессии, для которой он предназначен»⁸. Утилитарность, впрочем, была отнюдь не единственной концепцией. В том же 1923 году, когда В. Степанова работала над моделями «спортодежды», поэт Михаил Кузмин на страницах журнала «Ателье» утверждал, что дизайн одежды обладает значительным трансформационным потенциалом. Костюм влияет на движения, осанку, жесты, а значит, писал Кузмин,



Илл. 5. Надежда Ламанова. Модель спортивного костюма. 1925

он способен нечто менять и в личности⁹. Казалось вероятным, что одежда сформирует советского «нового человека». «Спортодеждой» увлекались и другие дизайнеры 1920-х годов. Модельер Надежда Ламанова поместила ряд своих проектов в альбоме «Искусство в быту» (1925), который, по замыслу издателей, должен был вдохновить советских граждан на самостоятельный пошив костюмов по несложным выкройкам (илл. 5). Спортивную одежду не обошли стороной Александра Экстер, Наталья Киселева.

Увлечение спортивными костюмами способствовало тому, что внимание стало уделяться не только трудовому процессу, но и досугу и отдыху. Модели «прозодежды», разработанные Степановой, Поповой и другими дизайнерами, бесспорно соответствовали рабочей обстановке, но едва ли именно так хотели бы одеваться граждане в свободное время. Подход к досугу и потреблению изменился в эпоху НЭПа, что в свою очередь повлияло на развитие спортивного костюма как модной одежды для городской молодежи. Во второй половине 1920-х и в 1930-е годы, вытеснив

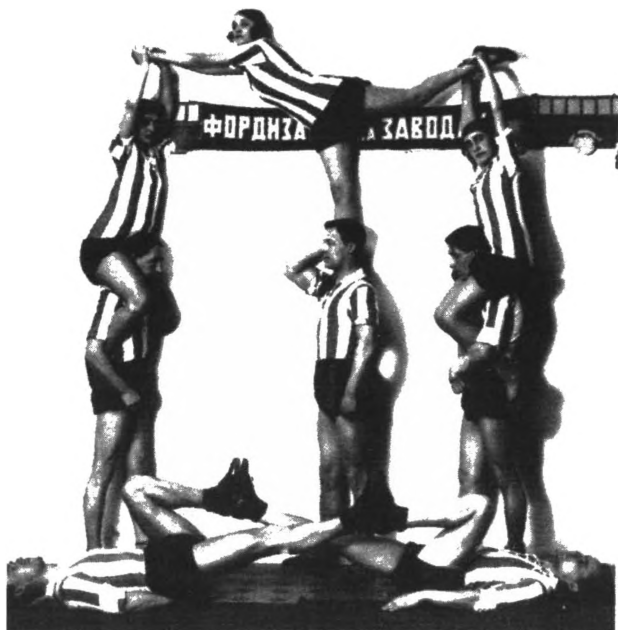
приметы суровых лет Гражданской войны — негнувшиеся кожаные куртки и ботинки военного образца, — широкую популярность у советских юношей и девушек приобрели спортивные костюмы и в особенности футболки. Футболка в продольную черную и белую полосу проникает буквально всюду. Студенты Института физкультуры им. Лесгафта в Ленинграде носили футболки не только на футбольном поле — в них ходили на занятия, гуляли (илл. 6). Футболка появлялась и в неожиданных контекстах. Так, театральные коллективы «Синяя блуза», выступавшие с агитационными спектаклями и в столице, и по всей стране, выбрали футболку в качестве знака околобольшевистской молодежной культуры (илл. 7). В 1920–1930-е годы спортивный костюм стал четким и понятным символом приверженности новому режиму — внешней оболочкой «нового человека».

Возвращение к экономике потребления в эпоху НЭПа обусловило появление на рынке множества культурных про-

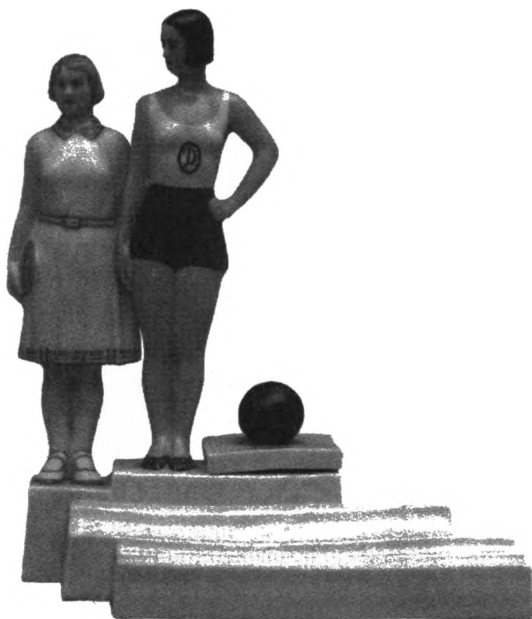


Илл. 6. Студентки Института физкультуры им. П.Ф. Лесгафта.
Фотография. 1920-е

дуктов, так или иначе связанных со спортом. В физкультурной тематике черпали вдохновение, к примеру, дизайнеры текстиля: рисунки тканей из серии «Водные виды спорта» создали сначала Раиса Матвеева (1926), а в конце 1920-х — Дарья Преображенская⁷ (илл. 37) и Мария Ануфриева¹⁰. К спортивным сюжетам обращались и дизайнеры обоев, а керамика, эти сюжеты развивавшая, имела в обиходе самых широких слоев населения. Примером такой керамики могут служить художественный фарфор Наталии Данько, в частности «Чернильный прибор с фигурками физкультурниц» (1933; илл. 8), и «физкультурные» чайные сервизы из собрания московского Музея декоративно-прикладного



Илл. 7. Театр «Синяя блуза». Спектакль «Мы и Генри Форд». Без даты



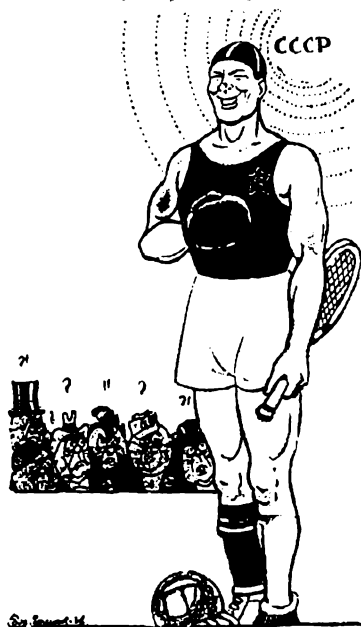
Илл. 8. Наталия Данько. Чернильный прибор с фигурками физкультурниц. 1933. Фарфор

искусства и Русского музея (илл. 39). От спортивной тематики, таким образом, не остались в стороне разные виды искусства, однако основным жанром, в котором физкультура находила в эти годы визуальное воплощение, был все-таки фотомонтаж. Устойчивый интерес Лисицкого к этой теме отразился в созданной им в 1926 году серии коллажей (среди них — «Бегун в городе» и «Футболист»). Эти работы были выполнены как часть масштабного проекта — внутренней отделки Международного Красного стадиона на Воробьевых горах, что свидетельствует о растущем значении физкультурной тематики в официальной советской культуре. Проект, увы, остался неосуществленным¹¹.

ПЕРВАЯ РАБОЧАЯ СПАРТАКИАДА

1928 год стал важным рубежом и для физкультурного движения, и для репрезентаций физкультуры. В августе этого года Москва превратилась в арену Всесоюзной спартакиады — первого в советской истории спортивного события подобного масштаба. Эти соревнования, задуманные как праздник рабочего спортивного движения и посвященные первому пятилетнему плану, на деле представляли собой вызов IX Олимпийским играм в Амстердаме. Оппозиция проявлялась и на уровне языка: олимпийское движение соотносило себя с Древней Грецией и богами Олимпа, советские же спортивные деятели ставили во главу угла куда более реальную фигуру — Спартака, раба-гладиатора, возглавившего восстание в Риме в I веке до н.э. В Советском Союзе спортивные празднества именовались спартакиадами, в отличие от западных олимпиад. Как уже было сказано, стремление противопоставить себя Западу не исчерпывалось названием. Летом 1928 года в Амстердаме прошли Олимпийские игры, собравшие более трех тысяч атлетов из сорока шести стран и установившие таким образом очередной рекорд в истории олимпиад. «Ответ Москвы», конечно, не был столь масштабным, однако его цель — разрушить гегемонию Запада в области спортивного движения — сомнений не вызывала¹². Состязательный задор был подхвачен прессой: в день открытия игр «Известия» поместили на первой полосе карикатуру, на которой советский спортсмен символизировал многие виды спорта одновременно — плавание, легкую атлетику, бокс, теннис и футбол (илл. 9). Подразумеваемое превосходство этого героя советского спорта подчеркивали злобные, завистливые, гневные взгляды, которые на него по воле художника бросали стереотипно-карикатурные «буржуи»¹³. Власть активно использовала международный статус Московской спартакиады. Не менее двенадцати стран прислали свои команды в Москву, а общее число участников,

Да здравствует пролетарская Спартакиада в Москве!



Илл. 9. «Да здравствует пролетарская Спартакиада в Москве!». Карикатура. «Известия», 12 августа 1928 г.

по официальным данным, значительно превосходило «явку» на амстердамские игры. В день открытия Спартакиады тридцать тысяч атлетов прошли парадом по Красной площади, направляясь к только что открытому стадиону «Динамо», который строился с прицелом именно на эти соревнования; по вместимости он втрое превосходил стадион им. Томского, еще недавно — самую просторную спортивную арену Москвы¹⁴. Вечером того же дня, по сообщениям газет и радио, двухсоттысячная толпа присутствовала на открытии первого в СССР Парка культуры и отдыха, где должны были пройти многие события начавшихся игр¹⁵.

Значимость Первой Спартакиады сказалась и в том, с каким размахом она пропагандировалась в СССР и за границей. Здесь важную роль вновь сыграл и фотомонтаж, и его мэтр. Почти весь 1928 год Клуцис провел за работой над серией почтовых карточек, посвященных Спартакиаде. В девяти созданных им открытках вновь применены композиционные и пространственные приемы, разработанные ранее, — в таких композициях, как «Спорт» (илл. 10, 40).



Илл. 10. Густав Клуцис. Почтовая открытка, посвященная Первой Спартакиаде. 1928. Литография

Работы Клуциса открывают зрителю не только содержание игр, но и разнообразие видов спорта в Советском Союзе: теннис, футбол, атлетика, плавание, конкур, велосипедный и даже мотоциклетный спорт. Документальная фотография комбинируется с типографскими вставками и коллажем, и все вместе подчеркивает динамизм и энергию, свойственные как спортивным занятиям, так и любой форме участия в них — неотъемлемым элементам развития спорта и «нового человека». В некоторых открытках обыгран прием разницы масштабов: одна колоссальная фигура доминирует над скоплением небольших и совсем крохотных фигурок в нижней части листа. Этот прием, во многом восходящий к композиционным особенностям русской иконописи и традиционных народных картинок — лубков, высвечивает центральную составляющую в концепте «нового человека». Спортивное рвение героя, доминирующего в композиции, выглядит особенно весомым на фоне коллективных занятий физкультурой. Достижения одного, таким образом, оказываются приложимы ко всем. Фигуры Клуциса — подчеркнуто анонимные спортивные герои, символы того или иного вида спорта: футболист, толкатель ядра, метательница диска, мотоциклист. Индивидуальность лиц сглажена почти до минимума — постановкой света, углом съемки, типографским процессом. Один человек в этих фото-монтажах, впрочем, узнается легко: это Ленин. Его фигура, по масштабу несколько превосходящая физкультурников, словно парит на полях открыток, осеняя авторитетом государства занятия и потенциальные успехи физкультурников.

Устойчивый интерес к документальной форме был характерен для советских левых художников, так что фотография и фильм остались основным модусом описания спорта и физкультуры после Спартакиады 1928 года. В конце 1920-х — начале 1930-х годов в объектив Александра Родченко все чаще попадают спортивные события и парады. В фильм «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзига Вертов включил обширный

«физкультурный» блок. По-видимому, акцент, поставленный режиссером на любви к спорту в СССР и его разнообразии (атлетика, футбол, гимнастика, плавание и даже мотоциклетный спорт), напрямую связан с широко освещавшимися достижениями Первой Спартакиады. Использованные в фильме необычные, динамические углы съемки и эффект фрагментирования, возникавший при применении техники быстрого монтажа, оказались своеобразной кинематографической параллелью к почтовым карточкам Клуциса.

Несмотря на деятельность таких мастеров, как Клуцис, Степанова, Родченко и Вертов, художественные эксперименты с конца 1920-х годов встречали растущее сопротивление. На прежние доминирующие позиции возвращается станковая живопись. Физкультурная тематика, поначалу ассоциировавшаяся с авангардом, понемногу проникает в более традиционные жанры. Александр Дейнека и Юрий Пименов, недавние выпускники ВХУТЕМАСа, вместе с соучениками создают в 1925 году группу ОСТ (Общество станковистов). ОСТ располагалось «посредине», не принимая ни крайностей абстрактных экспериментов (в первую очередь отказа от станковой живописи и ее традиций), ни антиформалистского пыла реалистической группы АХРР. Впрочем, Дейнека и до основания ОСТ рассматривал физкультуру как многообещающую тему для новой, синтетической предметно-изобразительной станковой живописи, усвоившей достижения формализма: в 1924 году, на Первой дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства, он показал свою картину «Футбол». В апреле 1925 года в Институте художественной культуры в Москве прошла первая выставка группы ОСТ. Удельный вес физкультурной темы здесь был таков, что Анатолий Луначарский уделил ей особое внимание в написанной для «Известий» рецензии¹⁶. Однако самое выразительное слияние авангардистской установки на эксперимент и старинных художественных практик произошло в творчестве



Илл. 11. Иосиф Чайков. Футболисты. 1928. Гипс

скульптора Иосифа Чайкова, несомненно вдохновлявшегося Первой Спартакиадой.

В 1928 году Чайков создал небольшую скульптурную группу, изображавшую двух футболистов (илл. 11), и на следующий год показал ее на Третьей выставке скульптуры ОРС (Общества русских скульпторов), развернутой в залах Музея изящных искусств в Москве. Эта гипсовая модель, высотой всего 83 сантиметра и во многом эскизная, имела бронзовое покрытие «под патину» — то есть Чайков задумывал «Футболистов» как бронзовую скульптуру. Напомним, что двумя годами ранее, на выставке АХРР, одном из главных художественных событий сезона, Елена Янсон-Манизер экспонировала четыре маломасштабные бронзовые композиции

на физкультурные сюжеты: «Пловчиха», «Баскетболистка», «Толкатель ядра», «Футболист». Эти скульптуры получили широчайшее признание: во время выставки было отлито (в более дешевом металле) и продано бесчисленное количество копий¹⁷. 10 августа 1928 года работы Янсон-Манизер были выставлены еще раз — в Московском институте физкультуры (в ознаменование официального открытия Всесоюзной спартакиады); это, видимо, и подтолкнуло Чайкова к выбору темы¹⁸. Он остановился на футболе, что свидетельствует об особом значении этого вида спорта для Спартакиады 1928 года. Ее футбольные матчи собирали рекордное количество зрителей и в мельчайших деталях освещались прессой — не в последнюю очередь благодаря участию в Спартакиаде команд из Англии и Уругвая (на тот момент сильнейших футбольных держав) и победе, одержанной в итоге хозяевами игр. «Футболисты» Чайкова отразили колоссальную популярность футбола в Советском Союзе.

Физкультурная тематика этой композиции стала, кроме того, ответом на острые проблемы развития культуры. К концу 1920-х годов значительно усилилось влияние АХРР, во многом связанное с тем, что ее члены с их правыми взглядами отрицали советский авангард и обращались к так называемому реалистическому, монументальному искусству. Во многих отношениях Чайков был именно тем художником, которого поднимала на щит АХРР. До революции он учился и выставлялся в Париже. Вращаясь в среде талантливых выходцев из России: Александра Архипенко, Осипа Цадкина, Якова Липсица, — Чайков создал целый ряд скульптур и иллюстраций, отмеченных влиянием кубизма. Возвратившись в Россию, он стал преподавать во ВХУТЕМАСе, по-прежнему работая в кубистской парадигме, что хорошо заметно в таком произведении, как «Мостостроитель» (1921). Не отказываясь от стилистических приемов, усвоенных в парижский период, Чайков сильно тяготел к темам, связанным

с жизнью пролетариата и нового советского государства. Во многих отношениях «Футболисты» — квинтэссенция напряжения между авангардистским формализмом и традиционной фигуративностью АХРР. Это необычно открытая композиция, смысловое начало которой — движение, структура и изящество, а отнюдь не тяжеловесная монументальность. Группа ориентирована по вертикали, однако основной акцент ложится на спираль, точки которой — беговое движение правой ступни нижнего футболиста, его рука, правая нога верхнего игрока и наконец его поднятая рука. Два центра — мяч, единственная точка соприкосновения между игроками, и правая бутса нижнего игрока, точка опоры всей композиции на пьедестал, — задуманы как апофеоз равновесия, хрупкости и невесомости. В этом произведении ярко заявляет о себе математическая и инженерная одаренность автора; пространство здесь — такой же элемент композиции, как и сами фигуры¹⁹. Таким образом, работа Чайкова вобрала в себя формальные влияния кубизма и конструктивизма, но развернуты они в фигуративной, изобразительной композиции, в основе которой — современные художнику физкультурные практики. Художественный критик Александр Ромм, размышляя об этом периоде творчества Чайкова, нашел для описанной нами двойственности чеканную формулировку «конструктивный реализм»²⁰.

Композиции Чайкова связаны, конечно, и с традицией, и с современностью. Скульптурные репрезентации атлетов и победителей состязаний восходят к Античности, и Чайков, хорошо знакомый с коллекциями Лувра, был осведомлен о том, что создано в этой области. Не исключено также, что свою композицию он проецировал и на конкретный жанр — бронзовые статуэтки, изображавшие воинов. Они приобрели популярность в Италии XVI–XVII веков благодаря творениям Антонио дель Поллайоло и Джамболоньи. Эти ренессансные скульптуры, разошедшиеся в колоссальном

количестве копий и отливок, были хорошо известны и в Европе, и в России. Так, уже в 1805 году русский скульптор Степан Пименов создал свою версию сюжета «Геркулес и Антей» (статуя впоследствии пополнила собрание Русского музея)²¹. Сходство между «Футболистами» Чайкова и бронзовыми статуэтками итальянского Возрождения вполне очевидно. И Поллайоло, и Джамболонья, обращаясь к поединку Геркулеса и Антея, обнажали напряжение между изящным равновесием и предельным физическим усилием. Несмотря на пронизывающее эти скульптуры ощущение быстрого, мощного и агрессивного движения, сплетенные в борьбе тела и вытянутые конечности в итоге складываются в гармонический, полный равновесия композиционный аккорд. Аналогичный подход применен в «Футболистах». И здесь момент физического столкновения между двумя мужчинами-соперниками (на сей раз — спортсменами) претворяется в замечательно текучую, грациозную и сбалансированную композицию. Обращаясь к великим достижениям искусства прошлого, Чайков как бы осеняет избранную им форму авторитетом итальянского Ренессанса. Глубоко увлеченный современностью, на место древних мифологических фигур он ставит героев советского спорта. «Футболисты» Чайкова, появившиеся, напомним, одновременно со Спартакиадой, демонстрируют, почему и как современность физкультурной тематики (и ее связь с возникновением советского «нового человека») притягивала художников, искавших не только свежих сюжетов. По-видимому, саму тему они понимали как поле разработки необходимых форм. Физкультура осознавалась как практика, основанная на исторических прецедентах и теперь усвоенная для нужд новой эпохи, а значит, и художники стремились изобразить ее не только в настоящем, но и с оглядкой на исторические корни, не просто перенести ее на иную почву, но органически усвоить, чтобы получить новый, синтетический стиль. «Футболисты» Чайкова

впитали двойственность и неопределенность того культурного момента, в который они были созданы, и в то же время утвердили физкультурную тему как гибкий, современный и потенциально героический сюжетный пласт. Впрочем, позднее, в совсем другом социокультурном контексте, автору пришлось переработать эту композицию (см. главу 5).

Первая Спартакиада стала наиболее масштабным и значимым спортивным событием в Советском Союзе тех лет. Неудивительно, что она стимулировала дальнейший интерес художников к физкультурной тематике. Если для советского спорта Спартакиада обозначила грандиозный шаг вперед, то ее рецепция оказалась не менее продуктивна и для культуры. В начале 1930-х годов физкультурная тема, перестав быть прерогативой авангарда, начала приобретать новую, не менее сложную идентичность.

ГЛАВА 2. СПОРТИВНЫЕ ИКОНЫ

В связи с успехом Спартакиады 1928 года в последующие несколько лет в Советском Союзе появилось множество аналогичных спортивных соревнований, что значительно подняло престиж физкультуры. И в искусстве репрезентации этих практик получили более высокий статус: обращение к теме физкультуры и спорта подразумевало солидарность с ортодоксальным политическим курсом, и государство оказывало художнику поддержку. Однако прения вокруг вопросов стиля по-прежнему не утихали. В начале 1930-х годов культурный климат во многом определялся ожесточенной борьбой между соперничающими группировками. К апрелю 1932 года обстановка накалилась до такой степени, что Политбюро выпустило постановление «О перестройке литературно-художественных организаций», ликвидировавшее антагонистические группы во всех областях культуры. Констатируя успешное развитие советской культуры, постановление подчеркивало внутреннюю связь этого достижения с экономическими и индустриальными победами народа. Далее в документе говорилось, что один период в истории советской культуры завершился; началась новая эпоха, когда

мерами, необходимыми для дальнейшего движения культуры по пути прогресса, станут централизация и организация. И структура, и язык постановления 1932 года, построенного на осмыслении достижений прошлого, с одной стороны, и на прорисовке путей в будущее, с другой, всецело соответствовали этике первой пятилетки. В визуальных искусствах это наиболее очевидно проявилось на двух площадках. В 1933 году начал выходить новый художественный журнал — «Искусство», задуманный как центральная площадка для обсуждения вопросов искусства¹. Действительно, в первый год своего существования журнал четко придерживался духа самоанализа и самооценки. В ряде статей были подведены итоги достигнутого в области живописи, графики, сценографии и скульптуры за первые пятнадцать лет советской власти, а произведения выдающихся художников предстали как наглядные доказательства мощи советского искусства. По-видимому, не случайно эти мастера не были исключительно членами АХРР, наиболее влиятельной в предшествующий период правой группировки, но тяготели к центру². Второй площадкой для самоанализа и самооценки стала юбилейная выставка «Художники РСФСР за 15 лет», прошедшая сначала в Русском музее, а затем в московском Историческом музее. На ней экспонировалась почти тысяча произведений двухсот сорока пяти художников. По официальным сообщениям, на этом крупнейшем культурном событии побывали четверть миллиона человек³.

Небезынтересно, что в центре внимания здесь оказались два обращения к физкультурной теме. Это были картины Александра Самохвалова, запечатлевшие советских спортсменов, — «Девушка в футболке» (1932; илл. 12) и «Девушка с ядром» (1933; илл. 41). Оба произведения, высоко оцененные прессой, вскоре после закрытия выставки были приобретены государством (сейчас они находятся в Русском музее и Третьяковской галерее соответственно).



Илл. 13. Георгий Рязжский. Делегатка. 1927.
Холст, масло

Репродукции картин напечатал журнал «Искусство»: «Девушка в футболке» попала в первый же номер, вышедший в начале 1933 года, «Девушка с ядром» иллюстрировала статью об А. Самохвалове в пятом номере⁴. Затем обе работы были отобраны для участия в художественных мероприятиях за рубежом: «Девушка с ядром» отправилась на Венецианскую биеннале 1934 года, а «Девушка в футболке» экспонировалась на Всемирной выставке в Париже в 1937 году⁵. Соз-

данные, показанные публике и снискавшие популярность в период между апрельским постановлением 1932 года и Съездом советских писателей 1934 года, картины Самохвалова недвусмысленно свидетельствуют о том, что обращение к физкультурной тематике официально приветствовалось и тогда, когда соцреализм еще находился в стадии становления. Примечательно, что и «Девушка в футболке», и «Девушка с ядром» очень далеки от антимодернистского реализма à la XIX век, возобладавшего в советском искусстве в конце 1920-х – начале 1930-х годов. Созданные Самохваловым образы интересно сравнить с работами Георгия Ряжского, члена АХРР, убежденного и политически активного коммуниста. В середине – конце 1920-х годов Ряжский, как и Самохвалов, написал ряд картин, смысловой фокус которых – улучшения, принесенные революцией в жизнь женщины. Среди них «Делегатка» (1927; илл. 13) и «Председательница» (1928). В 1928 году он в каком-то смысле предвосхитил интерес Самохвалова к теме спорта, запечатлев молодую женщину на стадионе, в спортивном костюме и с мячом в руках⁶. Оба художника изображают женщин послереволюционной эпохи, играющих новые, исполненные динамизма роли, но подходят к своим сюжетам совершенно по-разному. Ряжский смотрит на своих героинь чуть снизу вверх; динамизм его полотно метафорически соотносится с самой революцией. Фигуры Самохвалова, напротив, поданы в прямом ракурсе и кажутся более пассивными и спокойными. Контраст настроения усилен взволнованными, густыми мазками, характерными для техники Ряжского. Его работы – сочные, масляные – полная противоположность сухим, похожим на фрески картинам Самохвалова, который пользовался традиционной смесью темперы с маслом. Вещи Ряжского выглядят новыми и свежими, они словно не успели просохнуть – произведения Самохвалова оставляют ощущение древности, на их как бы стертых и обветшавших

поверхностях, кажется, остались следы всеразрушающего времени. И люди, запечатленные Самохваловым, более отдалены и менее индивидуализированы, чем герои Ряжского, чья внешность и костюмы трактованы в простом, линейном стиле, практически без детализации.

Здесь можно заметить, что самохваловские образы физкультурниц легко встраиваются в контекст возвращения к фигуративности, весьма характерный для искусства межвоенных лет. Культурные связи Советского Союза в это время развивались, и Самохвалов наверняка был в курсе того, что происходило в Европе и Северной Америке. Вообще, и интерес к спорту, и свойственная Самохвалову размытая фигуративность не были уникальными чертами советского искусства. Однако в самохваловских физкультурницах ощущалось что-то специфически русское. Обе его «Девушки» нередко воспринимались как отголосок традиционной русской религиозной культуры. Так, Натан Стругацкий еще в 1933 году, вскоре после создания этих картин, указал на их стилистическую близость к русским фрескам и древней живописи⁷. Джон Милнер недавно заметил, что «Девушка в футболке» и «Девушка с ядром» — «стилизованные образы привлекательных, здоровых молодых женщин, написанные как иконы бодрости и процветания», а Вольфганг Хольц, имея в виду аллегорический и функциональный аспекты культуры соцреализма и прежде всего «Девушку с ядром», предложил рассматривать эти картины как «социалистические иконы»⁸. Действительно, не вызывает сомнений, что А. Самохвалов в самом деле отсылал зрителя и к традиционным религиозным фрескам, и к иконе. Подобно многим иконам, его картины сфокусированы на одной фигуре, которая увидена анфас и запечатлена в упрощенной, схематической манере. Фон размыт, едва намечен; какое-то странное свечение озаряет фигуры и одновременно словно бы исходит от них. Детали костюма и атрибуты (футболка, спортивная майка, ядро)

сообщают, что на картине изображены физкультурницы — сходным образом в иконах детали используются для указания на того или иного святого. Подчеркивая близость между своими работами и старинной религиозной культурой, Самохвалов переносил силу духа и героизм святых на фигуры из современного мира, в первую очередь на спортсменов, которые теперь становились новыми чтимыми образами, объектами почти религиозного поклонения.

Многочисленные схождения между работами Самохвалова и религиозной живописью несомненны, но из них вытекает целый ряд существенных вопросов. Например: возможно ли было воскрешение русской религиозной культуры в послереволюционном атеистическом государстве? Далее: какие смыслы нес в себе характерный для иконописной традиции стиль? Как эти смыслы взаимодействовали с пониманием визуальной культуры в новом обществе? И наконец, почему именно спортсменов Самохвалов превратил в иконные образчики «нового человека»? Его картины сто́ит рассмотреть как сложные образы, отвечавшие на множество важных запросов, симптоматичных для той эпохи. Усваивая и соединяя в широкую палитру несколько стилей и подходов, которые зачастую казались контрастными или взаимоисключающими, Александр Самохвалов стремился к созданию нового типа исторической живописи для новой эры. Его спортивные иконы прокладывали путь советской визуальной культуре.

ВОСКРЕШЕНИЕ ИКОНЫ В СОВРЕМЕННУЮ ЭПОХУ

Вплоть до конца XVII века икона была основной формой визуальной культуры в России. Однако в царствование Петра I (1682–1725) все ощутимее стали европейские влияния. Архитекторы, художники, скульпторы, приехавшие в Петербург, вносили свою лепту в превращение России в западную страну, и политика Петра не могла не сказаться

на всех сторонах культурной жизни. В таком культурном климате визуальная простота икон все теснее связывалась с отсталостью России, с тем, что она «не сумела» усвоить уроки итальянского Возрождения. На протяжении XVIII и XIX столетий традиционная иконопись неимоверно быстро приходила в упадок, сохраняясь лишь в глухих деревушках. К концу XIX века, однако, наметился поворот вспять. На фоне растущего беспокойства о том, что традиционное общество и культура России теряют самобытность под давлением европейских ценностей, возникло мощное движение в защиту национального своеобразия. Среди важнейших его требований значилось возрождение традиционной культуры, бесспорным символом которой была икона.

Вероятно, есть отблеск иронии в том, что одним из лидеров этого движения оказался промышленник, железнодорожный магнат. В 1870-е годы ревностный славянофил Савва Мамонтов начал борьбу с упадком традиционной культуры, всячески поощряя профессиональных художников перенимать старинные живописные и иные техники и обучать им крестьян. В своей усадьбе Абрамцево, в сорока километрах к северо-востоку от Москвы, Мамонтов основал художественную колонию, куда приглашал известнейших мастеров. В 1881 году на его средства в Абрамцеве была выстроена церковь, в отделке которой, прежде всего в создании икон, иконостаса и росписи, приняли участие Виктор Васнецов, Василий Поленов, Елена Поленова и Илья Репин. Иконы притягивали все большее внимание историков искусства, таких как Никодим Кондаков и Николай Лихачев⁹, а также собирателей, что положило начало масштабному процессу вымывания икон из интерьеров тех церквей, для которых они в свое время были написаны. Ранее воспринимавшиеся как предмет культа, как часть богослужений, иконы теперь ценились скорее за свои эстетические достоинства, редкость и связь с национальной идентичностью. Их стали демонстрировать в чисто светской

обстановке. Так, открывшиеся в 1890-е годы Третьяковская галерея и Русский музей обладали замечательными собраниями икон; иконопись изучали и пропагандировали многие частные коллекционеры (к примеру, Илья Остроухов). В первые годы XX столетия состоялось несколько знаменитых выставок икон, в том числе приуроченная к трехсотлетию династии Романовых выставка 1913 года в Москве. Они вызвали колоссальный интерес и, как неоднократно отмечалось, оказали существенное влияние на творчество художников русского авангарда — Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова, Казимира Малевича и многих других.

Впрочем, не только показы шедевров русской иконописи в непривычной обстановке помогли России переосмыслить свое культурное прошлое. В 1910 году искусствовед и художник П.И. Нерадовский основал при Русском музее большую реставрационную мастерскую, предназначенную специально для работы с иконами. До этого огромное множество икон находилось в плачевном состоянии, было покрыто вековыми слоями грязи, копоти, позднейших записей. Реставрационные мастерские взялись за масштабный проект расчистки икон, восстановления, насколько возможно, первоначального облика произведений искусства, возраст которых зачастую превышал пятьсот лет. Для многих современников знакомство с обновленными иконами — их яркими, сияющими красками, простотой линий и блестящей поверхностью — явилось в буквальном смысле откровением, прорывом. Живейший интерес к русской иконописи, возникший и развивавшийся в конце XIX — начале XX века, изменил восприятие иконы. Ранее икона рассматривалась как предмет почти исключительно функциональный, а теперь стала престижным, целостным и эстетически самодостаточным объектом культурного наследия, музейным сокровищем, законной соперницей достижений западной культуры, порой оставляющей их далеко позади.

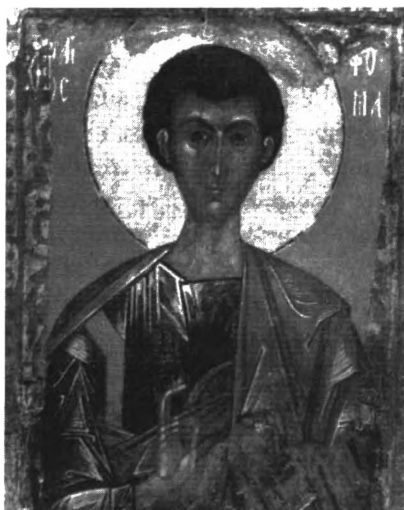
Установление большевистского режима с его нескрываемой враждебностью к религии и ее институтам, казалось, должно было обозначить прискорбный рубеж в истории создания икон и их изучения. Но даже и в такой, весьма неблагоприятной обстановке иконописцы Владимирской губернии выказали поразительную стойкость и умение приспосабливать передающиеся из поколения в поколение навыки к изменившимся обстоятельствам. В 1921 году палехский художник Иван Голиков впервые опробовал традиционную живописную технику (темпера, лаковое покрытие) для росписи шкатулок из папье-маше, заменив традиционные религиозные сюжеты сценами из русских волшебных сказок и легенд. Шкатулки из Палеха приобрели популярность и вскоре стали широко продаваться. К 1924 году Голикову удалось создать «Артель древней живописи» и увеличить производство шкатулок с лаковой миниатюрой. Окрыленные успехом, палехские мастера начали осваивать новые, жгуче современные темы, скажем, «Электрификация страны» или «Воин Красной конницы»¹⁰. При этом художники Палеха не отступали от традиционной для местной иконописи стилистики, что, между прочим, позволило им сохранить и развить технику предков. Нарком просвещения Анатолий Луначарский с одобрением отмечал, что искусство палехских умельцев не кануло в прошлое, а устояло, укрепилось и таким перейдет к будущим поколениям¹¹.

Признание Луначарским значимости национального культурного наследия вскоре приобрело особое звучание: в государственные хранилища начали потоком поступать иконы из закрытых церквей и монастырей и конфискованных частных собраний огромной стоимости. В 1920-е годы в культурных событиях по-прежнему преобладали новые выставки иконописи. Ненависть большевистской власти к религии, как ни странно, оказала на изучение икон и развитие иконописного стиля меньшее влияние, чем можно

было ожидать. Икона не была отброшена как след никому не нужного прошлого, но более чем когда-либо ценилась как великолепный символ русской культуры, а иконописный стиль представлялся плодотворным направлением развития изобразительных искусств в новую эпоху. Именно в этом контексте следует анализировать стиль, к которому Александр Самохвалов обратился в портретах советских спортсменов, его современниц.

Выросший во время повышенного интереса к возрождению иконы, Самохвалов рано обратил внимание на этот культурный феномен. Будучи студентом Академии художеств, он регулярно посещал Русский музей и целые часы проводил перед иконами из его коллекции¹². Он даже пробовал себя в качестве иконописца. После революции увлечение Самохвалова иконами усилилось, во многом вследствие тесного общения с Кузьмой Петровым-Водкиным, его педагогом по Свободным художественным мастерским. К середине 1920-х годов Самохвалов был известен как специалист, превосходно разбирающийся в религиозной живописи. Неудивительно, что осенью 1926 года он вошел в состав реставрационной бригады, направленной в Старую Ладугу в рамках масштабной программы советской власти по сохранению древней живописи. Здесь он принял участие в восстановлении фресок на северной и южной стенах знаменитого Георгиевского храма XII века, с давних пор находившегося в небрежении (илл. 14)¹³. В это же время Самохвалов создает автопортрет («Человек с шарфом»), одну из первых своих значимых работ, где современность облечена в устоявшиеся формы религиозной культуры (илл. 15)¹⁴. Художник пишет себя как традиционную икону: спокойная поза, вид анфас и по пояс. Голова вытянута, черты лица очень схематичны; основной акцент ложится на удлинённый нос, большие глаза, полные губы. Костюм также сведен к нескольким чертам: зеленая куртка, пурпурный шарф на шее и плечах. Художник

не пытается скрыть современного характера этой одежды, но гораздо ближе она к простым одеяниям святых на иконах — хитону и гиматию. В нагрудном кармане «человека с шарфом» виден яркий красный карандаш, узнаваемый атрибут художника. Положение левой руки также напоминает об иконе. Она поднята словно для благословения, наделяя героя автопортрета благостной, но властной силой, что сразу приводит на память многочисленные иконы: «Апостол Фома» (XV век; илл. 16), «Святой Николай» (XV–XVI века), «Спас в Силах» (XVI век) и др. Но самую сильную ассоциацию с иконописью вызывает стиль автопортрета. Для создания строгой, суховатой живописи Самохвалов использовал не масло, а традиционную темперу. Яркие, простые цвета и четкая линия рисунка взаимодействуют с размытым фоном, который залит необычным красно-оранжевым светом. Это также реминисценция из традиционной иконописи, в которой о свете небесном



Илл. 16. Новгородская школа. Апостол Фома.
XV в. Дерево, темпера

напоминают золотые тона. Современникам художника связь этой работы с наследием Древней Руси была совершенно ясна. Н. Стругацкий, упоминая в своей книге об участии Самохвалова в реставрации Георгиевского храма, подчеркивал: «В этом полотне [“Человек с шарфом”] художник осуществляет и использует характерные для древнерусского искусства принципы координирования цвета с красящим веществом»¹⁵.

К началу тридцатых годов Александр Самохвалов подошел к теме официально одобренного досуга, кульминацией которой в его творчестве стали «Девушка в футболке» и «Девушка с ядром». Эти современные иконы славили физкультурницу как советскую новую женщину, чей образ должен стать предметом почитания и благоговения вместо стародавних святых.

СВЕТСКАЯ РЕЛИГИОЗНОСТЬ

И ТРАДИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ ИКОНЫ

Здесь важно понять, каким образом усвоенный Самохваловым иконный стиль выражал идеи, связанные с новыми для эпохи физкультурными практиками. На первый план тут выходит связь между религиозным представлением о преображении святого и светским подходом к трансформации человека. Иконы «ушли» из церквей и домов, что бесспорно уменьшило их значение как предметов культа. Они выставались в музеях и экспозиционных залах, воспроизводились на страницах искусствоведческих журналов; неотрывная от них духовность перешла в иную форму, отождествившись с чем-то более светским — гордостью за национальную культуру. Секуляризация иконы продолжилась после революции и официального отделения государства от церкви и ее ритуалов. Отсюда не следует, конечно, что современники Самохвалова не понимали, какое значение придает иконам православная церковь. В предреволюционные годы религия была мощной силой, и ожесточенные антирелигиозные кампании первых

лет советской власти свидетельствовали прежде всего о том, что своих позиций она отнюдь не сдала. Целый ряд ученых, в их числе академик Кондаков, глубоко изучали роль икон в богослужении, публиковали об этом многочисленные труды.

В последние десятилетия историки советской культуры задались важными вопросами о связях между религиозной идеологией дореволюционной России и возникновением социалистического реализма. Исследуя культ Ленина, Нина Тумаркин выдвинула гипотезу о том, что послереволюционные мифы, сложившиеся вокруг советского лидера, во многом опирались на традиционные верования¹⁶. Процесс мифологизации начался при жизни Ленина; мощным толчком здесь оказалось спасение вождя, после покушения чудом воскресшего из мертвых. В фазу широкого распространения культ Ленина, однако, вошел лишь после его смерти в 1924 году. Немедленное возведение мавзолея на Красной площади придало Ленину статус святого: его набальзамированные и выставленные на всеобщее обозрение останки фактически оказались мощами, целью религиозного паломничества. К началу 1930-х годов культ Ленина находился в расцвете: бесчисленные изображения вождя заполнили скульптуру, живопись, графику, фотографию и, несколько позднее, кино. По мнению Тумаркин, святой Ленин, современный мученик, вытеснил прежних православных святых, став иконой революционной эпохи. В изображениях Ленина человеческая ипостась (черты лица, узнаваемая внешность) часто переплеталась с божественной — он был небесным явлением, героем, который земными делами снискал бессмертие.

В работах последнего времени ученые, опираясь на исследованные Тумаркин религиозные аспекты ленинской мифологии, рассмотрели связь между традиционной иконой и официальной советской культурой¹⁷. Так, Ульф Абель в статье «Иконы и советское искусство» отметил, что молитвенные, политические и ритуальные функции иконы были

востребованы в официальной культуре сталинской эпохи¹⁸. Доводы Абея сильно обобщены, примеры из советского реалистического искусства в его работе немногочисленны. Однако предложенное им функциональное сопоставление иконы и советской культуры ценно для осмысления самохваловских «Девушек». Эти картины можно понять как шаги в канонизации физкультурниц, а значит, и физкультуры, одобренной «сверху» спортивной практики. Кроме того, при таком подходе становятся очевидны политические мотивы: устанавливая международные спортивные связи, государство заявляло о мощи новой нации — и об этом же говорили произведения Самохвалова. Абель указал еще на одну существенную параллель между иконами и официальной культурой: стремление слить воедино индивидуальность и типичность.

ДВОЙНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ:

ПРЕОБРАЖЕНИЕ СОВЕТСКОЙ СПОРТСМЕНКИ

Традиционная икона создается для того, чтобы вызывать у тех, кто стоит перед ней, религиозные чувства, помочь сосредоточиться в молитве. Ее значение напрямую связано с местом, которое она занимает в господствующей религиозной идеологии. Икона есть нечто вроде моста, переброшенного от земли к умозрительной, высшей сфере мысли (что не следует путать с почитанием иконы как объекта). Следовательно, икона — материальное воплощение некоей абстрактной идеи. На многих иконах изображены конкретные люди — святые (св. Борис, св. Глеб, св. Георгий и др.), Богородица. Они символизируют общечеловеческие добродетели: Богородица — бесконечную преданность, св. Георгий — отвагу, Сергей Радонежский — смирение, Николай Угодник — внимание и стремление защитить. Еще один признак двойственности — тот факт, что под кистью иконописца святые предстают не в своем человеческом облике, не как земные люди, но и не как небесные, бесплотные существа, символы неких

отвлеченных качеств. По большей части мы видим их преобразенными. У. Абель пишет, что подобное соединение двух как будто бы несовместимых состояний — если угодно, двойная реальность — неотрывно от смысла иконы. Опираясь на соображения Леонида Успенского о роли иконы в русской православной культуре, Абель пришел к следующему выводу:

...икона — не реалистический портрет святого: она ничего не говорит о его (ее) подлинном физическом облике при жизни. Перед нами портрет святого в преобразенном состоянии, «не от крови, не от хотения плоти, не от хотения мужа, но от Бога» (Ин 1:13). В таком состоянии нет ни телесных недостатков, ни бурь духовных¹⁹.

Тот факт, что святой представлен в «преобразенном» состоянии, важен для понимания функций иконы. Перед нами — не бранный человек, персть земная, оживленная Божественной волей, но еще и не всецело духовное существо, свободное от материальной оболочки. Святой стоит на краю двух миров, прошлого и будущего, телесного и духовного. Эта «окраинность» зафиксирована и в расположении икон в пространстве храма. Иконостас, традиционно отделяющий алтарь от той части церкви, где собираются верующие, являет собой границу между двумя сферами бытия, небом и землей. По мнению У. Абеля, подобное умозрительное состояние двойной реальности — слияния настоящего и будущего, частного и общего — решающим образом повлияло на формирование идеологии социалистического реализма. На Первом съезде советских писателей Жданов заявил, что художник должен быть причастен именно такой реальности, лишь тогда он сможет творить в духе «революционного романтизма» — со-вмещения реальности настоящего с реальностью априорной, которая непременно наступит как прямое следствие советской власти. Впрочем, по мнению Брендона Тейлора, это внешне

противоречивое сращение настоящего и чаемого будущего прослеживается и значительно раньше, к примеру в высказываниях Ленина о роли кинематографа (1922 год)²⁰.

Понятие двойной реальности весьма значимо для «Девушек» Самохвалова. Обе эти картины можно понять как портреты конкретных советских спортсменов, реальных современниц художника. В то же время они представляют тип физкультурницы вообще, идеализированный символ грядущей коммунистической утопии. На узнаваемую стилистику иконной традиции Самохвалов опирается как раз для того, чтобы вывести на первый план одновременное существование этих двух ипостасей. Как показал Л. Успенский, некоторые черты иконного стиля, прежде всего трактовка тел и света, определяют смысл иконы в целом. О приемах изображения святых в русской иконописи он писал:

Его облик на иконе в целом, лицо, прочие черты — все утратило чувственность тленной плоти, стало духовным. Перенесенное на икону, это преображенное состояние человеческого тела — зримый отпечаток догмата о преображении, а значит, от него неотрывно поучительное, воспитательное значение. Утонченный более обычного нос, маленький рот, большие глаза — таков традиционный метод передачи состояния святого, чьи чувства «истончились». Органы чувств, как и другие детали (волосы, морщины и т. д.), полностью подчинены общей гармонии облика и вместе с телом святого слиты в одном мощном порыве к Богу. Все перенесено здесь на высшую ступень; в Царстве Духа святого не может быть беспорядка... Беспорядок — свойство падшего человека, следствие его падения. Конечно, это не значит, что тело перестает быть телом; оно не только остается им, но... сохраняет все физические особенности данного человека. Но на иконе они представлены таким образом, что нам открывается не земная внешность, как на портрете, но просиявший вечностью лик²¹.

Иконописец, таким образом, не всматривается в сугубо индивидуальные особенности; кроме того, с целью передать преображение или совершенство святого он прибегает к упрощению, утончению и гармонизации. Изображения физкультурниц у Самохвалова, по-видимому, «сделаны» сходным образом. На обеих картинах запечатлены молодые женщины не в полный рост; девушка в футболке слегка развернута влево, девушка с ядром стоит строго анфас. Физическое присутствие обеих на полотне очень значимо, героини явно господствуют над всем его пространством. В обоих случаях имеется ряд индивидуальных черт: у девушек разный цвет волос и стиль, да и их лица не совсем похожи. Однако обе соотнесены с некоей более обобщенной идентичностью, что подчеркнуто безличным «девушка» в названиях обеих картин. Тип конституции обеих соответствует традициям изображения молодых работниц — ширококостных, широкоплечих, с крепкой шеей, хотя и в том и в другом случае модели вполне женственны. Отсутствуют как резко специфические особенности, так и физические недостатки; применяя формулировку Успенского, можно сказать, что все детали «истончены» и «подчинены общей гармонии». В самом деле, Александр Самохвалов изображает «просиявший вечностью лик» физкультурницы: подобно преображенным святым на иконах, она замерла на грани между сиюминутным, физическим миром и идеализированным будущим, новой утопической эрой, которая словно бы вот-вот наступит. Это советская новая женщина в миг своего «преображения».

Аллюзии на преображение ощутимы и в том, как художник работает со светом. Свет в иконописи, как было показано Успенским, чрезвычайно важен. Святым следовало писать преображенными, исполнившимися, как Христос на горе Фавор, небесного, неземного света, — значит, перед иконописцами стояла задача сделать свои произведения как

можно более яркими и светоносными. «Икона — внешнее выражение преображенности человека», в ней нас часто восхищает «всеобъемлющее присутствие света, род внутреннего, подобного солнечному, свечения, исходящего от ликов святых в моменты высочайшего духовного подъема, вечной славы»²². Для передачи этого неотмирного, божественного света иконописцы применяли несколько техник. Так, трансцендентность преображения нередко символизировалась при помощи нимбов. Равным образом и яркие цвета, и тончайшее золото под красочным слоем, сияющее за ликом и фигурой святого, работали на это ощущение небесной озаренности. У Самохвалова, конечно, нет ни нимбов, ни золотой фольги. Постановка света в его картинах, однако, заслуживает внимания. Фон «Девушки в футболке» — ровный, серебристо-серый, так что пространство, в которое помещена физкультурница, не назовешь ни внутренним, ни внешним. Освещенность картины, однако, такова, что этот фон должен быть либо источником света, либо сильной отражающей поверхностью. Свет, падающий на фигуру, также очень интенсивен: мы видим его отблески на волосах, видим, как освещена левая сторона лица. Девушка, в свою очередь, смотрит прямо на источник этого света. И наконец, освещенность на полотне помогает сжать, сконденсировать изображение, сделать контуры плоскими и создать впечатление, что свет исходит непосредственно от самой фигуры. В «Девушке с ядром» все яснее — там освещение дневное, перед нами открытый воздух и солнце. Падающий сверху и слева свет привлекает внимание к изгибам тела, подчеркивает форму груди, талии, бедер. При этом яркость его такова, что он словно пронизывает фигуру, смягчая очертания левого плеча и правого локтя. В обоих произведениях фигуры облиты ярким, почти эфирным свечением, словно утопическое будущее, которое должно настать с победой коммунизма, купается в некоей божественной ауре.

Помимо специфики внешности и освещения еще ряд элементов сближает технику Самохвалова с иконописной традицией. На иконах одеяния часто выполняют функцию идентификационного знака. Так, Иоанн Предтеча опознается по тунике из верблюжьей шерсти — едва ли не более безошибочно, чем по чертам лица. Детали костюма нередко сигнализируют о «природе подвига того или иного святого» (термин Успенского) — был ли он (она) апостолом, мучеником, к какому монашескому ордену принадлежал²³. В обеих картинах Самохвалова костюм столь же важен для идентификации персонажей. И та и другая девушка одеты в спортивную форму: футболку в черно-белую полоску в первом случае, спортивные трусы и майку с эмблемой общества «Динамо» во втором. Эти костюмы указывают на значимость физкультуры как службы государству — так традиционные одеяния святых говорят об их служении Богу.

Хотя русские иконописцы, в отличие от западных художников, реже использовали атрибуты для различения святых, тем не менее на иконах встречаются символические объекты: меч, крест, сфера, книги Священного Писания и т. д.²⁴ Самохвалов также написал своих физкультурниц с предметами спортивного инвентаря. В левой ладони девушки в футболке зажат теннисный мячик, что соотносит ее не столько с игрой в футбол, сколько с занятиями физкультурой вообще²⁵. В картине «Девушка с ядром» тоже присутствует бесспорный атрибут отдельного вида спорта. При этом ярко блестящая поверхность ядра и расположение в верхней части картины напоминают о стеклянной сфере, которую нередко можно видеть на иконах: она покоится в ладонях у архангела Михаила (икона XV века) и архангела Гавриила (XVI век).

Итак, «Девушка в футболке» и «Девушка с ядром» явно заимствовали многие черты визуального языка и спектр значений из иконной традиции. При этом, обращаясь к новому сюжету, художник переосмыслил икону и создал

новый предмет культа, соответствующий революционной современности. С точки зрения православия, Троица — Отец, Сын и Дух Святой — духовные сущности, бесконечно далекие от жизни и опыта простых смертных. Святые же родились людьми, а значит, верующие могут принять их за идеал, вдохновляться их деяниями. Это приложимо и к физкультурницам Самохвалова: смиренное человеческое происхождение обеих несомненно, но их физическое развитие, уверенные позы и серьезные выражения лиц говорят о приверженности физкультуре и новому государству. Они стяжали новый, героический статус — образцовых ролевых моделей советского общества. В средневековой России святых почитали за то, что они, наставляя, вели верующих за собой, по проложенному ими пути. Физкультурницы Самохвалова в свое время играли не меньшую роль.

И наконец, не забудем, что в фокусе внимания художника — женщины. В конце 1920-х — начале 1930-х Самохвалов написал немало портретов трудящихся женщин, среди них «Кондукторша» (1928), «Молодая работница» (1928), «Портрет маслодела Марии Ивановны Голубевой» (1931–1932). С одной стороны, эти работы отражали реальные перемены в обществе. Промышленный рывок первой пятилетки был бы невозможен без женщин, пришедших работать на фабрики и заводы²⁶. Стремясь поощрить эту тенденцию, государство последовательно героизировало женщин, которые описывались как «великая сила», «гордость советского народа» и «великая армия труда»²⁷. Положительные образы работниц наводнили литературу, кино и другие средства массовой информации. Так, в 1934 году в Русском музее прошла большая тематическая выставка «Женщина в социалистическом строительстве», посвященная роли женщин в индустриализации. Массовый приход женщин в промышленность нередко преподносился как прямое следствие государственной политики их раскрепощения.

В 1930 году московский партийный лидер Лазарь Каганович даже объявил о ликвидации женотделов (женских организаций, основанных в 1919 году Инессой Арманд и Александрой Коллонтай) на том – впрочем, сомнительном – основании, что при уже достигнутом равенстве полов подобные ячейки стали анахронизмом²⁸. Однако растущая доля женского участия в индустрии диктовалась куда в большей степени социологической и демографической необходимостью, чем порывом к эмансипации. Войны – Первая мировая и последовавшая за ней Гражданская – оказали катастрофическое воздействие на численность трудоспособного населения Советского Союза. Возросшая мужская смертность и падение рождаемости повлекли за собой нехватку молодых рабочих-мужчин и привлечение женщин к реализации обширных производственных задач. Кроме того, неизбежный рост числа незамужних молодых женщин обернулся тем, что представители этой социальной группы стали обеспечивать и себя, и иждивенцев из числа своих домашних. По замечанию Мэри Бакли, в межвоенный период государство рассматривало женщин скорее как «экономический ресурс, чем как категорию людей, стремившихся к самореализации посредством созидательного труда и финансовой независимости»²⁹. Умелое выдвижение на первый план героической женщины-работницы превращало социологическую необходимость в достижение, которым следовало гордиться.

Спорт, подобно физическому труду, исторически был мужским занятием *par excellence*. Ленин, однако, еще в ранних работах указывал, что приобщение к спорту может стать одним из средств раскрепощения женщины. В первые послереволюционные годы власть регулярно призывала женщин и участвовать в физкультурной деятельности, и получать образование³⁰. Понятно, что эта политика была направлена прежде всего на развитие физической формы и выносливости женщин в связи с задачами труда и обороны.

Героическая советская спортсменка вместе со своей подругой-работницей в конце 1920-х — начале 1930-х годов регулярно появляется в литературе и визуальной культуре. К тому же пропаганда и развитие физкультуры понимались как мощное орудие ниспровержения традиционных дореволюционных ценностей. Отметим, что радикальному изменению подлежали два «типа» женщин: русская крестьянка («баба») и угнетаемая мусульманка из южных и восточных республик Советского Союза. Государственная кампания метила в приверженность вековым обычаям, прежде всего тем, что были связаны с религией, — именно они понимались как главное препятствие для развития «нового человека». Выдвигая на первый план женщин как новые, спортивные иконы, государство создавало светскую альтернативу традиционной религиозной культуре. Такие произведения, как «Девушка в футболке» и «Девушка с ядром», несомненно, должны были побуждать женщин к занятиям спортом, который мыслился как своего рода гражданский долг. В отличие от героизации труда, здесь главной приманкой был отдых, игра — сильные, привлекательные, смелые молодые женщины представляли как образцовые воплощения этой игры. Работы Самохвалова быстро стали каноном официального советского искусства. Впрочем, один важный вопрос остается неразрешенным: помогала ли подобная образность вовлечению молодых женщин (а также мужчин) в физкультурные занятия? Здесь имеет смысл подробно остановиться на том, кто, как и почему занимался физкультурой.

ГЛАВА 3. УЧАСТНИКИ И ЗРИТЕЛИ

Московское лето 1937 года было отмечено двумя важными спортивными событиями, размах которых наглядно показал, как далеко шагнуло массовое распространение физкультуры и спорта. Первое из них стартовало в середине июня. В разгар Гражданской войны в Испании в Москву из Страны басков прибыла футбольная команда, состоявшая из международных звезд первой величины. Здесь они приняли участие в турнире, сыграв несколько матчей с советскими командами, прошедшими предварительный отбор. Турнир был составной частью политической кампании, направленной на повышение осведомленности о борьбе испанских республиканцев, рост симпатий к ней, а также сбор денег для нее. Приезд баскских футболистов стал новостью первостепенного значения. На Белорусском вокзале им была устроена торжественная официальная встреча, подробно освещенная прессой¹. Турнир открылся двумя московскими матчами: с «Локомотивом», тогдашним обладателем кубка, и со статусным «Динамо». Билеты на оба матча были распроданы мгновенно; желающих было два миллиона, и лишь малой их части достались места на переполненных трибунах (каждый

Всесоюзный комитет по делам физкультуры и спорта при СНК СССР

8 июля 1937 г.

ФУТБОЛ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ МАТЧ

СБОРНАЯ СТРАНЫ БАСКОВ (Испания) — «СПАРТАК»

Играет: Ариетте и два баскских баскетболиста
Воскресный вечер. Москва



Футбольный матч сборной команды Страны басков (Испания) — «Динамо» (Москва)
Играет: Ариетте и два баскских баскетболиста. Воскресный вечер. Москва

Начало в 19 часов

Входные билеты — Пятисменный билет. Тиражи: 1, 5, 13, 23, 25, 41

Илл. 17. Афиша футбольного матча 8 июля 1937 г.
(Сборная Страны басков — «Спартак» (Москва))

матч посмотрели девяносто тысяч зрителей)². «Правда» писала, что подобный общественный интерес и поддержка мероприятия — свидетельство политических симпатий советских людей к борьбе испанского народа³. Едва ли, впрочем, нужно пояснять, что большинству зрителей было не менее (если не более) любопытно, как покажет себя советский футбол в борьбе с международной сборной высокого класса. Баски,

что неудивительно, легко победили в обоих матчах и уехали в Ленинград на следующую игру. Вокруг турнира был такой ажиотаж, что власти спешно организовали еще две московские встречи¹. В первой из них «Динамо» снова потерпело поражение, после чего команда московского общества «Спартак» наконец обыграла басков, которые подустали после пяти матчей, проведенных за две недели (илл. 17). Билеты на оба эти поединка также разошлись моментально: стадион «Динамо» едва вместил восторженных советских болельщиков. Завоевавшие фантастическую популярность баски отправились играть дальше — в Киев, Тбилиси и Минск.

12 июля, через четыре дня после футбольного триумфа спартаковцев, Москву вновь охватила спортивная лихорадка. Наступил черед еще одного важного спортивного мероприятия. Прошедший на Красной площади физкультурный парад стал грандиозным, громким событием (илл. 42). На следующий день «Правда» с гордостью писала:

Вчера на Красной площади 40 тысяч физкультурников 11 союзных республик демонстрировали свою силу, бодрость, отвагу, пламенную любовь к родине и беспредельную преданность лучшему другу физкультурников товарищу Сталину².

Важность парада была особо подчеркнута тем, что на трибуне мавзолея находились виднейшие политические деятели: Ворошилов, Ежов, Жданов, Каганович, Молотов, Калинин. Но центром всего мероприятия был, конечно же, Сталин. Колонны, двигавшиеся по улицам, несли плакаты с изображениями вождя, и, как рассказывали на следующий день участники парада газетным корреспондентам, кульминацией этого события лично для них была возможность своими глазами увидеть великого вождя.

И на футбольный турнир с участием баскской команды, и на спортивный парад 1937 года можно взглянуть как

на важнейшие феномены советской физкультуры, имеющие много общего. Это были официально одобренные мероприятия, рассчитанные на масштабную поддержку населения. Газетные отчеты в одних и тех же выражениях писали о том, что главными участниками этих событий были стекавшиеся отовсюду огромные толпы. И турнир, и парад, с одной стороны, были развлечением и отдыхом, с другой — несли важный политический смысл. Так, баскский турнир позволил выразить поддержку испанским республиканцам, а ежегодный парад физкультурников — любовь народа к партийному руководству. Однако во многих других отношениях эти события серьезно различались, так что плодотворнее, вероятно, сосредоточиться на их несхожести, чем на том, что их объединяет. Так, баскский футбольный турнир был прежде всего зрелищем. Несмотря на невероятное стечение публики, спортом на поле стадиона занимались двадцать два игрока, остальные же девяносто тысяч человек смотрели на происходящее. Перед ними разворачивалось состязание с присущей ему непредсказуемостью. Власти могли определять и определяли многие организационные моменты: место встречи, состав команды, время матча и доматчевую подготовку, но после свистка, открывающего игру, контроль, в общем-то, сходил на нет. На результат можно было повлиять, но гарантировать его было нельзя: только от игры команд-соперниц зависело, окажется матч интересным или скучным, честным или неспортивным, сколько голов будет забито. Что же касается физкультурного парада, то он по определению был массовым празднеством. Здесь не колоссальная зрительская аудитория наблюдала за тем, что делает горстка спортсменов, но, наоборот, сорок тысяч человек участвовали в действе, на которое с трибуны мавзолея смотрела избранная публика — Сталин и его ближайшие соратники. Кроме того, жесткая режиссура парада исключала всякую стихийность и непредсказуемость. Все движения

и действия были тщательно продуманы и отрепетированы, каждый участник знал свою роль и место, как актер или актриса, которые выходят на сцену с заранее выученными словами и жестами. Театральность, несомненно, полностью подавляла импровизационную составляющую.

Два описанных события прошли практически одновременно, что ставит перед нами ряд любопытных вопросов. Каково историческое происхождение этих столь разных спортивных явлений? Далее: как эти практики соотносились друг с другом, за счет чего они смогли успешно сосуществовать? Тут следует выделить два обстоятельства, сильно влиявших и на практику физкультуры, и на ее официальный облик: 1) напряжение между «зрительством» и участием; 2) соотношение в физкультуре соревновательного и театрального начал.

Напомним, что в первые послереволюционные годы физкультурные практики и споры о развитии физкультуры шли рука об руку. На протяжении всего межвоенного периода советская власть твердила о необходимости широкого распространения физкультуры и содействовала ему. Жестко контролируя основные каналы информации, государство, разумеется, определяло культурные смыслы, связанные с занятиями физкультурой. Это, впрочем, не означает, что население непременно относилось к физкультуре или занималось ею только так, как того требовала официальная политика. Даже в условиях строгого социального контроля широкие массы в сталинском государстве сохраняли некоторую свободу действий — не протестного или оппозиционного характера, но, скорее, свободу уловки, увертки. И поэтому, хотя граждане часто принимали культурные инициативы государства, они не всегда делали это исходя из «правильных» соображений. Диктат государства, никуда не исчезая, модифицировался сообразно запросам публики. Вопросы о том, кто смотрел, а кто участвовал, как понимались эти

два занятия, позволяют нам с нетривиальной точки зрения заглянуть в тот контекст, в котором возникали, обсуждались и формировались идеологические и культурные параметры физкультуры.

В 1918–1941 годах официальный подход к спортивным зрелищам и зрелищности, отнюдь не монолитный, был тесно связан с полемикой о ценности состязательных видов спорта. Футбол в первые годы советской власти, как и прежде, собирал на стадионах огромные толпы. При этом горячо обсуждался непростой вопрос: является ли пребывание на трибунах и созерцание футбольного матча безусловно социалистическим видом досуга? Возник этот вопрос, впрочем, раньше. В причудливой реальности первых лет революции и Гражданской войны все спортивные клубы и общества перешли под контроль нового государственного органа — Отдела всеобщего военного обучения, более известного как Всевобуч. Подстегиваемый хронической необходимостью поставлять юной Красной Армии подготовленных солдат, Всевобуч старался опереться на дореволюционную популярность спорта и рекрутировать новобранцев через этот канал. Хотя в связи с Гражданской войной многие спортивные мероприятия не проводились в полном объеме, Всевобуч, тем не менее, поддерживал ряд соревнований, привлекая и участников, и зрителей, стимулируя их энтузиазм. В период НЭПа вопрос о том, кто и зачем смотрит спортивные состязания, выдвинулся на первый план дискуссий. В эти годы с их более выраженной ориентацией на потребление публика все активнее ходила на спортивные мероприятия, особенно на футбольные матчи в городах. Пока советские граждане жадно потребляли футбол, идеологи и критики не переставая спорили о том, в каком направлении должны развиваться при новой власти физкультурные практики. Сформировались две влиятельные группы: социальные гигиенисты и Пролеткульт. Среди первых преобладали

теоретики и практики медицины, для которых физкультура имела ценность лишь как средство физического развития. Поэтому они пропагандировали все виды гимнастики, способствующей совершенствованию физической формы граждан. Состязательные же виды спорта, в особенности предполагающие непосредственный контакт, рассматривались как потенциально опасные, а любая травма трактовалась как вредительство. Зрелищность гигиенисты отвергали — не по моральным или идеологическим соображениям, но просто в силу ее нефункциональности и непрактичности. Пролеткульт разделял это неприятие состязательных видов спорта и зрелищности, но руководствовался иными резонами. С его точки зрения, любовь к дореволюционным буржуазным видам спорта заставляет граждан закрывать глаза на то, что после революции наступила новая эпоха, а значит, эта любовь мешает развитию подлинно пролетарской культуры. Пролеткультовцы ставили во главу угла новую форму физкультуры, основанную главным образом на театральных спектаклях и массовом участии⁶. Несмотря на разногласия, и гигиенисты, и деятели Пролеткульта сходились в том, что на смену пассивному созерцанию должно прийти активное участие. Обе группы с таким жаром ниспровергали состязательные виды спорта, что начали вместе бороться за их запрещение.

Центральный комитет партии явно смотрел на вещи менее доктринерски. Разделяя мнение о том, что участие в том или ином виде физической подготовки есть главная цель всех усилий, он не стремился, как того требовали названные группировки, вводить какие бы то ни было запреты. Они бы точно оттолкнули многих и от участия в спортивной деятельности, и от приобщения к ней через зрительство. Государство полагало, что хотя присутствие при физкультурных занятиях — не совсем то, что сами эти занятия, но и такое пассивное участие может быть успешным

средством распространения физкультуры. 13 июля 1925 года партия решительно вмешалась в полемику, опубликовав резолюцию ЦК о той роли, которую физкультуре отныне надлежит играть в обществе. В этом документе зрители и зрительство не упоминались, однако косвенно давалось понять, что любую форму массовой поддержки физкультуры (а значит, и зрительское участие в ней) следует приветствовать. Выступив в защиту широкого охвата, резолюция отмечала, что физкультура должна также рассматриваться как метод воспитания, как средство привлечения рабочих и крестьянских масс к различным партийным, советским и профсоюзным организациям, к общественной и политической деятельности⁷.

Массовость декларирована здесь как ведущий принцип. К 1925 году многие из уже введенных физкультурных программ не снискали любви широких слоев населения. Советские доктора рассуждали о том, как полезны гимнастические празднества и показательные выступления — люди же смотрели на это как на горькое лекарство и, вообще говоря, предпочитали сходить на старый добрый футбольный матч. В конце 1920-х Николай Семашко, председатель Высшего совета по делам физической культуры и спорта, некогда сторонник гигиенистов, был вынужден признать: если кормить население манной кашей гигиенической гимнастики, физкультура широкой популярности не завоеует⁸.

Резолюцию 1925 года о физкультуре часто трактуют как ранний образец авторитарного вмешательства в сферу культуры, предвестник будущего диктата в области пластических искусств, музыки и кино. Бесспорно, государство в этом документе навязывало свою волю, обходясь с мнениями теоретиков и критиков грубо и деспотически. Однако современники почти наверняка расценили это вмешательство как решительный отпор гигиенистам и пролеткультовцам, к тому времени утратившим расположение власти. Резолюцию

можно понять и как необычный, построенный на компромиссе законодательный акт — применяя его, государство наверняка обрело бы широкую общественную поддержку. Этот акт гарантировал, что любимые гигиенистами и пролеткультовцами гимнастические упражнения и театральные постановки, не лишаясь одобрения власти, будут теперь сосуществовать со зрелищными видами спорта, до которых публика была куда более охоча. Отодвигая в сторону идеологические противоречия, резолюция позволяла надеяться, что любой интерес к физкультуре будет учтен и поддержан.

ЗРИТЕЛИ СОВЕТСКОГО СПОРТА:

МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

После того как состязательные виды спорта и их зрелищность были официальным постановлением одобрены, а любовь к ним узаконена, в центр полемики попал вопрос о том, как именно следует осуществлять спортивную деятельность. Первая проблема, с которой столкнулась власть, касалась узости зрительских интересов. Государство поощряло распространение самых разных спортивных занятий — советские зрители теоретически тоже должны были испытывать интерес к разным видам спорта. Однако на самом деле в течение всего межвоенного периода единственным зрелищем, собиравшим значительную публику, оставался футбол.

Первое серьезное вмешательство государства в вопрос о зрелищности спорта произошло в 1928 году. Всесоюзной спартакиаде уделялось в средствах массовой информации особое внимание; ей предшествовала массированная кампания по привлечению зрителей на множество спортивных событий. В июне 1928 года, за три месяца до начала состязаний, начал выходить специальный ежемесячный журнал под названием «Спартакиада». Это издание постоянно касалось вопроса о зрительской аудитории и зрелищности. Его первый

номер был адресован в первую очередь молодым — в качестве не только потенциальных зрителей, но и тех, кто может привлечь к спорту старшее поколение. В одной зазорной заметке приводился диалог между сыном и отцом, причем подан он был как настоящий, подслушанный в повседневной жизни:

- Папа <...> а что бывает в августе?
- Дожди бывают, яблоки, рыжики...
- А еще что?
- Еще что? Ну, начало занятий в школе бывает, землетрясения бывают... Да отвяжитесь вы от меня, пожалуйста, почему я знаю. Что еще бывает в августе?⁹

Отцу пришло в голову многое, но только не Спартакиада. Во втором номере о привлечении зрителей говорилось прямо. Борис Громов, автор статьи «Подумайте о зрителе», предлагал обратиться к методам массовой пропаганды (в том числе к кинематографу), чтобы подтолкнуть зрителей к посещению игр¹⁰. Громов, что показательно, имел в виду прежде всего атлетические соревнования, подчеркивая, что большее количество информации и устройство табло, на которых отражались бы результаты, будут способствовать притоку публики. Государство всегда поощряло атлетику, но, сетовал автор, у зрителей эта поддержка не всегда находила отклик. Рассказывая об Олимпийских играх в Амстердаме (московская Спартакиада, напомним, открыто оспаривала у них статус и престиж), журнал больше писал не о спортивных достижениях, а о плохо организованной продаже билетов¹¹. При подготовке к Играм в Москве значительное внимание уделялось тому, чтобы их смогло посетить как можно больше зрителей. В частности, открылись новые спортивные площадки и сооружения; самыми грандиозными были Парк культуры и отдыха и стадион «Динамо» на севере столицы.

Начиная с Первой Спартакиады зрители и зрелищность, понимаемые как неотъемлемая составляющая советской физкультуры, оказались во все возрастающем фаворе. Власти стремились не только расширить и разнообразить спортивную зрелищность, но и по-новому определить правила поведения зрителя. Образ советского болельщика теперь подлежал официальному переосмыслению. Этот новый зритель был дисциплинирован, воспитан, предан своему спортивному обществу и, что особенно важно, был в той же мере участником, в какой и зрителем. В начале 1930-х годов английский журналист П.Э. Холл (это явно псевдоним), побывавший в нескольких спортивных обществах Москвы и Ленинграда, с восторгом делился своими впечатлениями:

Большие спортивные площадки, как, например, в парке Челюскинцев, просто замечательны. Начать с того, что все игры собраны для вас в одном месте. Душевые кабины, массажное и электрическое оборудование — все соответствует последнему слову техники; в раздевалках есть приспособления, быстро поднимающие наверх одежду. Место найдется для каждого зрителя — это не пустые слова. Билет на большие матчи (обычно вы, разумеется, попадаете в комплекс бесплатно, за счет вашего профсоюза или спортивного отдела на заводе) стоит от шиллинга и выше¹².

Холлу, несомненно, показали лучшие спортивные сооружения. Однако он высоко оценил и увлеченное, серьезное отношение советской молодежи к физкультуре. Описывая визит в один из московских спортивных клубов, Холл писал:

Я попал в мир, где слова «матч», «спринт», «гол» легко преодолевали языковой барьер, а теннисные рубашки, шорты, туфли с шипами и все остальное стирали разницу в одежде. Девушек среди участников было столько же, сколько мужчин,

а участников — больше, чем зрителей. Здесь шел забег на длинную дистанцию, в той части поля занимались прыжками в высоту, еще дальше — метали учебные гранаты <...> Появились еще зрители, в рабочей одежде, они смешались с юношами и девушками, которые, не сняв футболок и маек, заняли места на трибунах. На поле вылетел футбольный мяч. Одна из спортсменок ударила по нему и, к удовольствию ее друзей, получила выговор от какого-то милиционера. Появились две футбольные команды. Одни игроки были в красных, другие — в зеленых футболках; они пробежали точно по боковой линии, под прямым углом свернули на центральную и заняли свои места на центральной окружности, каждая команда на своей половине поля. По очереди прокричали друг другу: «Физкультпривет!» И началась игра. Зеленый игрок задел красного в зоне пенальти. «Гол!» — закричал мой сосед. Левый нападающий изящно ударил по мячу. Гол! На трибунах раздались аплодисменты; их фоном были восклицания, критические реплики, подбадривание игроков; публика покрикивала, но весьма сдержанно¹³.

Это лаконичное описание дня в одном из советских клубов в целом не расходится с официальной картиной физкультурной деятельности. По наблюдениям Холла, множество спортсменов и спортсменок, собравшихся на арене стадиона, участвуют в нескольких совершенно разных спортивных занятиях. Есть и зрители, хотя Холл больше внимания уделяет тому, что многие из них занимаются физкультурой, а также поведению публики и футболистов. Организованность и дисциплина проявляются и в идеально правильном, математически рассчитанном выходе игроков, и в естественной, но уравновешенной реакции зрителей на ход игры. Из этого рассказа отнюдь не вычеркнуты небольшие отступления от правил, вызванные непосредственностью и энтузиазмом спортсменки, ударившей по мячу,

и некорректным поведением «зеленого» защитника, из-за которого команда получила пенальти. Дисциплинированное большинство смотрит на эти крошечные нарушения неодобрительно, а облеченные властью фигуры — милиционер и судья — тут же наказывают виновников. Общий тон репортажа Холла близок к тем надеждам, которые власть возлагала на поведение спортсменов и зрителей.

Но насколько типичными были впечатления Холла? Как показал Роберт Эдельман, в описываемый период практики спорта и его потребление участниками и зрителями были разнообразны и отнюдь не всегда совпадали с официальной доктриной¹⁴. Что касается зрительской аудитории, то спортивные и в особенности футбольные болельщики вовсе не являлись положительными героями. В России, как и в остальных странах, футбол возник и сделал первые шаги в среде городского пролетариата и прочно ассоциировался с этим социальным слоем. Подобно своим западным собратьям (и тогдашним, и нынешним), советские футбольные болельщики были шумными, крикливыми, неистово увлеченными игрой. По сообщениям прессы, для этой формы зрительства был характерен недостаток дисциплины, дикие выходы и даже массовые драки. Один из самых известных случаев такого рода произошел в 1926 году в Одессе. Во время прошедшего с массой нарушений матча между одесским клубом и приехавшей из Москвы командой болельщики выбежали на поле, и разогнать их смогла только конная милиция. Это относительно ранний эпизод, но и в 1930-е годы футбольные болельщики считались опасным и неуправляемым сбродом; в печати их часто критиковали за «некультурное» поведение¹⁵. Оно недвусмысленно противоречило целям власти, но из-за широчайшей популярности футбола государство дорожило этой игрой и не могло ни запретить ее, ни пустить на самотек. Поэтому в межвоенный период

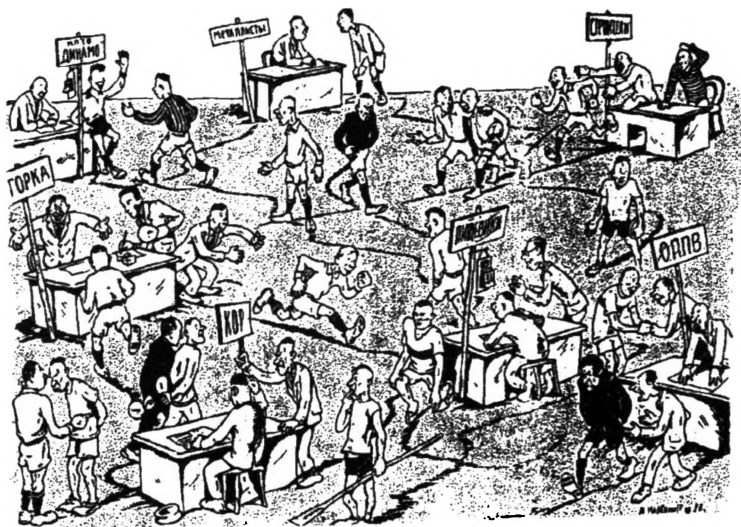
футбол сохранял двойную репутацию – и гордости, и позора советской физкультуры.

Если поведение приходивших на футбол зрителей решительно не оправдывало ожиданий власти, она редко колебалась в наказании виновных. Уже при разборе одесского инцидента 1926 года причиной массовых волнений были названы безобразные выходки отдельных игроков, и не в последнюю очередь поведение одного из московских футболистов, который ударил упавшего соперника ногой¹⁶. Отсутствие дисциплины было массовым явлением. По наблюдениям Р. Эдельмана,

...драки, нечестная игра и прочие нарушения были свойственны отнюдь не только периоду НЭПа с его якобы расшатанными нравственными стандартами. Непростительная грубость никуда не делась и в тридцатые годы. На одном из матчей Московского городского турнира 1935 года игрок был дисквалифицирован за нанесение противнику ударов ногой по голове. Годом ранее один из матчей в Ленинграде вылился в массовый скандал, его пришлось прекратить. Во время игры в Симферополе два «известных хулигана», братья Большеновы, принялись избивать вратаря команды соперницы. Вмешавшийся судья получил от них удар в челюсть. На других играх в Симферополе футболисты выходили на поле в нетрезвом виде, матч быстро перерастал в мордобой¹⁷.

Тем не менее в начале 1930-х годов многие из этих не слишком приятных особенностей индивидуального спортивного поведения фактически игнорировались властью: она подстраивалась к спортсменам. Физкультурники теперь стали официальными народными героями наряду с рабочими, солдатами и летчиками. Они представляли собой новую элиту, людей, которые по способностям

превосходят обычных граждан, а значит, могут играть в обществе роль образцов, маяков. Растущая одержимость результатами, характерная для плановой экономики, неизбежно влияла и на физкультурные практики; спортсмены и спортсменки, по аналогии с героями набравшего обороты стахановского движения, превратились в любимцев государства – восхваляемых, уважаемых и все более высоко оплачиваемых¹⁸. На фоне растущего дробления общества на иерархически соположенные сферы зарождалась спортивная специализация и даже профессионализм. Официально спорт по-прежнему пропагандировался как любительское занятие, обращенное к широким массам, а не к профессионалам-одиночкам. Резолюция Московского комитета по физкультуре и спорту в январе 1937 года подтвердила отрицательное отношение к профессиональному спорту как нетерпимому пережитку буржуазной культуры, запретив денежные выплаты спортсменам¹⁹. Однако между идеалами и реальностью непрофессионального спорта в Советском Союзе существовал зазор. Уже в 1920-е годы ни для кого не было секретом, что многим спортсменам и спортсменкам их занятия приносили материальные выгоды – в виде неофициального денежного вознаграждения или привилегий (к примеру, улучшенных жилищных условий). Все понимали, что якобы любительский статус множества советских спортсменов – смехотворный маскарад. В спортивном мире не просто имела место циркуляция денежных средств – ее, как отмечают и Р. Эдельман, и Дж. Риордан, открыто обсуждала спортивная и широкая печать. Одним из важнейших моментов здесь была верность спортсмена своему клубу. Теоретически принадлежность к тому или иному спортивному обществу определялась профессией. Военные играли за армейские клубы, сотрудники Министерства внутренних дел – за «Динамо», транспортники – за «Локомотив», автостроители – за «Торпедо», рабочие



Илл. 18. Весенние перебежки. 1928.

Карикатура. «Физкультура и спорт». 5 мая 1928 г.

авиапромышленности — за «Крылья Советов» и т. д. Но каждую весну, в период подготовки к очередному футбольному и легкоатлетическому сезону, многие спортсмены внезапно и словно бы необъяснимо меняли место работы и клуб. Советская спортивная пресса регулярно обличала это явление, в наши дни именуемое «трансферными сделками». В 1928 году «Физкультура и спорт» даже поместила карикатуру, высмеивавшую ежегодный круговорот спортивного «товара» (илл. 18)²⁰.

Такие эпизоды неоспоримо свидетельствовали о зияющей дыре в официальной политике, но власть закрывала на это глаза. За всей этой ситуацией стояла дилемма. Во второй половине 1920-х и в 1930-е годы Советский Союз начал использовать международные спортивные связи как орудие дипломатии. Так, в 1926–1937 годах футболисты из СССР

или встречались за границей с рабочими командами из Австрии, Англии, Германии, Испании, Норвегии, Чехословакии и Швеции, или принимали их у себя; ежегодно проводилась международная игра с Турцией²¹. В 1935 году сборная Украины посетила Францию и одержала там знаменитую победу над парижским клубом «Ред Стар», а через два года в Антверпен, на Международную рабочую олимпиаду, из Советского Союза впервые выехала команда атлетов, боксеров, гимнастов, футболистов и штангистов²². У руководителей государства уже не вызывала сомнения двойная ценность спортивных контактов — и для развития дипломатических отношений, и для демонстрации национальной мощи и стойкости. Но для того чтобы такая политика оправдывала себя, советские спортсмены должны были на равных состязаться с противниками высочайшего класса. Уровень физической подготовки и мастерства, необходимый для этого, был недостижим без больших временных затрат и помощи профессиональных тренеров — спортсмен получал финансовую поддержку от государства, а полный рабочий день его не касался. Иными словами, требовался тот самый профессионализм, который в СССР так часто осуждали как признак буржуазного подхода к спорту.

Растущая специализация, несомненно, привела к резкому повышению уровня спорта. Именно в 1930-е годы на советском спортивном небосклоне загорелись такие яркие и всенародно любимые звезды, как футболисты «Спартак» — четверо братьев Старостиных, прыгун с шестом Николай Озолин, прыгун в высоту Николай Ковтун и бегунья Мария Шаманова. Советскую физкультуру все более захлестывала одержимость личными рекордами. Но идея о том, что массовое участие доминирует над специализацией, отстаивалась все так же ревностно. Власть твердила (особенно напирая на это за рубежом): советские спортсмены — не профессионалы, их триумфальные достижения

обусловлены политическими и экономическими свойствами новой системы. В 1939 году советский англоязычный альбом «A Pageant of Youth» («Шествие молодежи») гордо возвещал:

Эта страна знает и чтит своих чемпионов <...> но все эти чемпионы — не профессиональные спортсмены. Свое свободное время спорту посвящают рабочие, служащие, солдаты и офицеры Красной Армии, колхозники, студенты. Профессионального спорта в СССР не существует. Советскому спортсмену нет надобности менять секунды или сантиметры на звонкую монету, «делать деньги» из своего мяча или боксерских перчаток²³.

Неизбежным следствием специализации и рекордомании было расширение пропасти, отделявшей ведущих спортсменов и спортсменок от обычных участников спортивных событий. Рекордсмены воспринимались как высококачественные продукты государства, а широкой публике, проходящей на спортивные мероприятия по купленным билетам, доставалась роль заинтересованных зрителей. При этом государство упорно стояло на своем: быть зрителем означает не просто созерцать, но склоняться к активному участию. Спортсмен как новый герой, официальное воплощение таких добродетелей, как дисциплина, командный дух, честность и патриотизм, был, среди прочего, и стимулом, побуждающим любителей спорта к занятиям физкультурой. Большинству советских граждан было понятно, что спортсменов и спортсменок воодушевляет как жажда славы и денежного вознаграждения, так и желание принести пользу государству. Так что многие зрители регулярно получали удовольствие от пассивного наблюдения, вряд ли серьезно задумываясь о собственном участии в физкультурном движении.

КОНСТРУИРОВАНИЕ УЧАСТНИКА-ЗРИТЕЛЯ

Напряжение между официальной мифологией и реалиями физкультурной жизни давало себя знать и на поприще культуры. В контексте споров о состязательных видах и зрелищности спорта рождался новый мифологический персонаж, неотъемлемый от культурных репрезентаций спорта на всем протяжении советской эпохи, — участник-зритель. Этот условный герой, подвид советского «нового человека» и в то же время символ значения, которое власть придавала физкультуре и популяризации спорта вообще, часто появляется в литературе, драматургии и визуальных искусствах. Одним из первых литературных произведений, зафиксировавших этот персонаж, стал роман «Зависть» Юрия Олеши (который начинал в том числе и как спортивный журналист). Олеша своеобразно соотнес героев, принадлежащих новой, советской эпохе, с героями, тяготеющими к прошлому²⁴. У последних два пути — или озарение, прозрение, или окончательная гибель. В раскрытии этой антитезы важную роль играет эпизод, составная часть которого — разглядывание занимающихся спортом мужчин и женщин. В этой сцене два «человека прошлого», Николай Кавалеров и Иван Бабичев, заходят к дочери Бабичева Вале, но не застают ее дома. Сверху, из окна парадного, Кавалеров вдруг видит «страшно зеленую», точно оазис, площадку, особенно яркую на фоне городского пейзажа, — это поросший травой дворик, где молодежь занимается спортом. Предполагая, что Валя ушла именно туда, герои подходят к дворику и сквозь дыру в окружающей его стене смотрят на происходящее. Вся сцена увиденна глазами Кавалерова. Сначала он замечает Володю Макарова (в романе это идеальный советский «новый человек»), который прыгает в высоту:

Между двух столбиков была протянута веревка. Юноша, взлетев, пронес свое тело над веревкой боком, почти скользя,

вытянувшись параллельно препятствию, — точно он не перепрыгивал, а перекатывался через препятствие, как через вал. И, перекатываясь, он подкинул ноги и задвигал ими подобно пловцу, отталкивающему воду. <...> Все закричали и захлопали. Прыгун, почти голый, отходил в сторону, припадая на одну ногу, должно быть из спортсменского кокетства²⁵.

За персонажем-спортсменом и тем, что он делает, внимательно наблюдает толпа участников-зрителей. В отличие от них, Кавалеров не смотрит открыто, а подсматривает, скорчившись у дыры. Его реакция подчеркивает разницу между ним и Володей: тот прыгает уверенно, гордо, даже вызывающе, Кавалеров же «растерян», охвачен «чувством стыда и страха»²⁶. Затем он переводит взгляд на Валю Бибичеву, возлюбленную Володи. И вновь ведет себя совсем не так, как полагается образцовому советскому зрителю.

Кавалеров видит: Валя стоит на лужайке, широко и твердо расставив ноги. На ней черные, высоко подобранные трусы, ноги ее сильно заголены, все строение ног на виду. Она в белых спортивных туфлях, надетых на босу ногу; и то, что туфли на плоской подошве, делает ее стойку еще тверже и плотней, — не женской, а мужской или детской. Ноги у нее испачканы, загорелы, блестящи. Это ноги девочки, на которые так часто влияют воздух, солнце, падения на кочки, на траву, удары, что они грубеют, покрываются восковыми шрамами от преждевременно сорванных корок на ссадинах, и колени их делаются шершавыми, как апельсины. Возраст и подсолнечная уверенность в физическом своем богатстве дают обладательнице право так беззаботно содержать свои ноги, не жалеть их и не холить. Но выше, под черными трусами, чистота и нежность тела показывает, как прелестна будет обладательница, созревая и превращаясь в женщину, когда сама

она обратит на себя внимание и захочет себя украшать, — когда заживут ссадины, отпадут все корки, загар сравняется и превратится в цвет²⁷.

Голос автора прерывается внезапно, едва ли не на полуслове. Кавалеров видит только обнаженные ноги занимающейся спортом Вали. Вопреки стремлению описать ее стойку как мужскую, а ноги и кожу — как детские, вопреки слабой и неудачной попытке подавить эротическое влечение, Кавалеров в конечном счете мысленно раздевает девушку. Охваченный низменными инстинктами, боясь, что его застанут за подглядыванием, он в ужасе и отчаянии бежит прочь.

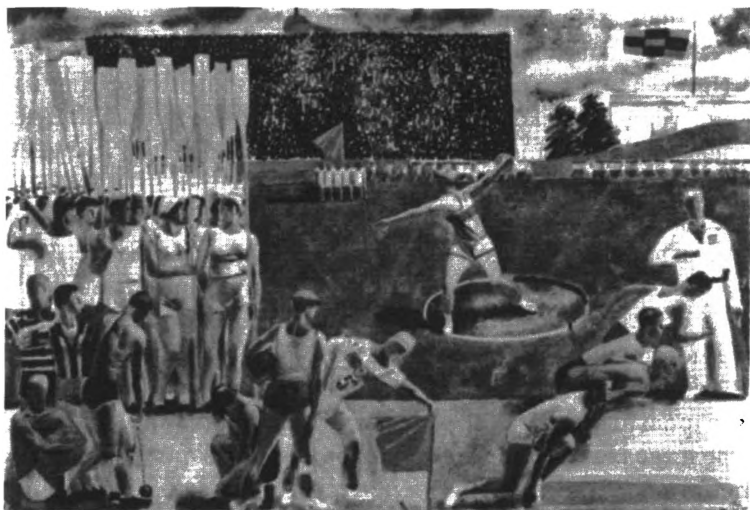
Олеша рисует реакцию героя на запретные смыслы, потенциально содержащиеся в наблюдении за физкультурными практиками. Эта реакция описана как симптом принадлежности к развращенному, гнилому буржуазному прошлому. Неспособность контролировать свои эмоции — лишнее свидетельство того, насколько далек Кавалеров от новой жизни. Участником физкультурных занятий он подчеркнуто не является. Касаясь не вполне пристойных и уж конечно не декларируемых во всеуслышание сторон наблюдения за молодыми спортсменами (его близости к вуайеризму), Олеша выводит на первый план одну из серьезных проблем спортивного зрительства, а именно то, что его побудительные причины не были едиными для всех.

Эта же проблема присутствует и в фильме Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом», снятом через два года после выхода в свет «Зависти». В большом эпизоде, посвященном физкультуре как составной части отдыха после рабочего дня, камера фокусируется на атлетах, тренирующихся в прыжках в высоту, подобно Володе Макарову. Словно цитируя Олешу, Вертов монтирует фильм, чередуя кадры снятых со среднего расстояния физкультурников с крупными планами

зрителей. По наблюдению историка кино Юрия Цивьяна, здесь Вертов применяет гендерное чередование: то молодые женщины восторженно смотрят на упражнения молодых мужчин, то наоборот. Чтобы еще больше подчеркнуть это рассматривание движущихся тел, режиссер прибегает к замедленной съемке: взгляд зрителя (и зрителей — героев этого эпизода) имеет возможность задержаться на полуобнаженных молодых телах. В конце эпизода Вертов дал снятый строго снизу кадр: камера фиксирует раздвинутые ноги перепрыгивающей через барьер девушки-физкультурницы в тот момент, когда она проносится над препятствием. Стоит отметить, что спортивный эпизод встроен в подчеркнуто вуайеристский отрезок «Человека с киноаппаратом», когда камера подробно «разглядывает» полуобнаженные и совсем обнаженные тела загорающих на одесском пляже мужчин и женщин.

Фильм Вертова не отвечает на вопрос, вполне ли дозволенным является созерцание спортивных занятий. Исходя из бинарной структуры всего фильма, постоянно сравнивающего прежнюю, дореволюционную жизнь с тем, что принесла революция, соблазнительно предположить, что для Вертова зрительство — разновидность буржуазного потребления, далекая от активности и динамизма советского «нового человека». Однако зрители у Вертова одеты в спортивную форму, что превращает их в зрителей-участников. Они похожи скорее на «правильных» зрителей из рассмотренного эпизода «Зависти». Впрочем, вопрос здесь не столько в том, допустим ли подчеркнуто пристальный взгляд. Спортивные эпизоды в «Человеке с киноаппаратом» скорее ставят вопрос о вуайеристском потенциале спортивного зрительства — так же, как главной проблемой фильма в целом является вуайеризм кинематографа как вида искусства.

Напряжение между участием и зрительством отразилось в ряде картин, затрагивающих тему физкультуры. Так,



Илл. 19. Александр Самохвалов. На стадионе.
Бумага, акварель. 1931

небольшой набросок Александра Самохвалова (1931) запечатлел собравшихся на стадионе легкоатлетов (илл. 19). Многофигурная акварельная композиция – спринтеры, метатели диска, шеренги физкультурников – своей оживленностью и «густонаселенностью» резко выделяется среди самохваловских произведений этого периода, сфокусированных на одной, поданной крупным планом, фигуре. Художник стремился передать атмосферу оживления, яркости и разнообразия, неотрывную от масштабного спортивного события. В сущности, много событий – состязательного и театрального типа – изображены здесь как происходящие одновременно и долго, быть может, целый день (об этом говорит сажающееся за дальней трибуной кроваво-красное солнце). Акварель Самохвалова – достойная уважения попытка интерпретировать новый и очень современный сюжет, но, увы, не слишком удачная. Введение многочисленных

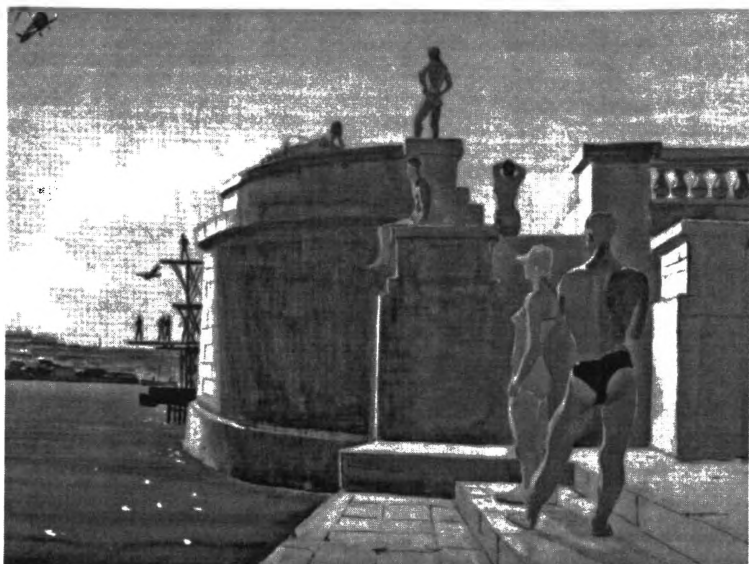
персонажей, по-видимому, должно было свидетельствовать о размахе советского физкультурного движения, однако в итоге вся сцена выглядит как беспорядочный спортивный день в средней школе, где мало кто знает, чем заняться. В последующие четыре года Самохвалов не обращался к теме спортивных занятий на стадионе.

В 1935 году, на Первой выставке ленинградских художников в Русском музее, он представил большое (121 × 140 см) полотно, написанное по заказу Изогиза и также названное «На стадионе» (илл. 43)²⁸. Эта картина, воспроизведенная в выставочном каталоге и вскоре приобретенная Русским музеем, вызвала куда более широкий отклик, чем ранний акварельный эскиз. Во многих отношениях она, впрочем, представляет собой его переработанный вариант. Местом действия остается стадион, центром полотна — метательница диска; разные спортивные занятия по-прежнему происходят одновременно. Однако имеется и ряд принципиальных отличий. Вероятно, самое заметное из них — уменьшение количества действующих лиц. На самом дальнем плане картины видны парашютисты и гребцы, но акцент сделан на куда меньшей, по сравнению с акварельным наброском, группе персонажей: трое на переднем плане, двое — чуть дальше и еще трое — вдалеке. При этом художнику удалось изобразить даже более широкий спектр физкультурных занятий, чем прежде. Оставив своих героев на стадионе, Самохвалов написал их в будний день, а не в день больших соревнований. Трибуны он отодвинул в сторону — появилось место для водных видов спорта на виднеющейся вдали реке или канале; толпа, занимавшая все пространство раннего эскиза, с большого полотна исчезла. Немаловажно, однако, что Самохвалов, убрав стечение публики и перенеся акцент на спортсменов, не вычеркнул из своей работы зрительство как таковое. Так, лишь один из трех персонажей первого плана — метательница диска — упражняется в своем виде спорта,

а двое других рассеянно смотрят на нее. Кроме того, на дальней трибуне художник поместил одинокую женскую фигуру: прислонившись к парапету верхнего ряда, она наблюдает за тем, что происходит на стадионе. Все эти фигуры, разумеется, поданы как участниками; на них костюмы, по которым легко понять, каким видом спорта они занимаются: юноша держит в левой руке диск. В то же время их пассивность и то обстоятельство, что они, находясь на стадионе, смотрят на других, сталкивает нас с проблемой зрительства. Почему они изображены в созерцании, а не в действии? В чем смысл подобного слияния зрителя с участником? Отвечая на первый вопрос, предположим, что Александр Самохвалов подчеркивает: учиться можно и наблюдая за товарищами. Анализ навыков и техники одного спортсмена помогает совершенствованию других. И все же в этой картине, думается, куда более существен вуайеристский аспект. Многие из персонажей Самохвалова подчеркнута раздеты, даже с учетом их спортивных занятий. Словно развивая это ощущение «неодетости», художник поместил на переднем плане сидящую девушку, с плеча которой соскользнула бретелька бюстгальтера, что не может укрыться от зрителя. Столь явные отсылки к вуайеризму могли бы навлечь на Самохвалова неодобрение тех, кто считал, что эротизм — признак старого, буржуазного искусства. Но именно здесь и сыграло спасительную роль введение в картину зрителей. Благодаря сращению участия со зрительством взгляду стоящего перед полотном предстают, так сказать, многофункциональные фигуры, чье присутствие на стадионе и безусловно вуайеристская позиция внешне, хотя и не вполне, оправданы их ролью участников. Советский гражданин, рассматривая картину Самохвалова, не боялся оказаться в сомнительной (то есть далекой от участия), смахивающей на вуайеризм позиции пассивного наблюдателя, ибо всегда мог сослаться на собственное участие в физкультуре — через зрительство.

Вуайеристский аспект этого полотна лежит практически на поверхности. Несмотря на это, соотнесение изображенной сцены с современной и одобряемой на самом высоком уровне социальной деятельностью — физкультурой позволяло художнику писать полураздетую натуру и в то же время отводило от него нарекания, которые мог вызвать не вполне идеальный моральный посыл его картины.

Внимание к группам полуодетых спортсменов и спортсменок, наблюдающих друг за другом в «законной» обстановке спортивной арены, характерно не только для Самохвалова. Александр Дейнека в межвоенный период также создал немало произведений, в которых участие соединено со зрительством: от ранних рисунков (таких, как «Метатель диска», 1922) до больших работ маслом («Бег», 1933). Однако наиболее явственно эта тема раскрыта в серии акварелей, написанных Дейнекой в 1934 году, во время поездки в Севастополь, на водном стадионе «Динамо». На одной из них (илл. 20) группа молодых людей в купальных костюмах наслаждается выходным днем у тихих вод Черного моря. Значимость Севастополя как военно-морской базы подчеркнута стоящим далеко в гавани военным кораблем, а также вертолетом — по замечанию биографа Дейнеки, символом высших достижений авиации того времени²⁹. Несмотря на эти отсылки, атмосфера вещи скорее расслабленно-спокойная. На заднем плане изображена вышка для прыжков в воду, центральное сооружение стадиона. На разных ее площадках стоят люди, одна фигура изображена в прыжке «ласточкой» — ее полет перекликается с движением ультра-современного аэроплана в левом верхнем углу. Кроме того, внимание зрителя привлекают фигуры на первом плане и их занятия (а точнее, бездействие). Шесть человек, трое мужчин и три женщины, стоя, сидя или лежа спиной к зрителю, наблюдают за ныряльщиками и вертолетом. Хотя все они одеты в купальные костюмы, что говорит о них



Илл. 20. Александр Дейнека. «Динамо». Севастополь.
1934. Бумага, темпера, акварель

как о физкультурниках, поданы они преимущественно как зрители. Работа построена таким образом, что ступеньки, на которых стоят люди на первом плане, тянутся едва ли не до края листа: зритель оказывается на том же уровне и смотрит на то же, на что и герои. Серия Александра Дейнеки, исполненная в беглой манере — акварелью и темперой на бумаге (что подразумевает правдивость и непосредственность зрительского опыта самого художника), — в очередной раз помещает в центр тех, кто наблюдает за спортивными занятиями. Прибегая к тем же приемам, которыми пользовался Самохвалов в позднем варианте работы «На стадионе», Дейнека конструировал зрителя как участника — зритель с нетерпением ждет, когда придет его очередь заняться спортом.



Илл. 21. Николай Дормидонтов.
Футбольный матч СССР – Турция. 1935. Холст, масло

Центральный статус участника-зрителя предстанет особенно наглядно, если мы сопоставим то, как писали спортивные арены Самохвалов и Дейнека в середине 1930-х годов, с картинами Николая Дормидонтова, менее известного их современника, также работавшего с физкультурной тематикой. На Первой выставке ленинградских художников он представил две картины (висевшие рядом с полотном Самохвалова «На стадионе») – «Метатель диска товарищ Архипов из «Динамо»» (1934) и «Футбольный матч СССР – Турция» (1935; илл. 21)³⁰. В отличие от интерпретаций Дейнеки

и Самохвалова, Дормидонтов передает атмосферу стадиона более буквально, но публике на битком набитых трибунах он уделяет столько же внимания, сколько и спортсменам. И все же зрительство у него не связано напрямую с участием. Любопытно, что художественные критики А. Пущин и С. Коровкевич резко осудили буквализм полотен Дормидонтова, заявив, что они мало чем отличаются от кинокадров³¹. Художник изображал зрителей, наблюдающих за великолепными достижениями спортсменов-героев, — и это, несомненно, точнее отражало социальный облик советской физкультуры, однако мифологизированный образ участника-зрителя оказывался куда более нужным и востребованным идеологически. Характерно, что известность Дормидонтова, и без того небольшая, во второй половине 1930-х пошла на убыль, между тем как Дейнека и Самохвалов к 1937 году достигли высот карьеры. В этом году им была поручена работа над панно для павильона СССР на Всемирной выставке в Париже.

Павильон СССР, спроектированный Борисом Иофаном, обращал на себя внимание прежде всего величественным, монументальным наружным обликом: ступенчатая мраморная пирамида, увенчанная динамичной, рвущейся вперед и вверх скульптурой Веры Мухиной «Рабочий и колхозница», покрытой листами нержавеющей стали. Не меньшей энергией и импозантностью отличалась внутренняя отделка павильона. Для создания образа коммунизма, победным маршем шагающего вперед, были задействованы все возможные средства. Внутреннее пространство было решено как променад: пройдя по секторам, посвященным советскому правительству, народному хозяйству, науке, искусству, транспорту и промышленности, посетитель попадал в Зал Славы, где висели три больших живописных панно, а в центре стояла статуя Сталина из красного гранита работы Сергея Меркурова³². Это помещение, своего рода алтарь, было задумано как конечная цель всего маршрута.

Сталин, словно некое божество, занимал его центр, а картины вокруг отражали чаяния, достижения Страны Советов и радостную, счастливую атмосферу ее жизни. Физкультуре было отведено значимое место на всех трех полотнах.

Заказ на проект внутренней отделки павильона СССР получил Николай Суетин, в свое время учившийся у Казимира Малевича. Он предложил поместить в Зале Славы три картины — «Знатные люди Страны Советов», «Дети Страны Советов» и «Советская физкультура». Первая должна была располагаться в центре, две остальные — справа и слева соответственно. Эти полотна были заказаны трем художникам. Ленинградцу Алексею Пахомову, в прошлом члену группы «Круг», признанному мастеру детских портретов и групповых сцен, поручили работу над правым панно. Александр Самохвалов и Александр Дейнека были признаны достойными писать два других полотна, причем было вовсе не ясно, кому именно предложат изображать физкультуру. Хотя специализировались на этой теме оба художника, Дейнека, чьи персональные выставки не так давно с успехом прошли в Ленинграде и Москве, бесспорно стоял выше на иерархической лестнице. Проблему решили, заказав Дейнеке более масштабное и престижное центральное панно. Самохвалов же взялся за работу над «Советской физкультурой» (илл. 22, 23)³³.

Панно Дейнеки «Знатные люди Страны Советов» стало главным задником Зала Славы и связующим звеном между двумя боковыми композициями. Оно висело непосредственно за гранитным изваянием Сталина и представляло посетителю рабочих, колхозников, писателей и инженеров — ударников и передовиков, рядом с которыми были помещены представители советских республик. Нельзя не отметить, впрочем, что две эти группы разделены центральной вертикалью картины — изображенным на заднем плане Дворцом Советов, который в тот момент собирались возводить в Москве. Кроме того, граждане союзных республик на несколько шагов

отстают от «знатных» русских, одетых в праздничные белоснежные костюмы и платья. Все эти фигуры уверенным шагом идут прямо на зрителя, хотя широкая, построенная под тупым углом перспектива картины создает впечатление, что идущие с краев движутся соответственно влево и вправо. И это хитроумно связывает три полотна воедино. Слева на заднем плане главного панно маршируют шеренги физкультурников, как бы подводя зрителя к композиции «Советская физкультура»; справа на переднем плане молодая женщина высоко поднимает ребенка, который смотрит вправо, в направлении полотна «Дети Страны Советов». Сзади, доминируя над всей композицией, воздевает руку в приветственно-повелительном жесте монументальная фигура Ленина, венчающая Дворец Советов. Она словно усиливает власть Сталина, о которой красноречиво свидетельствует его изваяние, находящееся прямо перед панно.

«Советская физкультура» Самохвалова — многофигурная композиция, она, пожалуй, сродни его раннему наброску «На стадионе». Местом действия снова избрана спортивная арена, однако на этот раз каждый из более чем трех десятков персонажей активно участвует в происходящем. В центре панно — советский флаг, который высоко держит молодая спортсменка, стоящая на огромном шаре с надписью «СССР»; его поддерживают шесть спортсменов. На переднем плане еще три спортсменки, с букетами цветов в руках, танцуют вокруг шара. В нижнем правом углу Самохвалов поместил молодую семью (на ранней акварели ее не было). Мать в красной спортивной куртке держит улыбающегося малыша, одетого в «динамовскую» форму; на отце популярная футболка в черно-белую полоску, в руках — мяч. Ребенок связывает это панно с композицией Пахомова на противоположной стене. Рядом с матерью сидит на земле женщина с букетом цветов, а сразу за ними пара в купальных костюмах выполняет гимнастические упражнения. Задний план панно Самохвалова

занимают две трибуны: пустая слева напоминает об акварели «На стадионе» 1935 года; на той, что справа, стоят гимнасты, футболисты, теннисисты — опять-таки участники-зрители.

Игра с симметрией и масштабом в этих трех работах, а также тематическая корреляция между центральным и боковыми панно свидетельствуют о связи между физкультурой и городом. Граждане на полотне Дейнеки идут по центру Москвы: слева на заднем плане видна одна из кремлевских башен, дополнительно оттеняющая громаду Дворца Советов. Шаг «знатных людей» ведет нас к физкультурным аренам — стадионам, расположенным на окраинах города. Кроме того, само это движение связывает все три изобразительных пространства, определяет настроение самохваловского панно. Хотя в этой работе акцент по-прежнему падает на участника-зрителя, показанного так же, как и в ранних произведениях художника, есть в ней и сдвиг к праздничному, театральному измерению физкультуры. Стадион здесь становится площадкой не столько состязаний или тренировок, сколько спортивного парада.

Тут сто́ит ненадолго вернуться в лето 1937 года, когда футбольный турнир с участием команды Страны басков практически совпал с физкультурным парадом на Красной площади. Яркое присутствие физкультурной темы в Зале Славы павильона СССР можно интерпретировать на фоне тех попыток слить соревновательный и театральный модусы физкультуры, о которых говорилось в начале этой главы. Обратимся к физкультурному параду как таковому и проблемам, связанным с его театральной природой.

«СРЕЖИССИРОВАННАЯ СПОНТАННОСТЬ» И ФИЗКУЛЬТУРНЫЙ ПАРАД

В 1930-е годы физкультурники, вместе с рабочими и воинами Красной Армии, часто проходили по городам и селам парадным маршем. С 1931 года для физкультурных

празднеств были отведены специальные выходные дни. Тогда Красную площадь заливало буйство красок: десятки тысяч спортсменов и спортсменок в ярких костюмах шли по ней с плакатами в руках, исполняя упражнения и целые программы в честь советского физкультурного движения. Эти празднества тесно связаны с наиболее устойчивой формой культурной деятельности, развивавшейся в первые годы Советской власти, — многолюдными уличными шествиями, которые устраивались в ознаменование праздничных дат революции. Здесь имеет смысл остановиться на развитии и распространении физкультурных парадов, проанализировать культурные репрезентации этого сравнительно нового явления. Следует также рассмотреть понятие, которое я назвал бы «срежиссированной спонтанностью», — оказавшуюся неудачной попытку государства и официальных художников подмять под себя непредсказуемость и вечную изменчивость народных видов спорта, прежде всего футбола, в то же время выстраивая единообразную театральность парада. Растущая театрализация спорта, выражением которой становились физкультурные парады, должна была сместить интерес широких масс с незамысловатого зрительства к желанию снова участвовать в физкультуре.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ФУНКЦИИ СОВЕТСКИХ УЛИЧНЫХ ПРАЗДНЕСТВ

После Октябрьской революции многолюдные публичные зрелища вошли в обиход едва ли не всех уголков бывшей Российской империи: новое государство усваивало и на свой лад, в нужных ему пропагандистских целях, перестраивало культуру уличных празднеств. Подобные мероприятия давали в руки новой власти мощнейшее средство ее насаждения и укрепления. В предреволюционный период уличные празднества были важным аспектом городской народной культуры³⁴. Даже организованные официальным образом,

эти мероприятия сохраняли многое от атмосферы карнавала, в которой традиционная власть ниспровергается, подчиненные становятся правителями, пусть чисто символически и всего на один день, а само празднество являет себя как форма социальной трансгрессии³⁵. На практике это редко выливалось во что-то большее, чем пьянство и драки. Однако и государство, и церковь боялись даже таких микроскопических социальных выплесков, что делало уличные празднества поприщем для выступлений политической оппозиции. В первые годы XX века партия большевиков рассматривала подобные мероприятия как идеальные площадки для распространения своей идеологии. Но уже в конце 1917 года они превратились в болевую точку. Большевики теперь были не оппозицией, а господствующей властью — следовательно, значение уличных празднеств подлежало трансформации. Если до революции народные праздники и уличные демонстрации были значимым оружием в арсенале оппозиционной партии, то теперь неотъемлемые от них протест и гражданское неповиновение оказывались скорее опасностью, чем достоинством. Поэтому, пытаясь сохранить праздничные функции карнавала, новое государство стремилось нейтрализовать малейший намек на бунт, ранее им поощрявшийся. В сущности, оно хотело заменить риск, присущий любому стихийному празднику, тщательно срежиссированной «театральностью».

Первые несколько лет советской власти были отмечены нарастающим вмешательством государства в организацию уличных торжеств. Вслед за довольно хаотичным празднованием Первой в 1918 году были официально учреждены особые Праздничные комитеты, призванные курировать подобные мероприятия. В преддверии третьей годовщины Октябрьской революции, отмечавшейся в 1920 году, для театрализованного представления «Взятие Зимнего» было отобрано десять тысяч человек и проведена серия

репетиций. В 1920-е годы праздничные шествия в СССР сохраняли театральную атмосферу и облик; основным содержанием их были представления любительских рабочих групп: они разыгрывали комические скетчи, провозили перед зрителями огромные модели инструментов или промышленного оборудования, чучела врагов молодого советского государства (Керзона, Чемберлена, «буржуя вообще» и др.). С принятием первого пятилетнего плана облик и функции советских уличных празднеств изменились. Первое Мая, государственный праздник труда и рабочих, теперь тесно ассоциировалось с индустриализацией, и парады стали еще больше походить на религиозный ритуал в честь достигнутых за год успехов. Организационная сторона стала жестче, а смысл праздников — более четким. Участие в параде теперь подавалось не как право, но как награда: рабочие предприятий, выполнивших план, шли на почетном месте — во главе процессии. Официально пропагандируемые ценности: перевыполнение плана, эффективность, самоотдача — находили метафорическое отражение в растущем масштабе парадов и их тщательной режиссуре.

Именно в этом контексте и надо рассматривать особый извод парадов — физкультурные парады межвоенных лет. Первый парад, посвященный физкультуре, прошел еще в пору становления Советской власти. 25 мая 1919 года, в первую годовщину организации Всевобуча, большая группа атлетов прошла вместе с военными колоннами по Красной площади. На мероприятии присутствовали Ленин — глава государства и Троцкий — глава Красной Армии. Устроенный в разгар Гражданской войны, этот парад был призван засвидетельствовать самоотверженность и боевую подготовку советской молодежи (в особенности юношей). Марширующие по Красной площади спортсмены, вероятно, призваны были служить своего рода приманкой для потенциальных новобранцев: в сознании зрителей

популярные спорт и активный отдых должны были ассоциироваться со вступлением в ряды Красной Армии. После Гражданской войны и в период НЭПа больших спортивных парадов проводилось относительно мало³⁶. Физкультурный парад как зрелище большого масштаба вновь заявил о себе в 1928 году, при проведении Первой Спартакиады. 12 августа тридцать тысяч спортсменов и спортсменок прошли по Красной площади со знаменами, плакатами, в сопровождении оркестров, исполнявших «Интернационал». Затем они направились на север столицы, к только что открытому стадиону «Динамо», месту проведения многих состязаний Спартакиады³⁷.

Однако первый чисто физкультурный парад состоялся только в 1931 году. Всесоюзный совет по физической культуре ввел в этом году программу «Готов к труду и обороне» (ГТО), резко повысившую статус спорта. В июле был проведен парад в честь физкультуры и ГТО: колоннами по Красной площади прошли сорок тысяч юношей и девушек. С этого момента физкультурный парад стал ежегодным торжественным событием, по размаху практически не уступавшим празднованию Первой и годовщин Октябрьской революции. В 1932 году в нем участвовало почти вдвое больше физкультурников (семьдесят тысяч), у многих на груди красовались недавно введенные значки ГТО. Парад 1933 года, и это неудивительно, был еще более помпезным. На сей раз перед руководителями государства, стоявшими на трибуне мавзолея, прошло сто пять тысяч физкультурников. Изменился, впрочем, не только масштаб мероприятия. Появилась новая черта, с этих пор ставшая неотъемлемой от облика физкультурных парадов, — постановка массовых гимнастических зрелищ. В тот год две тысячи студентов Московского института физкультуры завершили парад исполнением синхронных упражнений под музыку³⁸. Отзываясь на эти новшества, «Известия» впервые отвели



Илл. 24. Спортивный парад 1934 года. Фотография.
«Известия». 24 июля 1934 г.

сообщению о параде первую полосу, где был помещен ряд фотографий, одна из которых запечатлела гимнастическое шоу³⁹. Корреспондент газеты Евгений Кригер воспринял изменения с большим энтузиазмом. Большую часть репортажа он посвятил рассказу о том, кто принимал участие в параде (атлеты, боксеры, гимнасты, гребцы, парашютисты, теннисисты и другие спортсмены, а также пионеры в формах,

соответствующих этим видам спорта), а затем восторженно отозвался о заключительном спектакле, по-видимому, чисто случайно обмолвившись о том, что все предшествующее было, в общем-то, довольно скучно:

2 часа и 25 минут шли физкультурные колонны. Наконец оркестры отходят к ГУМ. Дирижер вольных движений безмолвно взмахивает флагами. Площадь пронизана легкими, подобно взмаху крыльев, движениями легкоатлетов Инфизкульты. Это – симфония слитности, единства и точности. Привыкшая к военным маршам площадь внимает легкокрылому, воздушному вальсу. Взмах флагом. Воздух взволнован молниеносным движением, и во всю площадь расцветают людьми слова: «Привет т. Сталину!»⁴⁰

Несомненно, серьезный сдвиг в общественном восприятии физкультурных парадов связан именно с парадом 1933 года. Введение массовых театрализованных зрелищ преследовало две основные цели. Во-первых, в них было задействовано множество спортсменов, и это как нельзя лучше соответствовало идее широкого участия в физкультуре. Во-вторых, будучи бесспорной новинкой, эти парады могли сделаться популярными. На физкультурный парад нужно было каким-то образом вытащить толпы любителей футбола, а для этого требовались яркость и зрелищность. Ранее перед зрителями тянулись довольно однообразные колонны – теперь шествия стали похожи на театральные спектакли, в котором без следа растворился малейший намек на карнавальное мироощущение и стихийность. Из года в год большие группы спортсменов и спортсменок четким шагом шли по Красной площади, образуя «живые скульптуры» – аэропланы, флаги, слова и целые фразы⁴¹. (Все это, разумеется, тщательно и заблаговременно репетировалось.) Или же они устраивали показательные выступления

в своих видах спорта: боксировали на мини-рингах, бежали по маленьким беговым дорожкам, которые в свою очередь были установлены на специальных платформах, ехавших в колоннах. Бывало и так, что физкультурники застывали в «живых картинах», являя зрителям скульптуры вроде значка ГТО «в человеческий рост» (илл. 41). Какие бы чудеса тренированности ни демонстрировали они на Красной площади, одно было несомненно: сценарий был написан заранее, роли участников распределены и выучены назубок. С этого времени физкультурный парад, по сути, полностью соответствовал духу голливудского мюзикла.

Присмотримся пристальнее к параду 1937 года, проведенному через четыре дня после победы московского «Спартака» над командой Страны басков. В этом году в церемониал включили новое событие: на Красной площади был расстелен огромный зеленый ковер, поставлены ворота и разыгран футбольный матч (илл. 25). Инициатива исходила от Николая Старостина, знаменитого футболиста «Спартака». Но то, что он задумывал как настоящий матч, было на ходу переделано в короткое отрежиссированное шоу, где было забито семь голов, так чтобы Сталин, отнюдь не принадлежавший к футбольным болельщикам, ни в коем случае не соскучился и не дал приказ прекратить игру¹². Решение включить футбол в физкультурный парад 1937 года являлось реакцией на фантастическую популярность этой игры среди советских рабочих, о чем свидетельствовали переполненные стадионы во время матчей с басками. При этом государство пыталось прибрать футбол к рукам, вывести его со стадионов и водворить в центре Красной площади — политической и в высокой степени символической арены. Этот проект был обречен на провал: превращение футбола в тщательно отрежиссированное театральное представление было полностью лишено смысла. Толпы собирались на футбольные матчи, ценя в них как раз те непредсказуемость,



Илл. 25. Спортивный парад 1937 года.
Футбольный матч на Красной площади. Фотография

возбуждение и стихийность, которые напрочь отсутствовали в физкультурных парадах.

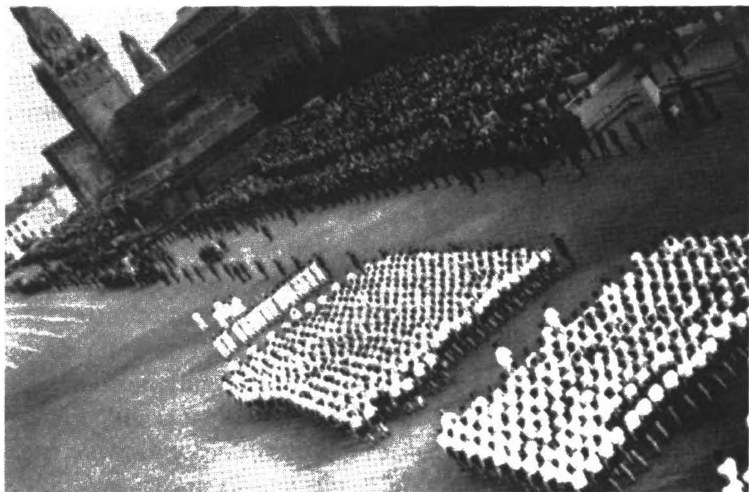
Матч на Красной площади 1937 года ставит перед нами еще один важный вопрос: для кого именно разыгрывались подобные спектакли? При огромном количестве участников (в 1930-е годы их нередко бывало больше ста тысяч) парады буквально захлестывали собой Москву. Их участники одновременно составляли и часть зрителей; за развивающимся событием можно было наблюдать с разных точек. Однако центральной его площадкой была Красная площадь. Главная публичная арена Москвы и страны, способная вместить огромные толпы, она при этом отнюдь не предоставляла зрителям идеального обзора. Фотографии

и кинохроника свидетельствуют о том, что, когда колонны физкультурников вступали на Красную площадь, другим зрителям оставалось не так уж много места. Юго-западная ее часть, примыкающая к Кремлевской стене, была отведена только для официальных лиц: из года в год на трибуну мавзолея (несомненно, лучшая точка для того, чтобы смотреть и быть видимым) поднимались Сталин и его политические соратники. Таким образом, аудитория парада неизбежно оказывалась избранной, попадавшей на него, как правило, по специальным приглашениям⁴³. Так что кульминацию всего зрелища могли видеть, на самом деле, совсем немногие.

РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СПОРТИВНОГО ПАРАДА

Названное обстоятельство повышало статус визуальной культуры и одновременно налагало на нее большую ответственность. Чем больше и ярче становились размах и зрелищность физкультурных парадов, тем больше внимания они, естественно, привлекали. Пресса, в особенности фотожурналистика, играла ключевую роль в максимально широком распространении информации. Начиная с 1933 года и «Правда», и «Известия» стали отводить целые полосы под фотографии и репортажи с парадов; нередко эти материалы печатались несколько дней подряд. Более подробное освещение парадов читатели могли найти в специализированных газетах, таких как «Красный спорт». Фотографии с физкультурных парадов, впрочем, помещались не только в спортивной и общенациональной прессе. Их печатали и журналы, посвященные фотографии (в первую очередь «Советское фото»), а также разного рода тематические альбомы, наподобие упоминавшегося выше «A Pageant of Youth». В марте 1938 года художественный журнал «Творчество» посвятил физкультурным парадам прошлых лет целую статью, в которой воспроизводились фотографии «живых скульптур», показанных во время празднеств⁴⁴.

Несомненно, самым известным фотографом, работавшим с этой тематикой, был Александр Родченко. Подвергавшийся в начале 1930-х жесткой критике за «формалистский уклон», Родченко в последующие годы много работал как фоторепортер. В этом качестве он снимал крупные стройки, в частности Беломорско-Балтийский канал. В середине – второй половине 1930-х его работы печатались в «Советском фото» и международном журнале «СССР на стройке», экспонировались на выставке «Мастера советского фотоискусства» (1935) и Первой Всесоюзной выставке фотоискусства (1937)⁴⁵. В 1935–1936 годах Родченко было поручено сделать серию фотографий физкультурного парада в Москве. То, как он подошел к этой задаче и решил ее, интересным образом обыгрывает напряжение между участием и зрительством, свойственное советской физкультуре этой эпохи. Так, для некоторых снимков (в частности – «Колонна спортивного общества “Динамо”») Родченко избрал точку, расположенную очень высоко, что позволило ему передать всеобъемлющий театральный эффект происходящего (илл. 26). Зритель, удаленный от события до такой степени, конструируется как чистый созерцатель, которому открыт обзор, обычно доступный только избранным, то есть привилегированным, лицам. Родченко спускался и вниз, в гущу событий. В снимках «Женская пирамида» и «Конституция» (оба – 1936) зритель смотрит на происходящее как участник, находящийся рядом с физкультурниками, занятыми в композиции (илл. 27). Здесь масштаб события не виден, но зато возникает сильнейшее ощущение физического движения живых тел. Родченко помещает зрителя на том же расстоянии по отношению к физкультурникам, на каком сами физкультурники находятся друг к другу – и в то же время сохраняет его (и нашу) незримость, незаметность. Тот, кто смотрит, конструируется на этих фотографиях как участник-зритель прежде всего.



Илл. 26. Александр Родченко. Колонна спортивного общества «Динамо». 1935. Фотография

Во второй половине 1930-х парады на Красной площади не только фотографируют, но и запечатлевают на киноплёнке. Марширующие колонны и показательные выступления гимнастов снимали, чтобы приобщить к ним как можно более широкую аудиторию. Помимо обычной кинохроники в 1938 году был создан специальный документальный фильм под названием «Песня молодежи». Эту ленту, рассказывающую «о физкультуре в СССР и физкультурном параде, прошедшем на Красной площади в Москве 24 июля 1938 года», рекламировала газета «Красный спорт»¹⁶. Фильм вышел в прокат менее чем через месяц после парада и ежедневно демонстрировался в пятнадцати московских кинотеатрах¹⁷. Год спустя он стал одним из важнейших наглядных материалов, показанных в павильоне СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке.

Официальная пропаганда физкультурных парадов и их расцвет в 1930-е годы открыли художникам уникальную



Илл. 28. Юрий Пименов. Физкультурный парад в Москве.
1939. Холст, масло

возможность развить новый сюжет. Но, как ни удивительно, этот вызов приняли немногие. Среди них — Сергей Лучишкин, Александр Самохвалов и Юрий Пименов. Картина Лучишкина «День Конституции» (1932) — по-видимому, один из первых подступов к живописному изображению физкультурного парада. Через три года в эту копилку внес свою ленту Самохвалов — полотном «С.М. Киров принимает парад физкультурников» (илл. 45), а в 1939 году на Всемирной выставке в Нью-Йорке экспонировалось огромное панно Пименова «Физкультурный парад в Москве» (илл. 28). Взявшись за новую, существенно современную тему, все три художника стремились предложить позитивное и в то же время правдивое восприятие физкультурного празднества. Они собственными

глазами видели такие парады, изучали документальные фотографии. Отметим, что в их произведениях дает себя знать традиция изображения религиозных процессий и праздников, представленная в творчестве таких русских художников XIX века, как Илларион Прянишников и Илья Репин. Картина Самохвалова «С.М. Киров принимает парад физкультурников» в этом ряду, по-видимому, наиболее интересна. Законченная летом 1935-го, она в последующие два года не привлекала широкого внимания — пока не была показана на Выставке ленинградских художников в Русском музее. Вскоре Государственная закупочная комиссия приобрела эту работу для музея, где она и вошла в состав постоянной экспозиции. Репродукцию с полотна Самохвалова напечатал, вместе с его обсуждением, журнал «Искусство»; воспроизвели ее и статусные «Известия»⁴⁸. Уже в наше время ею заинтересовались на Западе: в 1995 году она экспонировалась на выставке «Искусство и власть. Европа при диктаторах, 1930–1945» в галерее Хейуорд в Лондоне.

«С.М. Киров принимает парад физкультурников» — первая большая (3×4 м) картина Александра Самохвалова⁴⁹. Работая над ней, художник рассчитывал получить заказ на внутреннюю отделку нового спортивного комплекса, который собирались строить в Ленинграде. Полотно, по-видимому, задумывалось как часть этого интерьера. Тот факт, что на картине Самохвалова парад на Дворцовой площади принимал недавно убитый Сергей Киров, глава Ленинградского обкома ВКП(б), в рамках такой задачи говорил о многом. Заказ, впрочем, не состоялся, да и сам спортивный комплекс не был возведен в планировавшемся объеме⁵⁰.

На картине изображена большая группа физкультурников, идущих по Дворцовой площади — главной арене массовых празднеств Ленинграда. Вступая на площадь

с северо-востока, колонны проходят мимо Зимнего дворца, фасад которого виден в верхнем левом углу полотна. Справа на переднем плане стройными рядами шагают спортсмены и спортсменки. Они несут плакаты с обычными лозунгами, в том числе «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» и «С Лениным вперед!». На заднем плане марширует группа гребцов, держа весла на плечах, словно винтовки. Высоко в ясном голубом небе проносится в строгом порядке эскадрилья самолетов, вторя военной четкости движений физкультурников. Наконец, слева на переднем плане расположен смысловой центр картины: с трибуны, возведенной перед главным входом Зимнего дворца, приветствует участников парада Киров.

Решение художника поместить Кирова в точку фокуса было в 1935 году предельно знаковым. Всего лишь несколькими месяцами ранее, 1 декабря 1934 года, молодой коммунист Леонид Николаев, проникнув на третий этаж Смольного — штаб-квартиры Кирова, убил партийного руководителя выстрелом в затылок. Это убийство отозвалось по всей стране волной репрессий. Уже на следующий день, согласно особому указу, НКВД получило расширенные полномочия на аресты и даже приведение приговоров в исполнение. В последующие несколько недель, в соответствии с этим новым законодательным актом, тысячи советских граждан были арестованы, более ста — расстреляны⁵¹. Был объявлен национальный траур, и в течение нескольких лет 1 декабря торжественно отмечалось как годовщина убийства Кирова. Гроб с его телом несли первые лица страны, в том числе Сталин; все это было снято на кино пленку для грядущих поколений. Улицы, парки, площади Ленинграда, прославленный Мариинский театр были переименованы в память о Кирове; в Москве одна из станций только что открытой первой линии метро получила название «Кировская». Его жизнь и деяния стали объектом масштабного

исторического переосмысления, превратились в легенду эпического размаха. Ветеран большевистской борьбы, Киров изображался как всенародно любимый и официально признанный образец замечательной открытости, человечности и доброты. .

Возвышение Кирова до статуса героя-мученика открывало колоссальные возможности для художников. В 1935 году был объявлен всесоюзный конкурс на проект памятника Кирову. Из представленных на него двухсот работ жюри отдало предпочтение творению Николая Томского – восьмиметровой бронзовой скульптуре. Реплики и копии с нее вскоре появились во множестве советских городов. В июне 1936 года в Академии художеств в Ленинграде открылась специальная выставка «Памяти С.М. Кирова». На ней свои работы, посвященные покойному вождю, представил сорок один ленинградский художник⁵². К январю 1938 года «кировская тема» вышла на первый план художественной продукции. В этот же момент в журнале «Искусство» появилась статья Изабеллы Гинзбург, где подчеркивалась значимость указанной темы для современных художников:

На долю советских художников выпала задача огромной трудности: запечатлеть, сохранить в веках этот прекрасный образ великого большевика <...> Надо воссоздать перед современниками и донести до потомков его пламенный образ, запечатлеть страстную любовь к нему миллионов людей и страшный врагам гнев этих миллионов. Надо создать такие памятники Кирову, которые не только напоминали бы его близкие и любимые черты, но всем и навсегда говорили бы о величии большевистского трибуна, о великом деле его жизни⁵³.

Заметим, что Самохвалов создал свою картину раньше, а значит, позиция, сформулированная в статье, сформировалась задолго до ее написания.

Набрасывая исторический очерк того, как образ Кирова отражался в произведениях искусства, Гинзбург выделяет несколько основных тем: Киров — военный лидер, Киров на Кавказе, Киров-оратор, Киров — ученик и товарищ Сталина, Киров — секретарь ЦК⁵⁴. Кроме того, критик отмечала, что художники много внимания уделяли изображению Кирова на отдыхе, в свободные часы, в окружении детей и молодежи. Картина Самохвалова «С.М. Киров принимает парад физкультурников» превосходно вписывается как раз в эту тематическую рубрику, подчеркивая широко распропагандированную популярность Кирова, среди молодого поколения в особенности. Глава Ленинградского обкома подан как организующий центр. Принимая знаки народного обожания, он машет рукой — с теми же, по сути, целями и намерениями, что и голливудская звезда. Физкультурники, приближаясь к трибуне, все как один поворачивают головы вправо, и на каждое лицо ложится отблеск некоего божественного света, словно исходящего непосредственно от вождя. На переднем плане слева это возбуждение достигает пика, едва ли не лихорадочного. Семь молодых спортсменов, подойдя к платформе, тянутся вверх (некоторые даже подпрыгивают), поднося Кирову огромную охапку роз. Едва различимый за букетом солдат охраны наблюдает за этим порывом пристально, но без тени неодобрения, никак не вмешиваясь.

Изображая Кирова как всеми любимого героя, Самохвалов прибег к еще одному приему, обычному для репрезентации вождей. Авторитет Кирова усилен духовным присутствием другого вождя — его лик запечатлен на плакате, который физкультурники проносят по Дворцовой площади. Когда картина Самохвалова выставлялась в галерее Хейуорд, исследователи трактовали образ Ленина, взирающего на общение Кирова с народом, как знак прямой связи этого полотна с другими современными ему изображениями — в первую очередь Сталина и уже потом Кирова. Так, на картине

Григория Шегала «Вождь, Учитель, Друг», малый вариант которой также побывал на выставке в галерее Хейуорд, власть и авторитет Сталина, изображенного в человеческий рост, усилены колоссальным изваянием Ленина на заднем плане. По замечанию Мэтью Каллерна Бауна, введение Ленина в художественное полотно постулировало: Сталин — интеллектуальный и духовный преемник покойного вождя, унаследовавший не только его политическую власть, но и такие добродетели, как мудрость и скромность, сделавшие Ленина отцом советского государства⁵⁵. В этом сопоставлении, однако, кроется любопытный вопрос. С одной стороны, убитый Киров был удостоен колоссальных почестей; с другой — прямое проецирование на него ленинского сакрального авторитета могло быть понято как попытка уравнивать его со Сталиным, что вряд ли встретило бы одобрение последнего. Пристальнее взглядевшись в картину и сравнив ее с репродукциями 1930-х годов, обнаруживаем интересное обстоятельство. Лик Ленина на плакате, который несут физкультурники, оказывается позднейшим добавлением, а под ним скрывается не кто иной, как Сталин — в фуражке, со взором, устремленным вдаль, поверх Дворцовой площади (илл. 29)⁵⁶. Таким образом, картина Самохвалова отнюдь не приравнивала власть Кирова к власти Сталина, но наоборот, всячески подчеркивала, что первый полностью зависим от второго. Ореол безраздельной власти, на других картинах окружающий Ленина, здесь окутывал Сталина, занимавшего позицию мифологического отца рядом с погибшим сыном.

«С.М. Киров принимает парад физкультурников» — картина, проливающая свет на присущее спортивному параду напряжение между участием и зрительством, между режиссурой и спонтанностью. В соответствии с негласными правилами физкультурных парадов, массы предстают в первую очередь как участники. Зрителями происходящего,



Илл. 29. Александр Самохвалов. С.М. Киров принимает парад физкультурников. 1935. Холст, масло. Репродукция в газете «Известия» (30 декабря 1937 г.)

в сущности, являются немногочисленные люди, стоящие рядом с Кировым на трибуне. Даже зритель этой работы находится, как и на многих снимках Родченко, на уровне земли, среди физкультурников. С другой стороны, участники здесь — одновременно и зрители, они смотрят не столько на парад, сколько на Кирова и его соратников. Трудно с точностью определить, кто, собственно, выступает и для кого.

Театральность, важнейший элемент физкультурных парадов 1930-х годов, ощутима и в полотне Самохвалова. Его масштаб, множество фигур, атмосфера всеобщего энтузиазма — все работает на эффект грандиозного спектакля. Примечательно также, что художник стремился придать

изображаемому ощущение непосредственности, свежести. Вернемся ненадолго к группе спортсменок на первом плане. Эти молодые женщины одеты не так, как остальные участники парада; каждая из них держит букет цветов, однако можно предположить, что их порыв к вождю был, до известной степени, спланирован. Юные, привлекательные женщины были заранее отобраны специально для возложения цветов как своеобразной дани к подножию трибуны, к ногам вождя. Такое действие дополнительно подчеркивает репутацию Кирова как идола молодежи, также привлекательного физически. Приношение этой «дани сердец», скорее всего, было частью отрепетированной программы, однако Самохвалов пошел на некие отступления от канона, стремясь показать, что эти действия диктовались в том числе и стихийным порывом. Спортсменки вряд ли могли рассчитывать на то, что им удастся отдать цветы Кирову в руки, ведь трибуна значительно выше их роста. Кроме того, эта группа движется отнюдь не единым фронтом. Каждая фигура тянется к вождю сама по себе, отдельно, а одну из женщин (художник поместил ее ближе к центру картины) другие словно бы обогнали, оттеснили. По смятым цветам, по-видимому, выпавшим или выроненным из букетов и лежащим под ногами у юных спортсменок, вот-вот прошагают слитные колонны. Один из свиты Кирова, наклонившись с трибуны, даже пытается умерить энтузиазм физкультурниц успокоительным жестом. Однако Киров, уступая спонтанности, ломает стройность зрительских рядов и подается вперед, к девушкам, принимая их дар.

Картина «С.М. Киров принимает парад физкультурников», сфокусированная на театральном аспекте физкультуры, в то же время оставляла ощущение карнавальной стихийности, которая зачастую отсутствовала в самих парадах. Тем не менее, подобно отрепетированному футбольному матчу на Красной площади (напомним, он прошел в том

же году, когда работа Самохвалова была показана широкой публике), в ней сказывается онтологическое противоречие, оксюморонная «срежиссированная спонтанность». Картина отвечала на множество вопросов, в том числе на вопрос о монументальной репрезентации физкультуры. Но прежде всего она изображала вождей, используя актуальные на тот момент способы. Представляя зрителю политических знаменитостей, таких как Киров и Сталин, и безымянных физкультурников, картина Самохвалова, обыгрывая ассоциативные связи, усиливала авторитет и популярность и тех и других. Во-вторых, художник молчаливо признавал, что физкультурные практики середины 1930-х годов внутренне противоречивы. И для художников, и для физкультурников сосуществование в физкультуре стихийности и отрепетированности было частью повседневной жизни. Болельщики, конечно, предпочитали стихийность, футбольные матчи были самым посещаемым и любимым зрелищем, но и тех и других власть считала частью *физкультуры*. В картине о Кирове Самохвалов предпринял попытку (насколько успешную — сказать сложно), славя физкультурное движение, слить воедино разнородные составляющие: участие и зрительство, режиссуру и стихийность.

Александр Самохвалов открывал зрителям сущностно позитивный образ физкультурного парада. В фокусе его картины — массовое участие, движения молодых, красивых, подтянутых, здоровых граждан; от нее исходит радостное, праздничное настроение, веселье, оживление, без обиняков заявляющее о том, что современная жизнь в Советском Союзе достигла высот, которые раньше были утопией. Но и рассмотренные нами спортивные парады, и их визуальные репрезентации в силу своей декламационной, плакатной природы были обречены на внутреннюю пустоту, пронизанную напряжением, которое было присуще тогдашним дебатам о физкультуре. Визуальная культура

играла важнейшую роль в выработке официального понятия советского спорта — и как практики, и как потребляемого зрелища. Будучи культурной практикой очень высокого статуса, физкультура должна была опираться на поддержку широчайших масс. Репрезентация стадионов и спортивных парадов как сферы героизма, растворенного в повседневности, стимулировала такую поддержку. Зазора между участием и зрительскими практиками власть предпочитала не видеть, сливая участников и зрителей воедино. Оживление и непредсказуемость, манившие болельщиков на футбольные матчи, механически переносились со стадионов на площади, по которым парадным маршем шли колонны физкультурников. Стремление представить обе эти стороны в сложном равновесии требовало большого мастерства, но многие мастера искусств упорно не оставляли попыток решить именно эту задачу.

ГЛАВА 4. ВНИЗ, ПОД ЗЕМЛЮ

Советская власть всегда старалась вовлечь население в физкультурное движение. Предполагалось, что свою лепту в эту национальную программу будут вносить все граждане — от жителей крупнейших городов до обитателей далеких деревушек. Но на самом деле физкультура оставалась почти исключительно городским явлением. Главные спортивные соревнования, к примеру Спартакиады, разворачивались в городах, и хотя в дни, посвященные физкультурным празднествам, спортивные шествия проходили повсюду, событием национального масштаба был только московский парад на Красной площади. Распространению физкультуры в деревне, несмотря на широкую пропагандистскую кампанию, препятствовал ряд факторов. Так, вне больших городов было практически невозможно достать спортивные снаряды, инвентарь и т. д. Кроме того, многие сельские жители держались традиционных обычаев и отворачивались от современных, насаждаемых «сверху» практик, что, конечно же, затрудняло претворение в жизнь идеологических задач советского государства. Еще одним препятствием было мусульманское мировоззрение,

по-прежнему господствовавшее во многих южных и восточных республиках — зачастую там отвергали спорт вообще и как занятие для женщин в особенности.

По окончании первой пятилетки, к 1930-м годам, на смену утопическим и в основе своей антиурбанистическим теориям, сыгравшим значительную роль в послереволюционный период, пришла растущая автономия больших городов как символического сердца нового режима. Большой вклад в эти перемены внес лично Сталин, прежде всего своим выступлением на конференции аграрников-марксистов 27 декабря 1929 года:

<...> вопрос об отношениях между городом и деревней становится на новую почву <...> Это обстоятельство имеет, товарищи, величайшее значение для всего нашего строительства. Оно преобразует психологию крестьянина и поворачивает его лицом к городу. <...> крестьянин получает теперь от города машину, трактор, агронома, организатора, наконец, прямую помощь для борьбы и преодоления кулачества. Крестьянин старого типа с его зверским недоверием к городу, как к грабителю, отходит на задний план. Его сменяет новый крестьянин, крестьянин-колхозник, смотрящий на город с надеждой¹.

Однако сталинский «новый крестьянин» не просто поворачивался лицом к городу. Он решительно покидал село, отправляясь на поиск работы в растущие города. Действительно, в 1926–1939 годах из деревни ушли двадцать три миллиона крестьян — миграция населения, не имеющая аналогов в мировой истории². Этот глобальный сдвиг с особенной наглядностью заявил о себе в столице. В докладе на июньском (1931 года) пленуме ЦК ВКП(б) Лазарь Каганович, недавно назначенный первым секретарем Московского комитета партии, огласил грандиозный

план реконструкции Москвы, представив его как в равной степени социальный и архитектурный. Изменение облика столицы должно было стать «лабораторией», в которую «со всего Союза» приезжали бы люди учиться³. Реконструкция Москвы, таким образом, представляла как метонимический символ преобразования всей нации.

Физкультура — практика по определению городская — должна была сыграть в плане реконструкции Москвы одну из ведущих ролей. Строительство многочисленных спортивных центров и стадионов было важнейшей чертой разработанного плана, а рощи и лесные массивы на окраинах города должны были превратиться из тихих тенистых уголков в обустроенные парки культуры и отдыха, снабженные, среди прочего, и спортивными сооружениями. Такое «переформатирование» столицы было спровоцировано прежде всего демографическими изменениями. В 1930-е годы к огням Москвы ушло из сел около двух миллионов крестьян. Среди этих мигрантов, естественно, преобладали молодые люди, многие из которых искали работу на новых фабриках и заводах, возникших в годы первой пятилетки. Когда началась реконструкция Москвы, приток молодежи возрос еще более, так что к середине 1933 года около четверти четырехмиллионного населения столицы составляли люди в возрасте от двадцати до тридцати лет⁴. По мысли властей, новые условия жизни и труда должны были способствовать их культурному преобразению. И тут основополагающим моментом оказывалась пропаганда физкультуры как формы досуга — здорового, проникнутого духом единения, осуществляемого вместе со всеми и на глазах у всех. Московские скверы, парки и стадионы заполнились изображениями идеализированных молодых спортсменов и спортсменок. Однако решающую роль физкультура сыграла в проектировании, строительстве и отделке метрополитена — центральном звене реконструкции Москвы. В этой главе речь пойдет о московском метро

как одном из знаковых социологических и культурных проектов 1930-х годов. Нас в особенности будет интересовать то, как в визуальной культуре оказались спаянными понятия гражданского долга (созидательный труд) и активного отдыха (спорт).

Хорошо известно, каких масштабов достигало в годы индустриализации (межвоенный период) использование труда заключенных. Такие крупные проекты, как канал Москва — Волга, особенно зависели от этой рабочей силы: великие достижения советского государства слишком часто строились на костях миллионов замученных безымянных рабов. Однако труд заключенных использовался в основном в северных и сибирских исправительных лагерях, на Урале, в Кузбассе — там, откуда до столицы было далеко, где жестокость и бесчеловечность принудительных работ можно было с большим или меньшим успехом скрыть от гражданского населения. Понятно, что властям только в страшном сне могли привидеться бредущие по Тверской улице или Красной площади колонны зэков. Несмотря на то что строительство метрополитена требовало колоссального количества рабочих рук, труд заключенных там использовался относительно редко и государство зависело от наемных рабочих⁵. Острая потребность в добровольцах диктовала следующий тактический ход: пропаганда ставила знак равенства между трудом и физкультурой, участие в великих свершениях представало как героизм, необходимое условие для здоровья, хорошей физической формы, бодрости и социальной самореализации. Строительство московского метро, таким образом, дает историку чрезвычайно показательный, буквально напрашивающийся на интерпретацию пример слияния физкультуры и труда.

Метрополитен — одно из высочайших достижений, связанных с планом реконструкции столицы. Программа реставрации метро, начатая при нынешнем мэре Юрии

Лужкове, свидетельствует о том, что и в постсоветский период значение подземки как культурного феномена продолжает расти. С 1932 по 1938 год в рекордные сроки были созданы две линии метрополитена — более двадцати станций, десятки километров путей. Тщательно продуманным, неповторимым был облик каждой из них, но даже на этом фоне особенно выделялись четыре: «Площадь Революции», «Маяковская», «Динамо» и «Площадь Свердлова». Им уделялось пристальное внимание в печати, как широкой, так и специальной⁶. Проекты отделки этих станций явно свидетельствовали: новый режим делает основную ставку на молодежь. Поскольку на указанный период пришлось двадцатилетие молодого советского государства, метафора страны, достигшей совершеннолетия, была практически неизбежна. Хвалы, однако, воздавались не просто советской молодежи как таковой. В убранстве станций была воплощена идея трансформации молодых людей при новой власти. Физически развитые и в то же время грациозные тела, изображения которых украшали собой новые станции, являлись одновременно и продуктом, и «действующим веществом» юного государства. Радостное участие в физкультуре было ключевым аспектом их репрезентации.

ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКОГО МЕТРО

В 1902 году американская банковская фирма Werner & Co обратилась к царскому правительству с идеей построить в Москве метрополитен⁷. Это предложение было отклонено: по-видимому, в связи со сложной геологией московских земель и, соответственно, высокой стоимостью проекта⁸. В 1925 году свой проект предложила еще одна иностранная компания — на сей раз Siemens-Bau-Union, однако и он был отклонен. Идея строительства метрополитена впервые удостоилась серьезного обсуждения на июньском (1931 года) пленуме ЦК, запустившем программу реконструкции Москвы. В ходе пленума Каганович обрисовал транспортную

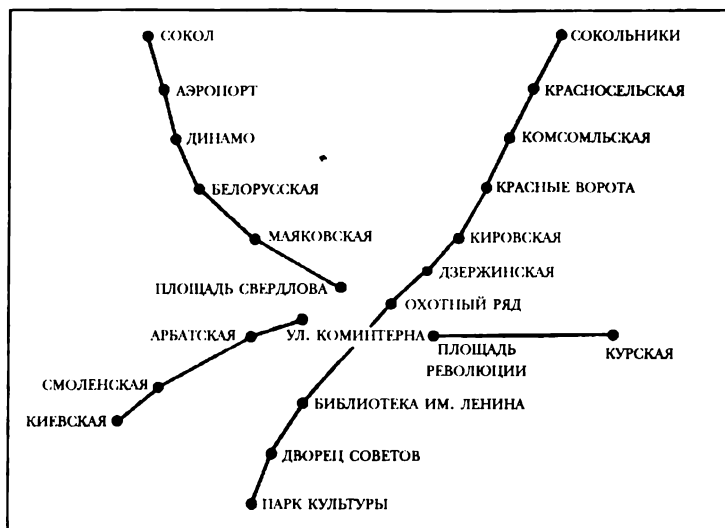
проблему как одну из насущнейших для столицы. Его предложение безотлагательно начать строительство метрополитена было с энтузиазмом встречено ЦК, и, несмотря на то что проект подразумевал привлечение большого числа иностранных специалистов, он был запущен как *советское* предприятие. В сентябре 1931 года была учреждена государственная строительная фирма специального назначения — Метрострой, а к январю следующего года уже существовали чертежи и прокладывались пробные шахты⁹. Чем шире разворачивалось строительство, тем больше рабочей силы привлекалось к проекту. За 1934 год было выполнено 85 % работ по выемке грунта и 90 % бетонных работ; в начале 1935-го в завершении первых двух очередей метрополитена непосредственно участвовали около семидесяти тысяч рабочих¹⁰. 4 февраля 1935 года в 8 часов 15 минут первый пробный поезд вышел со станции «Сокольники» и проехал по всей длине готовой линии — до станции «Парк культуры»¹¹. Три месяца спустя Сталин и Каганович приняли две тысячи рабочих-ударников в Колонном зале Дома Союзов на торжественном собрании, посвященном открытию метрополитена. Весной и летом 1935 года Москву накрывала «лихорадка метро». Столица была увешана плакатами, пропагандирующими новое средство передвижения; в его честь сочинялись гимны, появлявшиеся на страницах газет; в течение нескольких дней после открытия метрополитена по улицам Москвы ходили многочисленные колонны демонстрантов, празднуя рождение метрополитена¹². Писали даже, что благодарные горожане пронесли Кагановича на руках, когда тот вышел из метро за несколько дней до его ввода в строй¹³. Метро не проработало еще и месяца, как началась прокладка шахт второй очереди, а в октябре того же года были официально обнародованы планы ее строительства. Вторая очередь строилась так же быстро, как и первая (этому способствовало набравшее обороты

стахановское движение), и ранней осенью 1938 года открылись еще две линии.

Строительство метро в Москве представляло собой техническую задачу невиданного масштаба. Для ее решения требовались соответствующие трудовые ресурсы. Этот проект был тесно связан с амбициями советского руководства, нацеливавшего страну на соревнование с самыми выдающимися индустриальными и инженерными достижениями Запада. Невзирая на уникальность статуса Москвы, метро задумывалось и строилось как глобальный, общесоюзный проект. Рабочая сила для его реализации привлекалась из многих регионов страны: так, шахтеры ехали с украинских и сибирских угольных месторождений, монтажники — с металлообрабатывающих заводов Магнитогорска, с Днепрогэса, с Туркестано-Сибирской железной дороги. При строительстве использовалась сталь, произведенная в сибирском Новокузнецке, цемент из Поволжья и с Северного Кавказа, битум из Баку, мрамор и гранит из карьеров Карелии, Крыма, Кавказа, Урала и Дальнего Востока¹⁴. Э.Д. Саймон, англичанин, посетивший СССР в 1937 году, отметил, что власть мыслила московский метрополитен как феномен всесоюзного масштаба. В своих путевых заметках он зафиксировал восприятие далекого-далекого столичного метро жителями других регионов страны: «Одна англичанка рассказала мне, что в Тифлисе какой-то крестьянин спросил ее, видела ли она “наше” метро. Она ответила: метро, как ей кажется, есть только в Москве. “Ну да, — кивнул крестьянин, — я и говорю: наше московское метро”»¹⁵.

КАК ПЛАНИРОВАЛИ МЕТРО

Исходный план московского метро создавался с целью хотя бы отчасти решить транспортную проблему. На уже упоминавшемся июньском пленуме 1931 года Каганович



Илл. 30. Схема Московского метрополитена в 1938 году

подчеркивал, что у многих масса времени и сил уходит только на проезд к месту работы и обратно:

В настоящее время рабочие, живущие в Донгауэровской слободе и на других окраинах, вынуждены терять много времени для переезда в центр или в противоположные районы. Им приходится тратить на ежедневные поездки не менее 1½ – 2 часов. Строительство новых заводов в Пролетарском, Сталинском и других районах, заселение этих районов большим количеством новых жителей требует того, чтобы мы немедленно позаботились об обеспечении их вполне достаточным количеством средств передвижения¹⁶.

Именно поэтому участки метрополитена, построенные в 1930-е годы, были подведены к шести железнодорожным вокзалам — главным городским воротам (илл. 30). Первая

очередь связала центр Москвы с Казанским, Ярославским и Ленинградским вокзалами, откуда шли дороги на восток, север и северо-запад, вторая — с Киевским, Белорусским и Курским (юго-запад, запад и юг соответственно). Транспортных проблем большинства московских рабочих новое средство сообщения, впрочем, не решило. Индустриальные мигранты оседали преимущественно на востоке и юго-востоке столицы, в тех самых Пролетарском и Сталинском районах, о которых упоминал в своей речи Каганович. Здесь численность населения в 1933–1936 годах выросла почти на 50 %, однако эти районы были по-прежнему слабо связаны с центром¹⁷. Метрополитен, в сущности, оставался достоянием центра Москвы, где население передвигалось сравнительно немного. Посмотрим же, какие части города обслуживались первыми линиями метро.

Первая очередь, открытая в мае 1935 года, диагональю рассекла центр столицы, соединив ее юго-запад (Крымскую площадь, поблизости от которой, за рекой, располагался вход в Парк культуры и отдыха имени Горького) с северо-востоком (Парком культуры и отдыха в Сокольниках). Ответвление этой линии шло на запад, к Москве-реке. Вторая очередь вела от центра (площади Свердлова¹⁸) на северо-запад и, пройдя рядом со стадионом «Динамо» и меньшим по размеру стадионом имени Томского, уходила к аэропорту. Еще одна линия, шедшая на восток, до Сталинского стадиона — спроектированного, но так никогда и не построенного, — должна была связать город с Измайловским парком¹⁹. Таким образом, эти линии не столько доставляли в столицу рабочих, проживавших на окраинах, сколько служили средством связи между центром и недавно построенными «пространствами досуга», в первую очередь спортивными стадионами и парками культуры и отдыха, важнейшими составляющими реконструкции Москвы. Иными словами, перед нами арены физкультуры.

СТРОИТЕЛЬСТВО МЕТРО

Московский метрополитен не только планировался как средство связи между этими особого рода точками. Физкультура ставилась во главу угла и в программе его строительства. Работа по прокладке туннелей, выемке и перемещению колоссальных объемов грунта была очень тяжелой, то есть выполнять ее должны были люди молодые и сильные. Среди них было много крестьян, которые в поисках работы ушли из своих деревень и сел в город. В марте 1932 года к участию (на добровольной основе) в строительстве метро был призван комсомол. Желание пополнить ряды метростроевцев выразили шестьсот десять комсомольцев, но лишь тридцать из них были признаны достаточно квалифицированными для работы под землей²⁰. Впрочем, в июле, когда Каганович инспектировал различные точки, где велось строительство метрополитена, его единодушно уверили в том, что добровольцы вносят в общее дело очень ценный вклад²¹. С этого момента число комсомольцев-метростроевцев возросло чрезвычайно резко, так что под конец в строительстве первой очереди метро участвовали около десяти тысяч юношей и девушек. Причастность к процессу строительства официально подавалась как преобразующий, возвышающий жизненный опыт: в прессе, как союзной, так и ориентированной на западного читателя, во множестве появлялись рассказы о чудесах «социалистической перековки». В одном из них, напечатанном в «Moscow Daily News», излагалась история рабочего, который попал на строительство метрополитена неотесанным хулиганом. Приходя вечером в барак, он ложился спать в облепленных глиной сапогах, и его не волновало, что постель после этого мало чем отличалась от канавы. Постепенно он начал прислушиваться к дружеским, терпеливым внушениям своих товарищей-рабочих, стал снимать на ночь сапоги и, в конце концов, даже ходить в баню. В финале истории он женится и перевозит в Москву

родителей. Грубиян, утверждала газета, превратился в «москвича, в рабочего-метростроевца, пламенного энтузиаста своего трудного и благородного дела»²². Примеры аналогичных историй легко умножить.

Много писалось и о том, что перед рабочими, занятыми на строительстве метро, открываются широкие возможности приобщения к культуре. В распоряжении Метростроя было тринадцать клубов, собственный симфонический оркестр, славянский струнный ансамбль, русский и татарский хоры²³. Для распределения среди метростроевцев резервировалось пятьдесят тысяч театральных билетов, а знаменитые певцы Большого театра давали, как сообщала пресса, специальные концерты в туннелях, прокладывавшихся в сорока метрах под площадью Свердлова²⁴. Спорт, конечно, рассматривался как ключевой момент культурного роста. У метростроевцев было собственное спортивное общество — «Стрелка», со стадионом и теннисными кортами. Более четырехсот тружеников Метростроя приняли участие в физкультурном параде на Красной площади в 1933 году. На следующий год под знаменами Метростроя шло уже две с половиной тысячи физкультурников²⁵.

УБРАНСТВО МЕТРО

И архитектура, и внутренняя отделка первой очереди метрополитена (напомню, первая очередь вошла в строй в мае 1935 года) оценивались современниками весьма высоко. Наземные павильоны станций были решены в совершенно разных стилях, от классического храма («Арбатская») до модернистских концентрических арок («Красные ворота»). Стены и колонны платформ были щедро отделаны серым гранитом и красным мрамором. Наибольших усилий и издержек потребовала станция «Комсомольская», названная в честь Коммунистического союза молодежи и строившаяся как символ добровольного героического труда советских

юношей и девушек. Интерьер этой станции, в том числе панно, представляющие молодых метростроевцев, решен с большим размахом. Сначала Евгений Лансере, которому была заказана внутренняя отделка «Комсомольской», представил эскизы восьми панно — каждое из них рассказывало об одном из направлений деятельности комсомольцев: «Комсомол в колхозах», «Комсомол на защите социалистической родины», «Комсомол и спорт» и т. д.²⁶ Однако этот проект был сочтен чересчур помпезным, и Лансере реализовал более простой замысел — два майоликовых панно, размещенных в полуциркульной вогнутой стене и обрамляющих вход в пассажирский туннель. Хотя в фокусе этого произведения — трудовые свершения, Лансере все же одел одну из комсомолок в спортивную майку, введя пусть косвенную, но внятную отсылку к физкультуре. В интерьерах других станций первой очереди такие отсылки были прямыми. Так, для станции «Сокольники» Петр Митковицер изваял два парных изображения спортсменов: «Дискометатель» и «Девушка с мячом»²⁷. «Дискометатель», как и многие другие скульптурные разработки этого сюжета, конечно, навеян классической статуей Мирона «Дискобол», о чем свидетельствует прежде всего поза атлета, согнувшегося перед броском²⁸. Чтобы никто не сомневался в том, что перед ним именно советский физкультурник, Митковицер слегка осовременил своего спортсмена (и заодно целомудренно прикрыл его наготу), надев на него майку, шорты и спортивные туфли.

Двигаясь по первой линии к центру, пассажиры видели все новые и новые вариации физкультурной темы. Так, станция «Дзержинская»²⁹ встречала их серией из восьми барельефов над главным входом. Эти барельефы должны были представлять идеологически правильный и в то же время репрезентативный срез советской молодежи: заводской рабочий, труженик села, танцор, теннисист и другие. «Правда» с гордостью поместила на своих страницах фотографии

четырех из этих молодых людей как иллюстрацию к репортажу об успешном строительстве метро³⁰. Даже в самом центре города скульптурные репрезентации физкультуры доминировали во внешней отделке станций. На фасаде внушительного четырехэтажного здания станции «Театральная», расположенного между Большим театром и Домом Союзов, есть шесть ниш, в каждой предполагалось поместить скульптуру высотой более чем в человеческий рост, в том числе фигуру с мячом и дискометателя. Как и работы Митковицера на станции «Сокольники», эти статуи одновременно говорили о великом классическом прошлом и о советском настоящем (кстати, обе фигуры на здании станции «Дзержинская» были одеты в спортивные тусы)³¹. Очевидно, что физкультурная тема играла в убранстве первой очереди московского метрополитена очень важную роль. Однако эти художественные произведения в основном существовали отдельно от интерьера метро, не составляя с ним органического единства.

Едва успели просохнуть первые станции, как началась прокладка второй очереди метро. Успехи предыдущего этапа вдохновили инженеров на создание новых, еще более величественных проектов, воплощенных в необыкновенно эффектные творения. Весной 1938 года, за несколько месяцев до запланированного открытия этой очереди, журнал «Искусство» поместил первую из двух статей И. Сосфенова под заглавием «Проблема синтеза в метро. Синтез в оформлении станции «Площадь Революции» московского метро»³². Критик, что неудивительно, начал с гимна великим достижениям: «Архитектура первой очереди московского метрополитена по праву считается одним из значительнейших явлений в художественной культуре нашей страны за последнее десятилетие»³³. Но далее он указывал, что кое-где имеется и простор для совершенствования. Он писал, в частности, о серьезной опасности впасть в простую орнаментальность, если детали отделки не будут в должной мере

работать на всеобъемлющее единство замысла, значения³⁴. С точки зрения Сосфенова, архитектура и изобразительное искусство должны идти рука об руку – только тогда родится глубокое, цельное творение. Именно в этом, подчеркивал Сосфенов, величие монументальной скульптуры Древнего Египта, акрополей Древней Греции, Сикстинской капеллы Микеланджело. Он считал, что такой синтез был достигнут в павильоне СССР на Всемирной выставке в Париже, а вот станции первой очереди метрополитена казались ему в данном отношении менее убедительными. Однако при проектировании станций второй очереди был избран новый, более целостный подход. В двух своих статьях Сосфенов пришел к выводу, что наиболее успешно этот подход был применен в сооружении четырех (уже названных нами) станций – «Площадь Революции», «Маяковская», «Динамо», «Площадь Свердлова»³⁵. Рассмотрим, одну за другой, эти станции и попытаемся выявить скрытый посыл, обеспечивающий идейное единство как каждой из них в отдельности, так и метрополитена в целом.

«ПЛОЩАДЬ РЕВОЛЮЦИИ»

Одной из самых важных станций второй очереди была «Площадь Революции». Расположенная в сотне метров к северу от Красной площади, рядом с Музеем Ленина, Историческим музеем и только что отстроенной гостиницей «Москва», станция «Площадь Революции» находилась, с географической точки зрения, в самом сердце столицы. Кроме того, она не могла не восприниматься как символическое выражение основополагающего события советской истории – революции, а значит, привлекала особое внимание. Интерьер этой станции, созданный архитектором Алексеем Душкиным, резко контрастировал с обликом большинства станций первой очереди, с их колоссальными подземными вестибюлями, где обе платформы и станционный зал были

объединены в одно пространство. «Площадь Революции» — станция особенно глубокого заложения, она возведена непосредственно под древним городом, так что по геологическим и технологическим показателям громадное пространство ей противопоказано. Исходя из этого, Душкин решил интерьер как три связанных друг с другом туннеля — два для платформ и один для центрального зала. Чтобы смягчить неизбежный акцент на удлинённости пространства, он увеличил число поперечных проходов на перроны, пересекающих главную ось по всей ее длине. Пролеты эти были обрамлены своего рода порталами — возникал эффект туннелей, разрезающих туннели, что вносило ноту строгой утилитарности. По контрасту со светлым простором первых станций Душкин еще подчеркнул «туннельный эффект» использованием мрамора насыщенных темных цветов — глубокого красного и серого. Кроме того, важнейшей чертой интерьера он сделал множество бронзовых скульптур чуть больше человеческого роста. Как свидетельствуют эскизы Душкина, скульптуры должны были размещаться в арочных проходах (по две в каждом проходе), которые тем самым обретали функцию декоративных ниш³⁶. Поскольку каждая платформа была соединена с центральным залом десятью проходами, в интерьере предполагалось установить восемьдесят статуй, что составляло колоссальный по любым стандартам заказ. Его получил Матвей Манизер, профессор скульптуры Ленинградской Академии художеств. При помощи учеников он сделал двадцать статуй (десять пар), и каждая из них была четырежды отлита в бронзе, что и дало в итоге восемьдесят необходимых фигур³⁷.

Скульптуры Манизера хорошо известны, без их упоминания или фотографии не обходится практически ни одно исследование советской официальной культуры. Однако они, как правило, рассматриваются как самостоятельные произведения искусства, а не как цельный ансамбль, что открывает

их от присущей только им прагматики, от связи и с конкретной станцией, и с метрополитеном вообще. Игнорируя цельность этой скульптурной серии, мы рискуем упустить из виду главнейший смысл всего убранства станции — конструирование (или, точнее, реконструирование) исторического нарратива, резко разграничивающего предреволюционное прошлое, эру революции и эпоху настоящего³⁸. Скульптуры Манизера, словно вехи, размечают путь Страны Советов: от ее революционного рождения через Гражданскую войну, послевоенное восстановление хозяйства, индустриальные и сельскохозяйственные свершения эпохи первых пятилеток — к сияющему будущему коммунистического государства. Такой эффект достигается через репрезентацию ключевых фигур исторического нарратива: герои революционной эпохи — рабочие и старые солдаты; представители нынешнего поколения — студенты, спортсмены, спортсменки, молодые родители; граждане государства будущего — маленькие дети и школьники. Нельзя не отметить и физическое преображение, происходящее в рамках этой схемы. Люди революции изображены с угрюмыми, озабоченными лицами, напоминающими о жестокости и несправедливости, о том, как свирепо преследовал этих людей царский режим. По ходу развертывания нарратива появляется иная порода граждан: их черты мягче, тоньше, они сложены изящнее и пропорциональнее, как если бы в новых социальных и исторических условиях нарождался новый антропологический тип. Характерно, что четыре фигуры этого «поколения» прямо связаны с физкультурой и спортом. Весь их облик свидетельствует о наконец-то обретенном праве на отдых в сочетании с физкультурными практиками как гражданским долгом, что является одним из ключевых факторов исторического развития (илл. 31). «Поколение next», кульминация этой скульптурной серии, играя и веселясь, готовит скорое распространение социализма по планете.

Рассматривая скульптуры Манизера как самостоятельные произведения искусства, их часто называют примитивно идеализированными советскими типажам. Эти работы, конечно, служат сомнительной пропагандистской задаче, подталкивая зрителя к мысли о том, что по сравнению с царской Россией условия жизни в Советском Союзе стали несравнимо лучше и, в полном соответствии со знаменитым *mot* Сталина, жить действительно стало веселее. Здесь рельефно представлены все ключевые сферы государственной политики: сельское хозяйство, промышленность, оборона, образование. Но если взглянуть на эти скульптуры как на целое, особенно с учетом контекста станции, ее атмосферы, становится очевидно, что они нагружены более разветвленными, хотя и не менее щекотливыми ассоциативными значениями. Само понятие истории — истории специфически советской — диктовало каждый шаг в работе над отделкой станции, имплицитный символический смысл которой состоял в прославлении революции как исходной точки, первотолчка. Подчиняясь догматам социалистического реализма, Манизер развернул непрерывный нарратив — чтобы запечатлеть эту историю и спроецировать ее вперед, в воображаемое и еще более славное грядущее. Не так уж важно, считать ли избранную форму репрезентации метафорической или прямой: основное значение скульптур Манизера — в том, что физический облик нового, советского поколения требует новой, идеализированной формы. На этом фоне старшие революционеры ленинского поколения выглядят старомодными, оттесненными на обочину истории новой порослью, куда более напоминающей голливудских звезд.

Немаловажно и то, что эти скульптуры размещены на станции метро, на сорокаметровой глубине. В темных, сумрачных туннелях «Площади Революции» фигуры, созданные Манизером, кажутся извлеченными из недр самой

Земли, точно огромный, превосходно сохранившийся ископаемый пласт. В эпоху, когда теориями Дарвина равно увлекались советские естественники и историки, подчеркнутые скульптором археологические аллюзии могли служить псевдонаучным обоснованием идеологического конструкта под названием «историческое развитие».

«МАЯКОВСКАЯ»

Если станция «Площадь Революции» несла мощный исторический посыл, перебрасывая мост от дореволюционного прошлого к настоящему и далее, к лучезарному будущему советской страны, то «Маяковская» рассказывала прежде всего о том, что происходит «здесь и сейчас». При открытии второй очереди «Маяковскую» единодушно признали самой эффектной из всех новых станций. И. Сосфенов с восхищением писал о ней в статье «Проблема синтеза в метро. Синтез в оформлении станций Горьковского радиуса московского метро»:

Станция «Маяковская» <...> является самым значительным достижением среди архитектурных образов Горьковского радиуса метрополитена. Смелость и содержательность ее замысла, умелое, гармоничное выполнение и большая идейная глубина заслуживают самой высокой оценки. Благодаря ее созданию вторая очередь московского метрополитена оказывается новым, значительным этапом в истории советской архитектуры, в истории всей художественной культуры Советского Союза³⁹.

Как и «Площадь Революции», «Маяковская» представляла собой важный географический пункт. Площадь Маяковского, разбитая примерно в середине улицы Горького, пересекалась с внешней из двух кольцевых артерий столицы — Садовым кольцом и в плане реконструкции Москвы

играла роль крупной транспортной развязки. Кроме того, этот район, с четырьмя расположенными здесь театрами, в том числе недавно перестроенным Театром Мейерхольда, был еще одним средоточием московской театральной жизни. Театральность, бесспорно, сыграла существенную роль в дизайне «Маяковской», этой восхитительной барочной «обманки».

Проектируя «Маяковскую», Алексей Душкин — в разительном контрасте со станцией «Площадь Революции» — заранее отметал любой намек на ощущение клаустрофобии, пребывания в подземном туннеле. Не скованный на этот раз спецификой геологического профиля, он имел возможность создать огромное и свободное внутреннее пространство, пусть даже разделенное на две платформы, и превосходящий их по объему и высоте центральный зал. По всей его длине архитектор на равном расстоянии разместил колонны, в результате чего образовались отдельные своды, каждый из которых он увенчал своего рода миниатюрным куполом (илл. 32). Все это создает впечатление грандиозной процессии богато отделанных традиционным красным мрамором и сверхсовременной нержавеющей сталью колонн, которыми размечены «шаги» этой упоительной архитектурной прогулки. По наблюдению Сосфенова, проект Душкина многим обязан готическим соборам, хотя закругленные арки скорее выдают увлечение зодчего романтизмом⁴⁰. Используя такую планировку, колонны и купола, Душкин, конечно, мог иметь в виду пространство собора, но куда более важной задачей для него было внести ощущение света и воздуха в то, что по сути оставалось глухим туннелем. И здесь на сцену выступил художник и дизайнер Александр Дейнека. В куполе каждого из шатровых отсеков центрального зала Душкин решил разместить эллипсовидное декоративное панно-плафон⁴¹. Выполненные из мозаики светлых цветов, подсвеченные специально спроектированными лампами, эти плафоны



Илл. 32. Станция метро «Маяковская»

должны были сиять, создавая впечатление льющегося сверху света.

Поздней осенью 1938 года Дейнека напечатал две статьи (одну в журнале «Искусство», другую в журнале «Творчество»), где рассказал о работе над отделкой «Маяковской»⁴². Как можно понять, его не испугали сложности, связанные с этим проектом. Во-первых, заказ он получил очень поздно, зимой 1937-го, и для работы над эскизами тридцати пяти панно у него оставалось ровно пять месяцев. Во-вторых, размещение плафонов — прямо над головой у зрителей — создавало колоссальные проблемы; художник, в частности, сетовал на чрезвычайно трудный ракурс, связанный с такой точкой обзора⁴³. Тем не менее эти задачи были решены Дейнекой столь блистательно, что без выполненной им части работы «Маяковская», конечно, не была бы тем, чем она является. Подобно Матвею Манизеру, разместившему

на «Площади Революции» целую галерею фигур, Дейнека создал серию работ, отражающих целостное и абсолютно позитивное видение жизни в Советском Союзе. Однако, в отличие от своего коллеги, Дейнека уклонился от историзма и хронологии, взяв в качестве темы один день из жизни народа. Поскольку потолочные панно должны были располагаться высоко, а зрители — прямо под ними, художник избрал фоном для каждой композиции открытое небо, создав тем самым ощущение нисходящего света. На панно в обоих концах центрального зала изображено утро. При движении к центру зала шагает вперед и день. Стрелки курантов Спасской башни на седьмом панно показывают полдень. Зритель идет дальше, день клонится к вечеру, темнеет, и на центральном панно Спасская башня запечатлена на фоне ночного неба, а куранты снова показывают двенадцать — на сей раз полночь. Апелляция Дейнеки к естественной смене дня и ночи функционирует в этом цикле на многих уровнях. Во-первых, она подразумевает, что жизнь и деятельность в Советском Союзе не затихает ни на миг. Во-вторых, одновременно представляя день и ночь, художник напоминал зрителю о колоссальных пространствах Страны Советов, включающей девять часовых поясов. В-третьих, изображая сутки в их естественном протекании, Дейнека обыгрывал по необходимости монотонное освещение подземного туннеля и уменьшал потенциальный эффект замкнутого пространства, вполне предсказуемый на станции метро.

Чтобы передать разнообразие жизни в Советском Союзе, Дейнека построил цикл на широком диапазоне тем: природа, сельское хозяйство, промышленность, военное дело, авиация, спорт. При этом объединяющим началом здесь служит акцент на безграничных способностях советской молодежи. Наиболее выразительно эта идея развита в трех «физкультурных» композициях, изображающих прыгуна с шестом, горнолыжника в прыжке с трамплина



Илл. 33. Александр Дейнека. Прыжок в высоту (из цикла «Сутки Страны Советов»). Панно свода станции «Маяковская». 1938. Мозаика. Смальта

и двух прыгунов в воду. На первой из них атлет запечатлен в высшей точке своего прыжка (илл. 33). Разрезая воздух, мгновение назад выпустив шест, спортсмен преодолевает высокую планку. Планка значительно сдвинута от центра эллипса, что создает впечатление выдающегося, по всей вероятности рекордного прыжка. Шестовик, одетый в спортивный костюм, предстает как профессионал, чьи достижения — знак новой, советской эпохи и в то же время ее результат. Горнолыжник на другом панно — тоже профессиональный спортсмен, летящий по воздуху над головами зрителей (илл. 47). Наклонив корпус вперед, он удерживает великолепную стойку: ноги плотно сжаты, лыжи строго параллельны, руки вытянуты вперед. Его прыжок вызывает восхищение: он пролетает над самыми верхними ветками дерева; спортивный костюм и номер на груди говорят о том, что он участвует в каком-то соревновании. И этот спортсмен,

взмывающий над зрителем, символизирует колоссальные возможности, подтверждает свой первый номер. На третьем «спортивном» панно Дейнека представил двух прыгунов в воду (илл. 48). Верхняя, женская фигура, подняв голову, простерла руки в стороны, словно аэроплан, а нижняя, мужская сильно прогнулась назад, контуром спины вторя эллипсоидному закруглению плафона. Их горизонтальное расположение подчеркивает общую идею вызова, брошенного силе тяжести. Они словно бы не летят вниз, а скользят — так медленно и грациозно, будто движутся не по воздуху, а в воде. Прыгун-мужчина вообще выглядит так, словно он, нырнув, уже достиг дна и теперь начинает движение к поверхности воды. Обыгрывая такое одновременное проникновение в две стихии, Дейнека снова подчеркивал многогранные способности советской молодежи.

В трех рассмотренных нами панно художник блестяще использовал трудный ракурс, выразив при его помощи ключевые элементы советской физкультуры — стремление к победам и их достижение. Показав, насколько разнообразны спортивные занятия молодежи — зимой, летом, в теплом климате, в холодном, — Александр Дейнека подчеркнул, что они важны для нации в целом. Кроме того, развивая технически необходимый мотив открытого неба над головой, он изобразил своих спортсменов как чудесные самолеты, как высокотехнологичные достижения наступившей эпохи⁴⁴. Его физкультурники, символизирующие новое поколение советской молодежи, стремятся вперед и ввысь, поверх барьеров, установленных самой природой. В контексте всего цикла мозаик «Маяковской» их стремления и достижения неразрывно связаны со свершениями в области промышленности, сельского хозяйства и обороны. Физкультурник в интерпретации Дейнеки — предельное, лучшее выражение силы, мастерства и самоотверженности нового поколения, которое, как верил художник, поведет Страну Советов к светлому будущему.

«ДИНАМО»

Из четырех станций второй очереди, дизайну которых особое внимание уделил в своей статье И. Сосфенов, теснее всего с темой физкультуры и спорта, конечно, связана станция «Динамо»⁴⁵. Названная в честь спортивного общества, которое было основано главой госбезопасности Феликсом Дзержинским в 1923 году, она обслуживала близлежащий стадион «Динамо», который на ту пору был самой большой спортивной ареной страны. Этот стадион, построенный, как мы уже говорили, в 1928 году для Первой Всесоюзной спартакиады и в 1935-м расширенный, пользовался у болельщиков широчайшей популярностью. Очень скоро стало понятно, что наземный транспорт не справляется с толпами, которые валили сюда в дни больших матчей. Новая линия метрополитена значительно облегчила путь к стадиону из центра, однако станция, по-видимому, строилась не для решения транспортных проблем. Стадион «Динамо» считался ареной в первую очередь физкультурных практик, а зрелищные виды спорта, по мнению власти, были не столь важны. Рядом было немало других физкультурных объектов, в том числе сооруженный в 1932 году стадион Юных пионеров⁴⁶. Весь район вокруг «Динамо» ассоциировался с физкультурой и спортом, и открытие здесь станции метро должно было стимулировать юношей и девушек полнее использовать те возможности физического развития, которые открывало перед ними государство.

При столь явном акценте на спортивных практиках и зрительстве неудивительно, что в убранстве станции «Динамо» превалирует физкультурная тема. Она развита в рамках двух отдельных архитектурных проектов: это, во-первых, два зеркально повторяющих друг друга наземных павильона, которые оформляют вход на станцию и выход из нее, а во-вторых, перронный зал и платформы. Декоративной скульптуре везде принадлежит немаловаж-



Илл. 34. Дмитрий Чечулин. Наземный павильон станции метро «Динамо». 1938

ное место. В двух наземных павильонах, спроектированных Дмитрием Чечулиным, на первом плане классическая тема: прямые отсылки к афинскому Парфенону здесь неслучайны (илл. 34). Павильоны, возведенные из светлого камня и окаймленные классическими колоннадами, украшены скульптурным фризом в верхней части стены. Однако в этих апелляциях к классике явственно различимы черты современности. Так, капители колонн далеки от классических ордеров — их венчают пятиконечные звезды и скрещенные серп и молот, а тема скульптурного фриза — не состязания героев Греции, но спортивные занятия советских граждан: бокс, тяжелая и легкая атлетика, плавание, теннис. Некоторые из этих фигур, исполненные скульптором Еленой Янсон-Манизер, одеты в узнаваемую динамовскую форму и напоминают о *genius loci*. Подземное пространство было

решено архитекторами Яковом Лихтенбергом и Юрием Ревковским иначе, с менее однозначными историческими аллюзиями. «Визитной карточкой» станции стали круглые фарфоровые медальоны-барельефы около 90 см в диаметре, размещенные между пилонами как в центральном зале, так и на обеих платформах. Автором этих медальонов, также посвященных физкультуре, была Елена Янсон-Манизер. Она создала шестнадцать композиций, каждая из которых изображала одну фигуру, занимающуюся тем или иным видом спорта (илл. 35 и 36). Вся серия была четырежды повторена в фарфоре, что дало в итоге шестьдесят четыре барельефа. На них восемь молодых людей и восемь девушек, а виды спорта распределены по следующим группам: метание, бег, игры, упражнения, тяжелая атлетика, зимний спорт⁴⁷. Вскоре после установки барельефы привлекли внимание прессы: о станции написали и «Искусство», и «Творчество»⁴⁸. Сосфенов, в целом одобрительно отозвавшись о проекте, к медальонам отнесся весьма прохладно:

Все ее [Янсон-Манизер] персонажи манерны, сухи и как-то безжизненны. Возьмем ли мы ее «Бегунью», где вместо напряженного броска здорового, тренированного тела мы видим искусственно «красивую» позу, в которой неподвижно застыла тщательно причесанная девушка; возьмем ли другие женские образы, как «Фигуристку», «Девушку со скакалкой» и т. д., — все они несут на себе печать наигранной красоты, совершенно лишены силы, жизни и, самое главное, лишены естественности, заставляющей верить в созданный художником образ.

В мужских фигурах Янсон-Манизер отступает несколько от этого шаблона, но и здесь созданные ею образы не свободны от академической холодности. Явно не удастся скульптору движение. Футбол, лыжи, бокс — подвижные, полные динамики и напряжения виды спорта — в ее интерпретации становятся застылыми и безжизненными⁴⁹.

Примеры, подобранные искусствоведом, как будто бы демонстрируют, что его претензии не беспочвенны. Фигура на медальоне «Бег», скажем, действительно запечатлена в весьма аффектированной позе: носками ног юноша едва касается земли, голова драматически запрокинута. Сорванная финишная ленточка, аккуратными изгибами обвивающая его грудь, усиливает общее ощущение искусственности. Так не понравившийся критику холодноватый артистизм, бесспорно, отличает всю серию, достигая пика в аллегориях фигурного катания (мужского и женского), толкания ядра и тенниса. Однако Сосфенов, упрекая скульптора за нехватку динамизма и надуманность поз, по-видимому, не понял сути замысла. В заметке для «Искусства» Янсон-Манизер писала: «Я задалась целью изобразить не только наиболее распространенные виды спорта, но и *самые характерные движения*, присущие каждому данному его виду»⁵⁰. Понятые таким образом «характерные движения» не требуют точной передачи облика спортсмена, занятого своим делом. Серия, скорее, была задумана как попытка статического, декоративного решения темы, заданного строгими пропорциями медальона, что акцентировало саму сущность изображаемого вида спорта. Постановочность была характерна для работ Янсон-Манизер, и руководство Метростроя наверняка знало об этом, когда заказывало ей оформление станции «Динамо».

К 1938 году репутация Елены Янсон-Манизер как скульптора, уделяющего пристальное внимание физкультуре, вполне сложилась. Ее интересы, однако, не ограничивались этой областью, но шли дальше, к танцу. Первый скульптурный портрет великой балерины Галины Улановой она создала в 1935 году и с тех пор уже не оставляла балетной темы⁵¹. Балет и физкультура, с точки зрения Янсон-Манизер, были тесно связаны: и то и другое позволяло художнику сосредоточиться на передаче изящества, гармонии и красоты движущегося тела. В 1935–1937 годах для установки в ЦПКиО

им. Горького были отобраны три полномасштабные бронзовые скульптуры ее работы, представляющие молодых женщин. Характерно, что две из них — физкультурницы («Метательница диска» и «Девушка на гимнастическом бревне»), а третья — балерина⁵². В отличие от многих скульптур, созданных в этот период, фигуры Янсон-Манизер не скрывают своей наготы. И все-таки не эротизм (едва ли реальные спортсменки метали диск или отрабатывали упражнения на бревне без одежды) стоит здесь во главе угла: интерес скульптора сосредоточен на поиске хореографически безупречных моментов. Перед нами попытка схватить суть того или иного физического движения. Во всех трех работах тела напряжены: подобраны или, наоборот, растянуты — и в то же время гармоничны, уравновешенны, словно эти довольно неестественные положения вполне им свойственны.

В медальонах для станции «Динамо» Янсон-Манизер обратилась к двум сферам, особенно ее интересовавшим, — танцу и физкультуре. Ее фигуры замерли в утрированных, драматических позах, восходящих к грациозности, точной разработке позиций и полному контролю над телом, без которых немислим классический балет. Этот подход к движению художница использовала для передачи энтузиазма, энергии и радости, неотрывных, по ее мнению, от популярных, современных видов спорта. Изящество и красота советской молодежи вновь оказались символом новой эры.

«ПЛОЩАДЬ СВЕРДЛОВА»

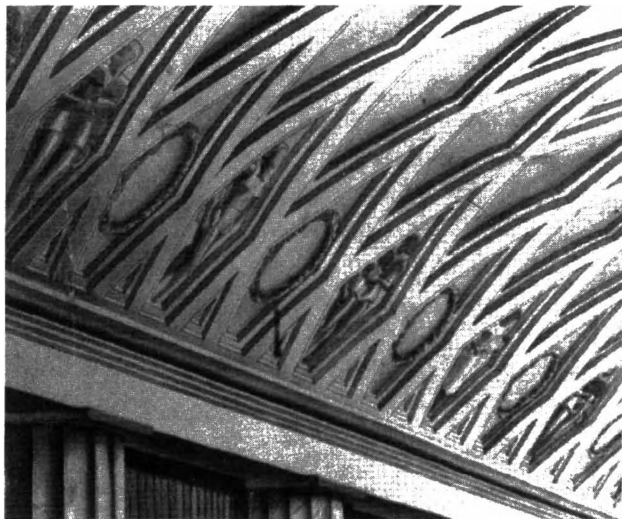
Немаловажно, что для оформления «Площади Свердлова» использовался, среди прочих материалов, фарфор. Более того, близость тем физкультуры и танца указывала на очевидную связь этого проекта с концепцией станции «Динамо». Творение архитектора Ивана Фомина, «Площадь Свердлова» расположена в самом сердце города, рядом со станцией «Площадь Революции»⁵³. Она обслуживает

прежде всего Театральную площадь, тогда носившую имя Якова Свердлова, — здесь расположены Большой и Малый театры. С учетом этой театральной составляющей вполне логично, что ведущей темой оформления станции были избраны искусство и культура народов Советского Союза. Для отделки центрального подземного зала Наталия Данько создала серию из четырнадцати различных фигур из белого глазурованного фарфора, украшенных позолотой. Их предполагалось разместить на богато декорированном своде зала. Как и на станции «Динамо», каждая из этих фигур повторена четыре раза. В общей сложности получается пятьдесят шесть фигур, символизирующих музыку и танцы разных регионов СССР. Серия включала в себя семь мужских и семь женских персонажей, олицетворяющих Армению, Белоруссию, Грузию, Казахстан, Россию, Узбекистан и Украину⁵⁴. Одетые в национальные костюмы, исполняющие национальные танцы или играющие на экзотических музыкальных инструментах, они прославляли многонациональность и разнообразие советского государства. Изображая людей, которые отдыхают и развлекаются, танцуя и музицируя вместе, Данько также подчеркивала, что общность здесь важнее, чем различие. В статье, опубликованной в журнале «Искусство» поздней осенью 1938 года, она отмечала, что работы танцевально-музыкальной тематики были заказаны ей в 1936 году. Любопытно, что в это же время Фомин создает цветной эскиз центрального зала станции «Площадь Свердлова». С архитектурной точки зрения он вполне соответствует известному нам облику станции: черный с белым, в шахматную клетку, пол, мраморные скамьи, мраморные колонны, поддерживающие сводчатый потолок, который богато декорирован ромбическими мотивами. Непосредственно над колоннами, по обеим сторонам центрального зала, в ромбы вписаны белые с золотом венки, перемежающиеся изображениями



Илл. 49. Иван Фомин. Эскиз внутренней отделки станции метро «Площадь Свердлова». 1936–1938. Бумага, акварель, тушь

маленьких фигур. Но на эскизе нет разноплеменных танцовщиц и музыкантов из серии Данько. Вместо них Фомин изобразил спортсменов и спортсменок — боксеров, легкоатлетов, теннисистов (илл. 49 и 50). Неясно, когда именно было принято решение посвятить «Площадь Свердлова» теме музыки и танца. Художники и архитекторы, трудившиеся над проектом станции, наверняка знали о работе Елены Янсон-Манизер для «Динамо» — хотя бы потому, что ее фарфоровые медальоны изготавливались на том же заводе, что и фигуры для «Площади Свердлова». В конце концов, очевидно, что тема физкультуры уместнее на станции «Динамо», театральность — на станции «Площадь Свердлова». При всем том первоначальный эскиз Фомина вновь свидетельствует, как важна была тема физкультуры при проектировании интерьеров и декора главных станций московского метро.



Илл. 50. Деталь свода станции «Площадь Свердлова»

На исходе 1938 года советская власть испытывала законную гордость — в Москве удалось построить один из самых замечательных метрополитенов мира. Печать была наводнена статьями, превозносящими достоинства метро, и вряд ли нашлось хотя бы одно периодическое издание, которое не восхищалось бы великолепием этого проекта. Согласно плану реконструкции Москвы продолжали развиваться новые районы, по всему городу строились огромные здания; в этом контексте метро воспринималось как стержень всего Генплана. Предполагалось, что оно позволяет москвичам с относительной легкостью передвигаться по новому городу, своими глазами наблюдать за его созиданием, вносить свой вклад в преобразование общественной жизни. Огромное практическое и социальное воздействие метрополитена соотносилось с великими достижениями в сфере техники и культуры, свидетельствуя не только о колоссальном

научном потенциале нового государства, но и о его усилиях по развитию массовой культуры и искусства.

Англичанин Э.Д. Саймон, записки которого мы цитировали выше, провел интересную параллель между городским строительством в прошлом и настоящем:

В эпоху средневековья все жители какого-нибудь города объединяли силы для строительства собора. В Москве люди объединились для строительства метро и теперь относятся к нему как к чему-то очень красивому, как к своему общему достижению, общему достоянию. Его постоянно называют «самым красивым метрополитеном в мире»⁵⁵.

Хотя рассуждения Саймона могут показаться упрощенными, основанными на романтизированных образах средневековых, а также современных нам утопий, они все же заслуживают внимания. Верно, что огромные массы советских граждан внесли свой трудовой вклад в строительство метро, причем многие делали это совершенно бескорыстно. Кроме того, благодаря прямым отсылкам и упоминаниям о «дворцах», «храмах» и «соборах» станции метрополитена оказывались чем-то вроде религиозного святилища в атеистическом государстве. Объектом поклонения здесь выступала абстрактная концепция — символический образ советского государства как такового. Однако, в отличие от более распространенных и более ортодоксальных культурных тенденций, метро не подчеркивает ведущую роль политического руководства. В фокусе проекта находится образ советского «нового человека» — сильного, закаленного физически, самоотверженного гражданина, телесно и духовно преобразившегося в результате возникновения нового советского государства. В конечном счете, метро воспевают подтянутых, молодых рабочего и работницу, но не только сквозь призму их достижений. Рост производительности

труда теоретически позволял выделять больше времени на досуг, который в свою очередь использовался для дальнейшего развития потенциальных возможностей, ведущих к повышению производительности. В этом контексте образ физкультурника стал символизировать слияние труда и досуга. Таким образом, широкое пропагандистское звучание приобретал тезис о том, что участие в грандиозных трудовых свершениях 1930-х годов – это нечто не только идеологически верное, но также радостное и занимательное. Поверили ли в это широкие массы, остается неясным. Что не вызывает сомнений, так это первостепенное значение фигуры спортсмена как архетипического образа новой советской героики.

ГЛАВА 5. ПОСЛЕДНИЙ РУБЕЖ ОБОРОНЫ

К 1938 году относится одно из самых знаменитых произведений Александра Дейнеки — картина «Будущие летчики» (илл. 51). Это полотно, пронизанное крымским теплом, часто рассматривается как вершина в серии работ Дейнеки, посвященных Черноморскому побережью. Художник стал часто ездить на юг с конца 1920-х — в творческие командировки, для работы над иллюстрациями в журналы «Красная нива», «Безбожник у станка», «Прожектор»¹. Летом 1934 года он впервые побывал в Севастополе — городе, в который затем снова и снова возвращался. Здесь Дейнека создал десятки произведений о жизни людей в бассейне Дона и на Крымском полуострове — людей в первую очередь молодых, которые отдыхают, загорают, купаются. На картине «Будущие летчики» он запечатлел трех мальчиков, которые сидят на берегу и смотрят, как гидропланы летают в небе и садятся в теплые воды Черного моря. Акцент, сделанный художником на обнаженных смуглых телах ребят, на их выгоревших волосах, напоминает и о том, что перед нами юг, и о том, что регулярное пребывание на солнце и свежем воздухе — залог здоровья и хорошей физической формы.



Илл. 51. Александр Дейнека. Будущие летчики.
1938. Холст, масло

На первый взгляд, это идиллическая сцена, безмятежная современная Аркадия (это мироощущение свойственно многим крымским работам Дейнеки), где дети наслаждаются неспешными днями летних каникул. Однако от опасностей и в Аркадии не скроешься: при ближайшем рассмотрении в «Будущих летчиках» проступает очень характерная для этих лет саднящая тревога — о том, что советские границы вот-вот подвергнутся вражескому нападению.

На картине изображены мальчики разного возраста: слева самый маленький, справа старший. С возрастом меняются представления о стыдливости: малыш сидит на камне голышом, на среднем мальчике узенькие плавки, на пареньке постарше — полноценные купальные трусы. Ведут они себя

тоже по-разному. Старший жестом правой руки обрисовывает путь самолета, на который они смотрят, двое других слушают. Таким образом, перед нами воспитательный момент: старший, самый развитый мальчик что-то объясняет тем, кто младше. Тот же момент подхвачен в движениях самолетов. Это гидропланы — летательные аппараты, способные взлетать с воды и садиться на воду. Их три: ближайший к зрителю (слева), судя по всему, устремляется вниз, второй (в центре, показан сбоку) только что сел, а третий (он виден, если смотреть поверх головы младшего из мальчиков), кажется, поднимается из воды и вот-вот от нее оторвется. Название картины — «Будущие летчики» — прямо связывает самолеты и детей на переднем плане. Ребята следят за движениями гидропланов, и их сосредоточенность — своеобразная форма тренировки: они приобретают навыки будущей профессии.

Поместив своих героев на берег Черного моря — главной военной акватории Советского Союза, на юго-западный край страны, Дейнека привлек внимание зрителя к пространству, лежащему за ее пределами. Мальчики смотрят в неведомое, откуда нагрянет — если нагрянет — враг. Воды, по которым скользят их взгляд, отнюдь не так покойны, как может показаться. На море значительное волнение; волны разбиваются о выступ скалы в правой части картины. Кроме того, неясно, что делают самолеты. Возможно, это прогулочные аэропланы — ведь перед нами Черноморское побережье, всесоюзная здравница. С другой стороны, не исключено, что это самолеты береговой охраны, находящиеся на страже границ. Для понимания картины весьма существенно и то, как художник разместил своих мальчишек. Они смотрят вдаль, в море и небо над ним, но сидят словно за барьером — бетонным волнорезом, несокрушимый полукруг которого хорошо виден в левой части картины. Хотя ребята сидят на некотором расстоянии от этого сооружения, Дейнека

написал верхний его край так, чтобы он располагался на уровне их глаз — мальчики смотрят как бы поверх парапета. В исторических условиях 1938 года такой взгляд на мир, окрашенный явными милитаристскими нотами, должен был вызывать у зрителей вполне предсказуемую реакцию.

Уже с середины 1930-х советское военное руководство рассматривало юго-западную границу Украины как вероятный регион стратегического вторжения. В ответ на эту угрозу было начато строительство укреплений, известных как «линия Сталина»: цепь бетонных бункеров, потайных рвов и противотанковых заграждений-ловушек. Она тянулась от Пскова на северо-западе к Киеву и далее до побережья Черного моря². Бетонный волнорез на картине Дейнеки отсылает к подобным оборонительным сооружениям, а мальчишки, смотрящие из-за них на море, предстают как будущие защитники границ СССР и советского строя. Хотя Дейнека, по его собственному признанию, твердо верил в силу и великолепную физическую форму советского народа, «Будущие летчики», свидетельствующие скорее о хрупкости молодого поколения страны, оказались, увы, слишком пророческим полотном.

Во второй половине 1930-х годов, когда над Европой сгустилась тень грядущей войны, помыслы советского руководства все больше занимал страх перед военным вторжением. Эти обстоятельства изменили характер и физкультуры, и ее репрезентаций. Раньше широкое распространение физкультуры связывалось с наращиванием трудового потенциала — теперь оно все сильнее ассоциировалось с военной мощью и обороной советских границ. Связь физкультуры с военным делом имела глубокие исторические корни. В XIX веке многие европейские страны пропагандировали среди широких масс здоровый образ жизни и выносливость. Главной целью таких кампаний было, как правило, стремление повысить уровень боевой готовности нации. В Британии, скажем,

спорту отводилось особое место в программах военных академий — он улучшал физическую форму, укреплял дисциплину, командный дух и стойкость. Во время Первой мировой войны спорт и милитаризм переплелись окончательно. Даже когда сведения о колоссальных людских потерях стали широко известны, пресса продолжала представлять войну как спорт для джентльменов, рассказывая о таких солдатах, как подполковник Эдгар Моббс, чемпион по регби: он повел свое подразделение в атаку, бросив из траншеи мяч и крикнув: «Вперед, за ним!»³ Во Франции характерный для конца века страх перед вырождением нации способствовал развитию культа здоровья и хорошей физической формы, без которого деятельность барона Пьера де Кубертена по возрождению греческих Олимпийских игр не увенчалась бы успехом в 1896 году⁴. Движения наподобие сокольской гимнастики в Чехии или Тугген в Германии имелись практически во всех европейских странах. Благодаря им крепость и выносливость стали пониматься как выражение военной мощи нации⁵. Развитие национализма и в России влияло на распространение спортивных обществ и практик. Проигранная Крымская кампания обнажила проблемы плохо обученной, плохо накормленной армии. В ходе дальнейших столкновений с распадающейся Османской империей, прежде всего русско-турецких войн конца 1870-х годов, государство все более утверждалось в мысли о том, что здоровье нации требует самого пристального внимания. В эти годы упрочилась связь между спортом и военным делом — не в последнюю очередь благодаря усилиям Петра Лесгафта. Доктор Лесгафт, преподаватель анатомии в Санкт-Петербургском университете и энтузиаст физического воспитания, работая над его распространением, неоднократно прибегал к поддержке военных. В 1875 году он на средства Военного министерства организовал научные командировки в Европу для изучения тамошних систем физического воспитания.

Особое внимание Лесгафта привлекли Центральная военная гимнастическая школа в Олдершоте и Королевская военная академия в Вулвиче⁶. Катастрофическое поражение России в войне с Японией в 1905 году вновь продемонстрировало, что здоровье значительной части населения находится в плачевном состоянии. Образ неуклюжего медведя – шаблонно-карикатурный образ России, сложившийся у европейцев – русские воспринимали как пощечину своей национальной гордости. О здоровье нации и путях его улучшения очень много писали в прессе. В 1912 году была создана должность главнонаблюдающего за физическим развитием народонаселения Российской империи. Не приходится удивляться, что ее занял военный – генерал-майор В.Н. Воейков. К началу Первой мировой войны он осуществлял политический контроль над всеми спортивными клубами страны⁷.

После прихода к власти большевиков, в годы Гражданской войны и иностранной интервенции, спорт и физкультура обрели еще более военизированный облик, чем когда-либо раньше. Всевобуч, которому необходимо было пополнять только что созданную Красную Армию хорошо подготовленными новобранцами, немедленно добился контроля над существующими спортивными клубами и организациями и ввел интенсивную программу упражнений и гимнастики для мужчин от шестнадцати до сорока лет. Несмотря на данные им репрессивные полномочия, работники Всевобуча быстро поняли, что спорт – отличная приманка в деле пропаганды физической подготовки и выносливости. В 1919 году, к первой годовщине своей деятельности, Всевобуч организовал спортивный парад для укрепления связи между спортом и военным делом.

Одержав победу в Гражданской войне, молодая Красная Армия доказала свою силу. Военный конфликт завершился, необходимость в пополнении кадрового состава на время перестала быть столь острой. В этой относительно мирной

обстановке Всевобуч был расформирован. Ответственность за распространение физкультуры перешла к профсоюзам и трудовым организациям. Впрочем, военные учреждения не ослабляли внимания к физкультуре и продолжали поддерживать свои клубы и общества, а в начале 1930-х снова начали прибирать физкультуру к рукам. В марте 1931 года, в ответ на характерное для первой пятилетки увлечение четко фиксируемыми результатами, Всесоюзный совет по физической культуре объявил о новом этапе ее развития. Он разработал систему норм ГТО («Готов к труду и обороне»), определявших уровни физической подготовки. Те, кто показывал необходимые результаты, получали особый значок. С 1 января 1933 года вводилась вторая, более высокая ступень ГТО. Теоретически эти нормы позволяли оценить соответствие молодых граждан двойным требованиям — производительности труда и военной подготовки. Эта задача нашла отражение в значке: фигура бегущего атлета располагалась на фоне пятиконечной звезды, которая в свою очередь была вписана в шестеренку (илл. 52). Символика ГТО быстро получила широкую известность, использовалась в оформлении ежегодных физкультурных парадов, о чем свидетельствует, например, фотография Родченко 1936 года (илл. 53). На практике же программа ГТО служила преимущественно военным целям. Важнейшую ее часть составляли базовые спортивные занятия — бег, прыжки, плавание. Сдавая нормы, физкультурники должны были также бросать гранату, стрелять из винтовки, демонстрировать навыки боевой подготовки и оказания первой помощи⁸. Значимость военной составляющей лучше прочего, вероятно, доказывает тот факт, что первыми спортсменами, получившими значки ГТО, были курсанты Военной академии им. Фрунзе в Москве⁹. Кроме того, государство активно поддерживало такие виды спорта, как прыжки с парашютом, планеризм, скалолазание и мотоциклетный спорт. Программа ГТО с ее



Илл. 52. Значок ГТО. 1930-е

милитаристским духом была ориентирована на две главные цели: 1) повысить уровень военной подготовки физкультурников; 2) привлечь к участию в физкультурном движении как можно больше граждан. Для этого была развернута мощная пропагандистская кампания, представлявшая физкультуру одновременно как досуг и как гражданский долг. Буквально вся страна пестрела плакатами, авторами которых были крупнейшие художники. Вероятно, наиболее известный среди них – «Физкультурница» Александра Дейнеки (1933; илл. 54).

Дейнека, один из самых талантливых интерпретаторов физкультурной темы, по-видимому, первым пришел в голову организаторам ГТО. Успех, который его полотно «Оборона Петрограда» снискало на выставке «К десятой годовщине Красной Армии» (1928), повысил доверие к художнику в военных кругах. К этому времени он успел много сделать и на поприще возрождения политического плаката. Начало 1930-х годов — период, когда политический плакат стали рассматривать как одно из важнейших культурных достижений пореволюционной эпохи. Эра НЭПа, однако, сместила внимание многих художников плаката от идеологии к потреблению, что вызывало резкую критику¹⁰. В бурное первое десятилетие советской власти плакаты, рекламирующие пиво, галоши, детские соски или фильмы с участием Дугласа Фэрбенкса, совсем не в такой степени стимулировали политическое воображение, как произведения выдающихся художников эпохи военного коммунизма — Виктора Дени, Ивана Малютина и Дмитрия Моора. Запуск первого пятилетнего плана вновь создал условия для расцвета политического плаката. Сотни плакатов с гордостью освещали индустриальные свершения, и в 1932 году Третьяковская галерея открыла специальную выставку — «Плакат на службе пятилетки»¹¹. В это время Дейнека создает ряд плакатов, завоевавших широкую популярность, среди них — «Механизируем Донбасс!» и «Китай на пути освобождения от империализма».

«Физкультурница» возникла именно в этом контексте возрождения политического плаката. Обратившись к простым линиям и большим цветовым плоскостям, характерным для его раннего, журналистского периода, Дейнека попытался вдохнуть в свое произведение энтузиазм, дух единства, стремительность, столь характерные для первых послереволюционных лет. Но он учел и новые требования, связанные с программой ГТО, прежде всего идею о том, что физкультура является гражданским долгом. В традициях

эпохи военного коммунизма в левом нижнем углу плаката помещено четверостишие:

Работать, строить и не ныть!
Нам к новой жизни путь указан.
Атлетом можешь ты не быть,
Но физкультурником — обязан.

Подпись, несомненно, говорит о том, насколько важен созидательный труд, но сам плакат акцентирует военную составляющую. Сквозная его мысль — неразрывная связь спортивных занятий и боевой подготовки. В центре листа — молодая советская спортсменка, одетая в современные шорты и майку. Диск у нее в руке, однако, напоминает о древнегреческом происхождении этого вида спорта. В отличие от многих других изображений дискоболов, она запечатлена не в статичной позе подготовки к броску, но в резком и сильном метательном движении. Ее тело напряжено, руки и волосы отброшены назад — еще доля секунды, и диск молнией вылетит из ее правой ладони. Плакат построен таким образом, что фигура словно вырывается за пределы листа: голова, левая рука и левая ступня обрезаны его краями. Сила, отвага и упорство поданы как качества, необходимые для советской молодежи, сдающей нормы ГТО. Есть в плакате и более прямая отсылка к военным занятиям. В пространстве за центральной фигурой мы видим лежащего на земле молодого человека с винтовкой: он целится и сейчас выстрелит. Этим соположением Дейнека дает понять, что реактивный полет диска очень похож на выстрел из винтовки. Два действия фактически сливаются в одно, а облик метательницы диска обретает отчетливо военизированные ноты. О слиянии спорта и военного дела говорит и задний план, где под группой мотоциклистов расположена группа бегунов. Физическая выносливость и подтянутость связываются

с необходимостью учиться обращению с военными механизмами. Стремясь, чтобы милитаристский смысл плаката ни от кого не ускользнул, художник задействовал и цветовую гамму: зеленый, коричневый, защитный напоминают скорее о камуфляжной раскраске, чем о спортивной форме.

ВРАТАРЬ НА ВОРОТАХ

Легкоатлеты были отнюдь не единственными спортсменами, через репрезентацию которых шла пропаганда военной подготовки. С середины 1920-х годов растет значение фигуры вратаря, а вскоре он становится главным символическим защитником советского государства. В эпоху, когда и литературу, и визуальную культуру буквально наводняли образы пограничников, акцент на этом герое спорта властно сигнализировал: защита рубежей родины — дело не только солдат и офицеров. Голкипер — последняя линия обороны — представал как архетипический физкультурный герой, а его спортивная доблесть — защита четкой границы от нападения команды-соперницы — снабжала пропаганду недвусмысленной и доходчивой метафорой военного дела. Концепция «вратарь — защитник нации» восходит и к уже упоминавшейся повести Юрия Олеши «Зависть». Писатель использует футбольный матч для резкого противопоставления советского «нового человека» и человека западного. В этой сцене символами обеих команд, и немецкой, и московской, становятся их игроки: знаменитый нападающий Гецкэ и (внимание!) юный вратарь Володя Макаров¹². Гецкэ, воплощение западных ценностей, в Советском Союзе устарелых и нелепых, описан как игрок-одиночка: он «стремился лишь к тому, чтобы показать свое искусство» и не собирался «поддерживать честь команды»¹³. Володе же «был важен общий ход игры, общая победа, исход»¹⁴. Олеша открыто признает, что немецкие футболисты сильнее москвичей. Естественно поэтому, что в фокусе его внимания — ворота

советской команды. Однако героем, который не дает немцам открыть счет, оказывается Макаров:

Мяч каждую минуту летел в ворота. <...> Володя схватывал мяч в таком полете, когда это казалось математически невозможным. <...> Володя не схватывал мяч — он срывал его с линии полета и, как нарушивший физику, подвергался ошеломительному действию возмущенных сил. Он взлетал вместе с мячом, завертевшись, точь-в-точь навинчиваясь на него: он обхватывал мяч всем телом — коленями, животом и подбородком, набрасывая свой вес на скорость мяча, как набрасывают тряпки, чтобы потушить вспышку. Перехваченная скорость мяча выбрасывала Володю на два метра вбок, он падал в виде цветной бумажной бомбы. Неприятельские форварды бежали на него, но в конце концов мяч оказывался высоко над боем¹⁵.

Перед нами скорее военная терминология, чем слова, которыми описывают товарищеский матч. Макаров действует на грани человеческих возможностей и даже за этой гранью: стремительно летит к мячу, прикрывает собой ворота, своей игрой сводит к нулю превосходящие силы немецкой команды. Физкультура и защита нации слиты в выразительном повествовании, объектом которого являются досуг и гражданский долг одновременно.

Судя по всему, текст Олеши непосредственно повлиял на визуальные искусства. Следы этого влияния обнаруживаются в двух широко известных произведениях: масштабном полотне Дейнеки «Вратарь» (1934) и одноименной киноленте Семена Тимошенко (1936). Монументальная, превосходящая человеческий рост фигура голкипера занимает все пространство картины, а вытянутый по горизонтали формат подчеркивает мощный рывок героя (илл. 44). Вратарь, словно не подозревая о силе земного притяжения, летит к мячу

(в левом верхнем углу холста) и вот-вот схватит его. На заднем плане, что характерно, видны лишь две небольшие отдаленные фигуры игроков — карлики на фоне громадного вратаря. Абсолютная доминанта физического присутствия голкипера тесно сплетена с его ловкостью и виртуозностью, он полностью отдается игре и своим задачам в ней. Как и в «Будущих летчиках», зрители располагаются не лицом к лицу с защитником, а за ним — таким образом, и сам он скорее охраняет, чем сражается¹⁶.

Через два года образ вратаря, появившись в фильме Тимошенко, завоевал еще большую популярность. Как бы ни описывать цели и задачи этой ленты, она все-таки представляет собой продукт середины 1930-х годов с их преклонением перед легким, развлекательным кино в голливудском стиле. Тема этой музыкальной комедии вполне тривиальна — путь от безвестности к славе, по которому идет молодой голкипер Антон Кандидов. В первых сценах фильма он простой колхозник, мечтающий о большом городе, об успехах. Счастливый билет выпадает ему в тот момент, когда команда московских футболистов, проводящая матчи в глубинке, обращает внимание на его поразительную ловкость в перебрасывании арбузов. Антона тут же приглашают в столицу, где он начинает играть за одну из заводских команд. Обеими руками ухватившись за представившийся шанс, герой быстро становится знаменитым спортсменом. Увы, по деревенской недалекости за славу он держится не так крепко, как за мяч, и вскоре уже позволяет себе свысока, с прохладцей относиться и к делу, и к товарищам. Заносчивость неизбежно ведет к падению: Кандидова едва не исключают из команды. Однако в финальном эпизоде ему открывается возможность реабилитировать себя и стать настоящим советским «новым человеком». Его отбирают для важного матча: советская сборная — международная команда «Черные быки» (недвусмысленная

аллюзия на фашизм). С головы до ног одетые в черное, эти футболисты ведут нечестную игру, явно стремясь нанести Кандидову травму. Как и в повести Олеши, основное действие разворачивается у советских ворот, и нулевой счет удерживается только благодаря Антону и его блистательной акробатике. На последней минуте, при так и не открытом счете, «Черные быки» готовятся пробить пенальти. Кандидов легко берет штрафной мяч и спасает игру. Но этим его героизм не ограничивается: он посылает мяч обратно на поле, сам проводит его через защиту соперников и забивает решающий гол их вратарю, чья нерешительность и нервозность лишь акцентируют его собственную уверенность и хладнокровие. Оборона перерастает в нападение, Кандидов становится супергероем и победителем. Однако внимания в этом фильме заслуживает не только сюжетная нить. Принципы съемки матча еще раз постулируют: героический вратарь, пограничник и каждый советский человек — единое целое. Камера свободно скользит между игроками, создавая у зрителя впечатление непосредственного участия. Отметим, что такой кинематографический прием был в 1929 году использован в спортивных эпизодах «Человека с киноаппаратом» Дзиги Вертова. Понятным образом, в объективе кинокамеры постоянно оказывается Кандидов: мы видим, как он прыгает, совершает рывки влево и вправо, закрывает собой ворота, абсолютно не заботясь о собственной безопасности. В ряде кадров поле увидено глазами зрителя, который, как бы находясь за спиной у голкипера, понимает, чему именно тот противостоит, и восхищается его умением не пропустить противника за линию ворот. Отождествление вратаря с символическим стражем границ было совершенно очевидно, и все-таки режиссер продублировал этот момент в музыкальном сопровождении фильма, лейтмотивом которого стала песня «Спортивный марш». Как и многие популярные песни

1930-х годов, «Спортивный марш» не видит принципиальной разницы между физкультурой и военным делом. В этом убеждают и название, и слова:

Физкульт-ура!
Физкульт-ура! Ура! Ура!
Будь готов,
Когда настанет час, бить врагов!
От всех границ ты их отбивай!
Левый край!
Правый край!
Не зевай!

Эй, вратарь, готовься к бою,
Часовым ты поставлен у ворот!
Ты представь, что за тобою
Полоса пограничная идет!¹⁷

Очень вероятно, что и Дейнека, и Тимошенко читали «Зависть» и помнили процитированный выше фрагмент. В середине 1930-х годов образ советской молодежи, которая героически противостоит опасностям, идущим из-за границы, неизбежно нес военный, милитаристский смысл.

На метафоре «вратарь-пограничник» построено еще одно выдающееся произведение второй половины 1930-х — уже упоминавшаяся скульптура Иосифа Чайкова «Футболисты». Ее маленький гипсовый вариант, впервые экспонировавшийся в 1929-м, к середине тридцатых годов был основательно забыт. Однако когда Чайкову предложили участвовать в оформлении павильона СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 году, эта работа снова привлекла к себе внимание публики. По-видимому, приглашение было сделано в связи с успехом, который имел на Парижской выставке 1937 года скульптурный фриз работы



Илл. 55. Иосиф Чайков. Футболисты. 1938. Бронза

Чайкова, изображавший спортсменов и спортсменок. Впрочем, у нас недостаточно данных для того, чтобы судить, почему художник возвратился именно к «Футболистам», переработав их для отливки в увеличенном масштабе и в бронзе (илл. 55)¹⁸. Возможно, сложность исполнения этой скульптуры, держащейся всего на двух опорных точках, вдохновляла и автора, и власть, которая таким образом могла продемонстрировать не только мастерство советских

художников, но и уникальные технические возможности, предоставленные в их распоряжение. Во всяком случае, курировать процесс отливки был приглашен лучший литейщик Советского Союза Владимир Лукьянов¹⁹. Как бы то ни было, бронзовые «Футболисты» стали, по сути, новой работой с целым рядом дополнительных смыслов. Приобретая иной масштаб, они оказались адресованными другой аудитории. Гипсовый вариант, подобно своим ренессансным прототипам (о них рассказано в главе 1), был рассчитан на камерное, домашнее экспонирование. Теперь же, достигнув трехметровой высоты, в буквальном смысле поднявшись выше человеческого роста, «Футболисты» зазвучали как весомая публичная декларация. Однако гипсовую версию отличает от бронзовой не только размер. Как мы уже писали, скульптура 1928 года во многом эскизна: так, поверхность ее проработана совсем бегло. Окончательный вариант такой эскизности лишен — отделке, деталям одежды и даже футбольного мяча здесь уделено куда больше внимания. С одной стороны, это соответствовало принципиальной для социалистического реализма установке на точность, с другой — соотносилось с общим смыслом работы. Фигуры раннего, гипсового варианта — игроки в дальней части поля, борющиеся за мяч. Бронзовая же версия не оставляет сомнений в том, что фигура, расположенная ниже, — вратарь: его легко узнать по шерстяному свитеру и перчаткам. Эти штрихи сообщают скульптуре дополнительное измерение. Вратарь — ключевой образ культуры тех лет — снова рвется в гущу событий, буквально бросаясь под ноги противникам в доблестном стремлении защитить свои ворота. Эффектные «Футболисты», запечатлевшие мастерство и красоту движений этого командного (а по происхождению, напомним, самого пролетарского) вида спорта, удачно символизировали мужество, решительность и непобедимость по-прежнему молодого советского государства.

На Нью-йоркской выставке работа вызвала большой интерес. Однако подлинно триумфальную встречу ей устроили по возвращении в Москву. Установленная на почетном месте, в сквере у Третьяковской галереи, она стала одной из самых известных и популярных скульптур столицы. Миниатюрная ее копия украсила собой кубок Чемпионата СССР по футболу²⁰. Причина оглушительного успеха «Футболистов» — их способность выражать очень широкий круг идей и смыслов, внятных публике. Стилистически эта композиция сочетает в себе внимание к геометрии, динамике и пространственным экспериментам (отзывающееся ранним авангардом, которому Чайков в свое время отдал много сил) с реализмом в деталях, любимым многими советскими критиками (и зрителями) конца 1930-х годов. В тематическом отношении она рассказывает об отдыхе и его удовольствиях. В то же время аллюзии на ситуацию сражения и обороны переключают внимание на вещи более серьезные, не в последнюю очередь — на пронизывавшую советское общество тех лет тревогу: решительная схватка с германским фашизмом неизбежна и близка.

Итак, вратарь — вездесущий культовый герой предвоенной эпохи. В литературе, популярных песнях, визуальной культуре он символизирует представление о том, что граждане СССР в любой момент грудью встанут на защиту страны от агрессоров.

ФИЗКУЛЬТУРА НА ВОЙНЕ

22 июня 1941 года гитлеровские войска, согласно плану «Барбаросса», вторглись на территорию СССР. Советско-германский пакт о ненападении 1939 года уже не мог сдерживать давно вызревавшую агрессию. Сменив спортивную форму на военное обмундирование, физкультурники — многие прямо с красочных парадов — отправились на фронт. В военном режиме заработали два крупнейших института



Илл. 56. Александр Дейнека. Оборона Севастополя.
1942. Холст, масло

физкультуры, ленинградский Лесгафтовский и московский Сталинский: они не только пополняли ряды Красной Армии закаленными бойцами, но и усиленно работали над программами военно-спортивной тренировки. Власти не сомневались в том, что физкультуре принадлежит важнейшая роль в подготовке граждан к лишениям и физическим перегрузкам боевых условий. Последующие годы оказались проверкой этой стратегии на прочность.

В контексте самой кровавой и разрушительной войны в истории пристальное внимание к спорту может показаться чем-то странным и нездоровым. Однако в военные годы значение физкультуры — и как практики, и как творческой темы — едва ли ослабло. Напротив, эта составляющая присутствует во многих, в том числе и предельно милитаризованных произведениях искусства. В 1942 году Александр Дейнека начал работать над картиной «Оборона Севастополя», одним из самых известных своих шедевров (илл. 56). В период, когда войска Третьего рейха продвигались в глубь советской страны, героическое сопротивление Севастополя

стояло особняком как один из редких военных успехов СССР. В декабре 1941-го этот город-порт был полностью блокирован немецкими войсками. Местным частям при поддержке Черноморского флота удалось не сдавать город до июля 1942 года, когда многократно превосходящие силы противника подвергли Севастополь бомбардировке и наконец заняли его. В декабре того же года была учреждена медаль «За оборону Севастополя», которой были награждены сорок пять тысяч человек (многие посмертно). Дейнека не был очевидцем военных действий в Крыму. В качестве художника-корреспондента он побывал на фронте раньше, в начале 1942-го, но к работе над картиной приступил в Ташкенте, куда его эвакуировали вместе со многими другими деятелями культуры. Увидев фотографии любимого им Южного берега Крыма, жестоко изуродованного войной, Дейнека понял, что ему выпал шанс повторить успех «Обороны Петрограда» (1928), создав масштабное батальное произведение, в чем-то близкое работам Сурикова²¹. Художнику удалось передать свое восприятие войны, весьма далекое от фактографичности и убеждающее, что физкультура и спорт оставались главными темами его творчества.

Итак, место действия «Обороны Севастополя» — Черноморское побережье. Но в отличие от «Будущих летчиков», море здесь несравненно мрачнее, в нем отражается кроваво-красное, застланное черным дымом небо. Вдали горят здания, разрушенные при воздушном налете. Этот страшный ландшафт — фон для происходящего на переднем плане. Советские и немецкие бойцы сошлись в рукопашной схватке, более напоминающей битву при Азенкуре, чем события 1942 года. Главные герои картины — матросы Черноморского флота, только что высадившиеся со стоящих в гавани кораблей. Слева на первом плане два молодых матроса бросают во врага гранаты, другие, в некотором отдалении, единым движением выбрасывают вперед винтовки с примкнутыми

штыками. Немцы смяты этим натиском; символ их замешательства — убитый десантник на переднем плане, вокруг его головы кровь. Все это больше похоже на атаку советских войск, нежели на оборону. Что еще интереснее, художник придал своим героям позы, сразу напоминающие о спортивных занятиях. Так, молодой матрос — главная фигура первого плана — стоит, широко расставив ноги и занеся назад руки с гранатой точно таким же движением, которое характерно для метателя молота или бейсболиста. (Во время путешествия по Соединенным Штатам в 1935 году Дейнека, кстати, запечатлел игрока какой-то бейсбольной команды как раз в этот момент²².) Очевидно, что перед нами воплощение силы и непобедимости. Боец смотрит вперед, на врагов, в которых вот-вот полетит его граната, а именно — на три направленных на него винтовочных штыка (тех, кто держит винтовки, мы не видим). Таким образом, рослый, статный советский матрос противостоит на первый взгляд грозной и непреодолимой силе, ибо ему угрожают и огнестрельное оружие, и холодная сталь. Уверенная поза и само положение его фигуры на холсте, однако, не оставляют у зрителя сомнений в том, что гранаты полетят точно в цель, что матрос уничтожит врага, пусть даже ценой собственной жизни²³. Есть в картине и иные указания на то, что советский народ непобедим. На линии взгляда матроса находится немецкий бомбардировщик (на заднем плане). Так задний и передний планы сжимаются в один, и кажется, что великану-матросу ничего не стоит сбить вражеский самолет мощным взмахом руки.

Еще один метатель гранаты, помещенный Дейнекой слева от фигуры на первом плане, также напоминает о физкультуре. Готовясь к бою, он сорвал с себя рубаху, и художник любовно передает игру света на его мускулистом торсе. Подавшись вперед, он бросает гранату сосредоточенным, четким движением, причем его техника ближе к метанию диска (ср. плакат Дейнеки «Физкультурница»). Между этими двумя

героями виден третий матрос, избегающий по набережной. Довольная улыбка на его лице создает впечатление, что идет не кровавая битва, а радостная, вдохновенная спортивная борьба, и даже бойцы с винтовками, чуть поодаль, словно только что рванулись вперед со стартовой черты. Спортивный и физкультурный подтекст «Обороны Севастополя» позволил художнику выстроить метафору поединка, практически не касаясь конкретики боевых действий 1942 года. Отважные, великолепно сложенные советские бойцы противопоставлены мечущимся, нервным противникам: статичность, инертность вторых немногого стоят против энергии и быстроты первых. С точки зрения Дейнеки (а также советских военных властей в предвоенные годы), физкультура готовила граждан к обороне страны. Когда полученным навыкам и умениям выпало испытание на прочность, художник, по-видимому, счел само собой разумеющимся, что его задача — показать, как они теперь применяются.

Сосредоточенность Дейнеки на физкультурной тематике в годы войны — отнюдь не причуда. Его интерес во многом отражал тогдашние обстоятельства. Напомним, что в этот период физкультурные практики не утратили своего значения. Футбольные матчи проводились даже в блокадном Ленинграде, несмотря на постоянные бомбардировки и урезанные до предела нормы выдачи продуктов. 6 мая 1942 года на матч между ленинградским «Динамо» и командой городского гарнизона собралось множество болельщиков, и эта встреча транслировалась по радио на весь Советский Союз²⁴. Самое же знаменитое спортивное событие состоялось летом 1942 года в оккупированном Киеве. Местная команда, частично собранная из игроков довоенного «Динамо», встречалась с немецкой командой, отдельные члены которой были, по слухам, офицерами и солдатами люфтваффе. Команда Киева была сформирована зимой—весной того года и доказала свое превосходство в поединках с разными

противниками. Киевляне поддерживали своих футболистов, внимательно следили за их успехами, которые быстро стали скрытой формой сопротивления. Немцы также не сомневались в способности спорта укреплять дух, и для них было чрезвычайно важно наголову разбить соперника на его же поле. Их замысел, однако, сорвался: победа дважды досталась украинской команде. Вскоре затем (возможно, и вне прямой связи с одержанным триумфом) многие украинские футболисты были арестованы и убиты — так оккупанты оградили себя от возможных спортивных унижений в дальнейшем²⁵.

Самым массовым и впечатляющим физкультурным явлением военных лет стали легкоатлетические пробеги по стране. По сообщениям средств массовой информации, в 1942 году во всесоюзном забеге участвовали пять с половиной миллионов человек. На следующий год их число возросло до девяти миллионов²⁶. В 1944 году кроссы приобрели особую значимость: многие из них проходили на тех территориях, которые еще недавно были оккупированы. В марте этого года более пятисот тысяч юношей и девушек соревновались в пробеге по Украине²⁷. Аналогичные, пусть меньшего масштаба, события проходили и в других освобожденных областях. Так, в 1944 году кросс был проведен в Туле — на западном рубеже немецкого вторжения. За год до этого освобождение города приветствовали пробегом семь тысяч физкультурников²⁸. В этой практике справедливо будет видеть слияние соревновательной и театральной составляющих. Здесь массовое участие, обычно ассоциировавшееся с физкультурным парадом, доминировало над зрительством, его не исключая. Все вместе было пронизано радостным воодушевлением спортивной борьбы и приобретало мощное националистическое звучание, ибо такие пробеги были неразрывно связаны с молодостью, здоровьем, силой и, что особенно важно, освобождением страны от захватчиков.

Летом 1944 года Дейнека пишет большое полотно с характерным названием «Раздолье», прославляющее отвоеванную советским народом свободу и близкую победу (илл. 46). Он снова обращается к теме физкультуры: по кособокому, над широкой лентой реки пробегают спортсменки. Сразу заметим, что гендерные ассоциации в этой работе довольно двусмысленные. Художник, в частности, использует незатейливый, тривиальный ход, отождествляя землю с женским началом. Это дает ему возможность ввести вуайеристский момент (акцент на легко одетых женских телах), практически его не вуалируя. Впрочем, имеются здесь и другие символические отсылки. В центре картины – спортсменки, что смело можно интерпретировать как дань героизму, проявленному советскими женщинами в военные годы и в тылу, и на фронте. Поскольку мужское население Советского Союза за время войны резко сократилось, очень вероятно, что Дейнека указывал также на миссию женщин в будущем восстановлении страны. Какими бы еще мотивами ни руководствовался художник, не подлежит сомнению ключевой для этого произведения интерес к физкультуре как одному из важнейших факторов, обусловивших победу в Великой Отечественной войне. Так думал не один Дейнека. В самом начале войны один из крупных военачальников писал в газете «Физкультура и спорт»:

В первую очередь спортивным организациям мы обязаны тем, что советские люди закалены, что они приобрели такие качества, как храбрость, настойчивость, сила воли, выносливость, патриотизм. Солдату эти качества нужны на поле боя. Но эти же самые качества будут широко востребованы и в мирное время²⁹.

И Александр Дейнека в «Раздолье» как бы подхватывал эту мысль, заявляя: страну будут заново строить люди, не мыслящие себя без физкультуры.

ГЛАВА 6. ЦЕЛЬ – МИРОВОЕ ПЕРВЕНСТВО

В начале мая 1945 года советские войска вступили в Берлин. Победа во Второй мировой войне установила новый мировой порядок. За четверть века Советский Союз превратился из отсталой в индустриальном плане страны в одну из двух мировых сверхдержав. Понесший колоссальные потери советский режим не стремился покидать освобожденные территории Европы – напротив, его целью было распространить там свое влияние и создать надежный буфер против любой возможной агрессии. Однако было понятно, что в начинавшейся холодной войне борьба пойдет не столько за квадратные километры, сколько за умы и сердца. Благодаря, в частности, стратегическим союзам военных лет с СССР считались все. В этом контексте спорт и физическая культура стали играть куда более важную роль, чем раньше, сделавшись элементом международной политики. Репрезентациям физкультуры также предстояло внести свою лепту в послевоенную пропаганду – как внутри страны, так и за ее пределами.

Демографический провал, возникший из-за войны, в которой погибло или получило тяжкие увечья целое поколение советской молодежи, а также общее изнеможение

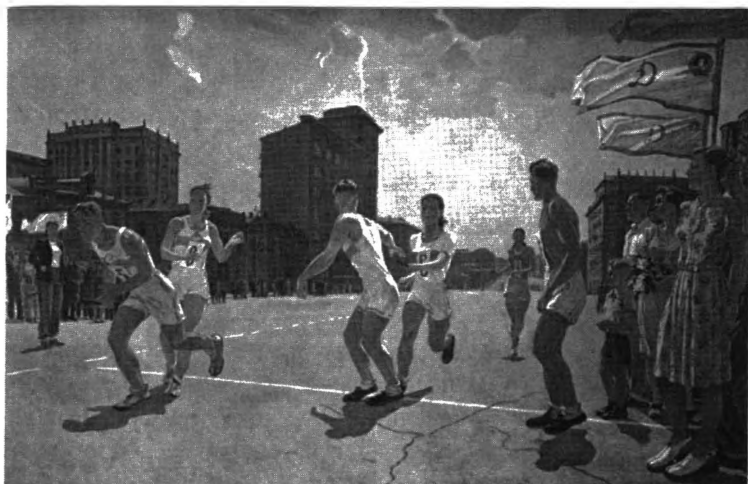
народа, перенесшего все мыслимые и немыслимые лишения, не слишком благоприятствовали запуску масштабных спортивных и физкультурных программ. И все же возвращение к таким программам и их всемерное распространение подавались как часть мирной жизни. Футбольные матчи, легкоатлетические состязания и ежегодный парад физкультурников (проводимый в более скромном масштабе) снова стали частью повседневности уже в 1943 году, в середине войны. На следующий год состоялся чемпионат Москвы по футболу, хотя многие игроки из постоянных составов команд еще были на фронте. В первое послевоенное десятилетие перед советским спортом была поставлена задача выйти на новое поприще. Ранее международные спортивные события, по сути, сводились к товарищеским встречам с рабочими командами, которые формировались под эгидой левых, с симпатией относившихся к СССР организаций. Теперь же власть начала налаживать связи с международными спортивными организациями, отчасти закрывая глаза на их политическую окраску. К примеру, осенью 1945 года московское «Динамо» выехало в футбольный тур по Швеции, Норвегии и Великобритании. В Англии советские футболисты сыграли с «Арсеналом» и «Челси», в Шотландии — с «Глазго рейнджерс», в Уэльсе — с «Кардифф-сити», и их никто не смог победить¹. Советский Союз стал членом основных международных спортивных федераций, вступив в ФИФА и ИААФ (Международную ассоциацию атлетических федераций) в 1946 году и в МОК — в 1951-м. В 1952 году советские спортсмены впервые приняли участие в Олимпийских играх. Смысл этих шагов был отчетливо сформулирован в постановлении ЦК ВКП(б) от 27 декабря 1948 года: в нем указывалось, что советские спортсмены должны повысить уровень своего мастерства и завоевать мировое первенство по важнейшим видам спорта². Советское государство, одержавшее победу в войне и проникнутое неподдельной гордостью, теперь

стремилось к новым победам — на спортивных площадках всего мира. Победы в области спорта, говорилось в постановлении, продемонстрируют безусловное превосходство советского политического, экономического и культурного строя над капиталистическим Западом.

Эта стратегия, однако, натолкнулась на ряд трудностей. Во-первых, международные федерации, членом которых стал Советский Союз, допускали к соревнованиям только спортсменов-любителей. Теоретически это закрывало путь ведущим атлетам СССР, ведь многие из них получали за свои победы или рекордные достижения значительные денежные премии. Поэтому в 1947 году было выпущено постановление, запретившее подобные вознаграждения³. Во-вторых, увеличивающийся уклон в сторону состязательности, прежде всего на международной арене, неизбежно выводил наружу скрытое напряжение между массовым участием и профессиональными занятиями спортом, характерное для 1930-х годов. Очевидно, что наращивать мастерство и побеждать западных спортсменов могли только профессионалы. В обстановке холодной войны концепция спортивных побед постепенно вытеснила все остальные устремления и заботы. И потому история физкультуры и спорта в СССР второй половины XX столетия, вплоть до того момента, как Советский Союз прекратил свое существование, — это все более и более история профессионального спорта, сколько бы власть ни заявляла об обратном.

В первые годы после войны тема физкультуры пользовалась в визуальных искусствах прежней популярностью — изображения спорта занимали привилегированное место на выставках, в искусствоведческой и художественной печати. Подступы к новой интерпретации физкультуры впервые наружились в кинематографе. В 1946 году режиссер Сергей Юткевич создает документальный фильм «Молодость нашей страны», одну из первых советских цветных кинолент.

В духе бравурности и торжества, свойственном второй половине войны и первым послевоенным годам, этот фильм чередует сцены физкультурных парадов с длинными романтическими видовыми кадрами СССР. Ставя знак равенства между силой, превосходной физической формой советской молодежи, с одной стороны, и победой в войне, освобождением страны, с другой, Юткевич (во всяком случае, отчасти) ориентировался на «Раздолье» Александра Дейнеки. Впрочем, в городах, где масштаб разрушений, нанесенных инфраструктуре, был особенно очевиден, триумфальные ноты довольно быстро сменились более прагматическими, связанными с необходимостью скорейшего восстановления. Выразительный пример такого переключения — картина Дейнеки «Эстафета по кольцу “Б”» (илл. 57), одно из первых послевоенных обращений к физкультурной тематике. Написанная на холсте практически тех же размеров, что и «Раздолье», «Эстафета...», что примечательно, переносит пробег по стране из сельской местности в Москву — сердце Советского Союза. Дейнека позже отмечал, что на создание этого произведения его вдохновил кросс по Садовым улицам (маршруту трамвая «Б»), состоявшийся 1 мая 1947 года. Такие забеги проводились уже в 1930-е годы и были возобновлены после войны. Художник, живший на одной из Садовых и своими глазами наблюдавший забег, сделал многочисленные наброски, но к мысли написать большое полотно пришел не сразу¹. Конечный результат — отнюдь не бытовая зарисовка популярного события. «Эстафета...» свидетельствует о значительном сдвиге в общественном восприятии спорта после войны. В отличие от «Раздолья», эта картина рассказывает о состязании как таковом, а не о массовом участии. В «Раздолье» массовые занятия спортом поданы как символ мощи Советского Союза, в «Эстафете...» же сразу обращает на себя внимание немногочисленность спортсменов: их всего три пары (трое юношей и три девушки). Вид



Илл. 57. Александр Дейнека. Эстафета по кольцу «Б».
1947. Холст, масло

на пустое Садовое кольцо за ними убеждает в том, что это единственные участники данного этапа, лучшие представители своих команд. Атмосфера соревнования подчеркнута и выбором момента. Сцена строится вокруг белой линии на асфальте, одновременно обозначающей финиш одного этапа и старт следующего, и трех пар атлетов, в разной степени к ней приблизившихся или от нее удаляющихся. Одно из существеннейших отличий от «Раздолья» — появление на полотне мужчин. Девушки-спортсменки здесь, конечно, значимы (что отражает официальную политику, всячески поощрявшую участие женщин в физкультуре и спорте), но молодым людям явно уделено больше внимания. Женщины у Дейнеки буквально передают эстафетную палочку мужчинам — именно они и бегут теперь дистанцию. В контексте первых послевоенных лет, когда приходившие с фронтов мужчины возвращали себе те профессии и социальные

роли, которые в течение войны отошли к женщинам, столь явный символический жест не мог появиться бессознательно — и, бесспорно, был соответствующим образом понят публикой. Присмотревшись к зрителям эстафеты, которых художник поместил на правом переднем плане, мы также увидим подчеркнутый поворот к мужскому главенству. Из шести различных здесь фигур три — женщины, двое — мужчины, один — мальчик. В сопоставлении с акцентом на массовом участии, который столь отчетливо прослеживался в довоенных работах Дейнеки, сразу заметно, что как минимум две женщины — просто зрители, о чем говорят их нарядные платья. Модные туфли девушки на первом плане резко контрастируют с функциональной, профессиональной обувью бегунов. Мужчина в глубине справа — наоборот, участник-зритель: тренировочный костюм выдает в нем физкультурника. Более того, на груди у него видны буквы «СССР», а значит, это спортсмен довольно высокого уровня, выезжающий на соревнования за рубеж. Мальчику, стоящему ближе всего к бегущим, явно хочется к ним присоединиться. Самая удаленная от зрителя фигура в этой группе представляется и самой неоднозначной. Судя по всему, Дейнека написал здесь себя — уверенная посадка головы и четкий профиль явно восходят к его фотографии 1930-х годов (илл. 58). Художник всегда был готов пропагандировать физкультуру через автопортреты, однако в 1947 году ему было под пятьдесят, и он не мог не понимать, что его физическая форма уже не та. По-видимому, не случайно, что на следующий год Дейнека пишет большой, почти в натуральную величину, автопортрет в облике спортсмена, однако голова художника совмещена здесь с подтянутым, здоровым телом куда более молодого натурщика (илл. 59). Тот факт, что художник запечатлел себя на картине «Эстафета по кольцу "Б"», также можно понять как передачу символической эстафетной палочки — от старшего поколения к младшему.



Илл. 58. Фотопортрет Александра
Дейнеки. 1930-е

Изобразив московский кросс, Дейнека подчеркнул и тождество между физкультурой и послевоенным восстановлением страны. Впоследствии он специально указывал на значимость места действия: «Это вполне конкретное место – Садовое кольцо около улицы Чайковского. Писал я картину в 1947 году. За эти годы Москва так сильно изменилась! Появились высотные здания, новые дома. И моя картина стала в какой-то степени исторической»⁵.



Илл. 59. Александр Дейнека. Автопортрет.
1948. Холст, масло

Включение в «Эстафету...» архитектурных образов не просто документирует реконструкцию столицы. Три многоэтажных здания, доминирующих на полотне, одновременно служат его композиционной рамкой. Еще важнее другое: юноши-спортсмены явно спроецированы на эти здания — удаленность каждого из них от первого плана точно соответствует месту того или иного бегуна в эстафете. Спортивные успехи и архитектурные достижения сливаются воедино.

«Эстафета по кольцу “Б”», бесспорно, укрепила репутацию Александра Дейнеки как одного из ведущих интерпретаторов физкультурной темы. В сравнении со многими его довоенными работами это полотно отличается тщательностью отделки. Художник не оставляет без внимания такие частности, как трещины на асфальте (на первом плане), замерший у края улицы трамвай (левый задний план), а также (и это, быть может, наиболее бросается в глаза) флаги и иные носители динамовской символики, узнаваемой голубой буквы «Д» на белом фоне. Эскизность, размытость, которые раньше свидетельствовали об идущей полным ходом перековке граждан в новых людей, сменились завершенностью. В самом деле, победа в Великой Отечественной войне в глазах многих служила неоспоримым доказательством того, что тип нового человека уже сложился. Однако даже такой уровень детализации не уберег Дейнеку от обвинений в стилевом космополитизме, характерных для позднего сталинизма. И это не случайно: идея первенства на международной арене все сильнее сказывалась и в спорте, и в визуальных искусствах.

Многие надеялись, что по окончании войны наступит эпоха либерализма и терпимости в вопросах культуры. В 1946 году искусствовед Николай Пунин, в свое время принадлежавший к авангарду и пропагандировавший творчество Владимира Татлина, выступил в Ленинградском союзе художников с лекцией. Он недвусмысленно заявил, что советским художникам следует взять за образец французскую живопись второй половины XIX века — творчество Мане, Моне и в особенности Сезанна⁶. Интерес к французскому модернизму, так энергично обозначенный Пуниным, был не чужд многим художникам этой эпохи — Александру и Сергею Герасимовым, Борису Иогансону, Игорю Грабарю (все они, что немаловажно, состояли на видных должностях в официальной иерархии). Однако с развертыванием холодной войны власти СССР занимали

все более отчетливую националистическую, ксенофобскую позицию. Первые ее проявления принято относить к печально известному приему в Кремле в честь командующих войсками Красной Армии (24 мая 1945 года), где Сталин поднял тост «за здоровье нашего советского народа и, прежде всего, русского народа... за здоровье русского народа потому, что он является наиболее выдающейся нацией из всех наций, входящих в состав Советского Союза»⁷. Таким образом, русские теперь должны были быть выше и лучше остальных советских народов, а все заграничное, в первую очередь западное, подлежало осуждению как политически вредное. Голос Пунина был заглушен истерическими воплями Жданова — рупора (а может быть, и автора) ряда партийных постановлений в области культуры 1946–1948 годов. В период ждановщины художники, чьи имена хоть в какой-то степени ассоциировались с искусством модерна, оказались как минимум вытесненными с авансцены. В 1947 году была образована Академия художеств СССР, что также отразило официально одобряемый поворот к законченному, академическому стилю. Российские художники-академики XIX века — Карл Брюллов, Иван Крамской, Василий Суриков, Илья Репин — преподносились студентам-живописцам как классические образцы. Их работы регулярно обсуждались в искусствоведческих журналах, печатались огромными тиражами, демонстрировались на крупных выставках. Кроме того, «зеленый свет» был дан крупномасштабным полотнам, чаще всего сценам из советской истории, из жизни вождей — Сталина или Ленина. В подобной обстановке такие художники, как Дейнека, для манеры которых были характерны именно эскизность, незавершенность, неизбежно попадали под удар. В 1948 году Дейнеку не спасла даже бесспорная репутация одного из самых талантливых и уважаемых советских живописцев: его вынудили уйти с поста директора Московского института прикладного



Илл. 60. Сергей Григорьев. Вратарь. 1949. Холст, масло

и декоративного искусства, и вплоть до смерти Сталина в 1953 году он оставался в немилости у власть имущих.

Опала Дейнеки, впрочем, не означала забвения физкультурной тематики в советском официальном искусстве. Напротив, эстафету в этой области довольно быстро перехватило молодое поколение — Сергей Григорьев, Анатолий Никич, Татьяна Яблонская и другие. Каждый из названных художников извлекал свою выгоду из популярности спорта в советском обществе, однако в их произведениях отразились и многие иные стороны жизни первого послевоенного десятилетия. Как будет показано ниже, это восстановление страны, рост интереса к состязательным видам спорта, изменение отношения к массовому и профессиональному спорту, а также подъем национального самосознания в республиках СССР.

В 1950 году Сергей Григорьев получил Сталинскую премию за картину «Вратарь» (1949; илл. 60), что свидетельствовало об официальном одобрении спортивной темы в искусстве⁸. Это полотно, запечатлевшее играющих в футбол детей, — один из многочисленных образчиков бытового

жанра, утвердившегося после войны в живописи социалистического реализма. Григорьев выбрал драматический, напряженный момент: юный вратарь ожидает удара по воротам (возможно, штрафного). Наклонившись вперед и опершись руками о колени, он решительно, хотя и не без тревоги, готовится отразить нападение противника, которого художник оставил за пределами полотна. Забинтованное правое колено, вероятно пострадавшее при падении на импровизированное футбольное поле, — знак преданности делу, пренебрегающей соображениями собственной безопасности. Несомненно, Григорьев опирался на неотъемлемую от культуры и идеологии предвоенных лет метафору «вратарь-пограничник». Однако специфика характеров и обстановки придает этой картине ряд дополнительных смыслов. Художник изобразил кусочек пустыря на окраине какого-то города или городка. «Линия обороны», таким образом, проходит за городом и в то же время в непосредственной близости от него — явственная отсылка к обеим столицам, Москве и Ленинграду, близ которых в период войны протянулась линия фронта. Задний план говорит о восстановлении страны (оно, напомним, составляет доминанту «Эстафеты по кольцу "Б"», написанной двумя годами раньше), а значит, всю сцену можно отнести ко второй половине 1940-х. Как минимум на двух зданиях на дальнем плане хорошо видны строительные леса; чуть ближе, справа, угадывается участок, где ведутся экскаваторные работы. Да и зрители, наблюдающие за игрой, сидят на каких-то балках или досках, так что матч, судя по всему, идет чуть ли не на строительной площадке. Автор не хотел потерять ни единого нюанса драматической ситуации: зрители — в основном дети — смотрят, как и вратарь, за раму картины, на противника. Первое впечатление от произведения разрушается присутствием среди детей одного взрослого (вообще говоря, довольно странным).

Прежде всего, совершенно непонятно — кто он? Родственник? Учитель? Посторонний, случайно сюда забредший? И что он делает? Поза, в которой этот человек запечатлен, сразу обращает на себя внимание. Он сидит на правом крае сложенных досок, выставив левую ногу вперед, в направлении незримого противника, и положив руку на колено. Этот жест, повторяющий положение рук вратаря, подхвачен маленьким мальчиком, который сидит слева от мужчины; так все трое связаны друг с другом. Остальные дети не принимают участия в игре, но наблюдают за ней. На некоторых — спортивная одежда; наиболее заметен среди них мальчик, стоящий непосредственно за вратарем и как бы ассистирующий ему. Странности всей сцене добавляет костюм взрослого. Судя по одежде, тренером он не является; папка и документы в правой его руке едва ли имеют отношение к происходящему, скорее указывая на то, что это работник какого-то учреждения. На левом лацкане его пиджака можно разглядеть орденские планки и ленточки, то есть перед нами участник и, скорее всего, герой минувшей войны. Старший как бы наставляет детей, передает им опыт своего поколения. Воспитательный момент усиливают «ворота» — школьные ранцы, положенные на землю справа и слева от вратаря. Проводимый урок, однако, носит скорее импровизированный, чем запланированный характер: бывший солдат, герой поколения 1930-х, щедро делится с детьми послевоенной эпохи своими знаниями и умениями, прежде всего в области обороны.

Среди детей художник изобразил двух девочек. В принципе этот прием вписывается в стратегию власти, поощрявшей участие женщин в физкультуре и спорте, однако «Вратарь» не оставляет сомнений в том, что здесь, как и в «Эстафете...» Дейнеки, они занимают подчиненную позицию. Одна из девочек, несмотря на спортивные штаны — такие же, как у мальчиков, — нянчит куклу, что говорит

о ней скорее как о будущей матери, чем как о физкультурнице; вторая, в школьной форме, стоит за спинами других детей. Григорьев подчеркивает значимость физкультуры в послевоенную эпоху, прямо связывая ее с потребностями восстановления страны и возрождения нации. При этом на первый план выдвинута роль старшего поколения, чьи знания и опыт поданы как жизненно важные для превращения советской молодежи в новых защитников СССР.

Как мы видели, и Дейнека, и Григорьев отдают спортсменам предпочтение перед спортсменками. Однако реальные события в мире спорта не всегда развивались так. Выразительный пример тому — конькобежный спорт. В России и Советском Союзе снег и лед лежат иногда по полгода, и потому приоритет зимних видов спорта неудивителен. До революции бег на коньках был очень популярен: в 1896 году в Петербурге прошел один из первых чемпионатов мира. Вплоть до начала Первой мировой войны российские конькобежцы ездили на мировые первенства. Однако после 1917 года советское государство отказалось от участия в этих «буржуазных» (как они теперь именовались) спортивных событиях. Положение изменилось в 1946 году. В соответствии с новой целью — достижением «мирового первенства» — советская сборная отправилась на чемпионат мира среди мужчин, который в тот год проходил в Осло. Итог оказался плачевным. Никто из конькобежцев не выиграл золотых медалей; серебро и бронза были довольно слабым утешением. Советское руководство приняло решение не посылать спортсменов на чемпионат следующего года, также состоявшийся в Осло. Возросшее к 1948 году мастерство советских конькобежцев отчасти вернуло им веру в себя, и они приняли участие в чемпионате в Хельсинки. Константин Кудрявцев выиграл забег на 500-метровую дистанцию, но его коллеги по сборной проявили себя довольно бледно. В следующий раз

советская сборная выступила на мужском чемпионате за границей лишь в 1953 году. Эта картина резко контрастирует с достижениями советских конькобежек за те же годы. В 1948 году чемпионат мира среди женщин прошел в Турку. Команда в составе четырех девушек увезла из Финляндии в Москву все медали, а звание чемпионки мира завоевала блистательная Мария Исакова⁹. На следующий год советские конькобежцы остались дома, а девушки снова отправились за границу, в норвежский Конгсберг, и добились такого же триумфа, как и год назад. Завоевав в этом виде спорта мировое господство, СССР отважился провести чемпионат мира — он был разыгран на стадионе «Динамо» в Москве. И в третий раз советская команда наголову разбила соперников, заняв весь пьедестал почета. Исакова снова стала чемпионкой мира. Решение об участии в мировых конькобежных первенствах только женской команды выразительно рисует стратегию советского руководства. Главной и единственной целью была победа, и если твердой уверенности в успехе не было, самым верным шагом было не участвовать вовсе.

Триумфальные победы Исаковой превратили ее в национальную героиню. Печать с упоением рассказывала, как старший брат, уходя в армию, подарил Маше свои коньки — такие большие, что ей приходилось надевать несколько пар носков, чтобы выйти на лед¹⁰. Фотографии Исаковой, с которых улыбалась довольно условная «молодая комсомолка», наводнили национальную и спортивную прессу, а в 1951 году она стала героиней картины Анатолия Никича, выпускника Суриковского художественного училища в Москве. «Этюд с медалями чемпионки мира М. Исаковой» (илл. 61) любопытным образом демонстрирует восприятие спорта и спортивных достижений в СССР последних лет правления Сталина, различные способы репрезентации физкультурной темы. Никич специализировался на натюрмортах, и в «Этуде



Илл. 61. Анатолий Никич. Этюд с медалями чемпионки мира
М. Исаковой. 1951. Холст, масло

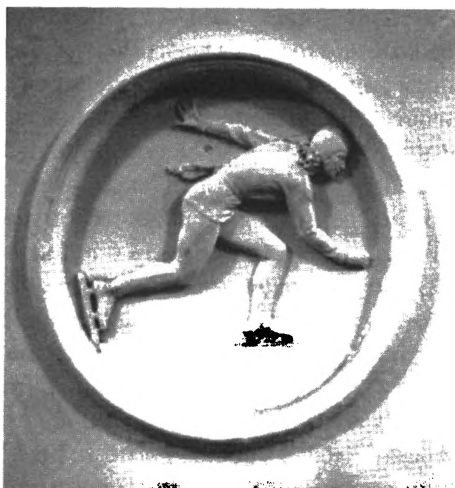
с медалями...» использовал многие досконально известные ему приемы. В конечном счете, однако, из-под его кисти вышел странный гибрид — портрет, где нет человека, а неповторимые черты личности воплощены в связанных с ней знаковых объектах¹¹. Мы видим ряд предметов, размещенных (на первый взгляд почти хаотически) на столе у окна: медали, ленты, вымпелы, письма, дипломы, грамоты, книги, шкатулка для наград, несколько кубков, от хрустальных до металлических, и огромный букет цветов. Все это — награды за спортивные достижения, что подчеркнуто доминирующим в правой части картины трофеем в виде небольшой скульптуры конькобежки. Она словно висит в слабо прописанном пространстве, чуть сзади от заставленного стола. Задний

план — московский (судя по высотному зданию) зимний вид из окна — обрамлен тюлевой гардиной. На одном уровне изображенные предметы функционируют в своем прямом качестве — как призы, вознаграждение за победы, трофеи, плотно заполняющие пространство натюрморта. Но с ними связан ряд более широких значений. Эти декоративные объекты: хрусталь и металл тонкой работы, золото, серебро — напоминают о дорогих безделушках дореволюционного, буржуазного быта. Медали, буквально высыпавшиеся (что существенно) из шкатулки на переднем плане, кажутся ювелирными украшениями на туалетном столике богатой дамы. И даже составленный из разных цветов пышный букет, особенно плохо вяжущийся с зимним пейзажем, красноречиво указывает на роскошь, царящую в комнате, за пределами которой — послевоенная жизнь с ее постоянными лишениями. Усиливает это впечатление и вид из окна, явно расположенного высоко над Москвой, в шикарнейшей новой квартире (возможно, в одной из недавно возведенных высоток¹²). Картина Никича — современный вариант голландского натюрморта XVII века, автор которого любовно живописал изобилие и роскошь, в то же время демонстрируя собственное искусство в передаче разнообразных тканей и поверхностей. Неуместное на первый взгляд присутствие цветов также можно интерпретировать в символическом ключе — как цветение юной весны посреди холода и однообразия зимнего ландшафта. Однако, в отличие от картин голландцев, ни один цветок в этом букете не поник и не осыпался, в них нет и признака увядания. Некоторые даже вытянулись за пределы цветочной композиции. Тема *vanitas vanitatum* — суеты сует, скоротечности жизни, — любимая голландскими художниками, в грядущей коммунистической утопии отсутствует. Но особую выразительность (вообще Никич отразил многие двусмысленности и противоречия в отношении к физкультуре и спорту в СССР тех лет) этому натюрморту сообщает необычное, призрачное



Илл. 62. Елена Янсон-Манизер. Конькобежка.
1949. Раскрашенный гипс

присутствие самой Марии Исаковой. Ее личность вытеснена за пределы картины; спортсменка сведена к статуе, навсегда застывшей в динамичном скольжении, словно цитирующей порыв знаменитых «Рабочего и колхозницы»¹³. Белый тон скульптуры, в которой легко узнать гипсовую копию «Конькобежки» Елены Янсон-Манизер (илл. 62), контрастирует с яркой почти до безвкусицы выставкой наград, разложенных и расставленных перед зрителем. Эта белизна — своеобразный мост между внутренним и наружным пространствами; так и белая гардина связывает интерьер с холодным пейзажем за окном¹⁴. Суррогатное изображение чемпионки Исаковой слито с внешним миром и в то же время сфокусировано на ее наградах. Остается не очень понятным, одобряет ли автор материальное вознаграждение за спортивные триумфы или же



Илл. 63. Елена Янсон-Манизер. Конькобежка.
Медальон-барельеф в зале станции «Динамо». 1953. Фарфор

осуждает его. Лицемерие, пронизывавшее «любительский» статус советского спорта той эпохи, здесь проступает особенно наглядно. На полотне Анатолия Никича репрезентация спортсмена обрела новое измерение: человек, причастный к спорту, отождествлен с галочкой в строке «победа», слит со своей наградой в одну вещь.

Все более убедительные успехи Советского Союза на международных соревнованиях по зимним видам спорта вызвали к жизни множество изображений лыжников и конькобежцев, нередко — женщин. Таковы «Юный лыжник» Сергея Григорьева (1948) и «Юный лыжник» Александра Бурака (1953), а также «Атлеты» Михаила Девятова (1953)¹⁵. В том же 1953 году Елена Янсон-Манизерполнила восемью новыми декоративными медальонами серию, отливки с которой в 1938 году украсили станцию метро «Динамо»¹⁶. Неудивительно, что среди них оказалась «Конькобежка» — так сказать,

скульптурный гимн в честь великолепных побед Марии Исаковой и ее коллег. Половина новых медальонов была посвящена зимним видам спорта (хоккею, скоростному спуску, альпинизму и бегу на коньках) — убедительное свидетельство того, что им в начальную пору международных триумфов СССР уделялось особое внимание. Некоторые из этих видов спорта требуют исключительной физической и психической выносливости. Способность блистать в таких упражнениях в суровом климате преподносилась миру как еще одно проявление главной национальной черты — стойкости, которая позволила советскому народу победить в войне.

НА ОЛИМПИАДЕ

Первые для СССР Олимпийские игры (Хельсинки, 1952) изменили отношение к спорту и внутри страны, и на международной арене. Четырьмя годами ранее в Лондоне прошла первая послевоенная Олимпиада, но Международный олимпийский комитет не послал СССР официального приглашения — возможно, потому, что все еще сомневался в том, что ведущие советские спортсмены и спортсменки действительно являются любителями. Стоит напомнить, что политическое значение и драматизм Олимпийских игр интересовали массовую публику, все расширявшуюся по мере того, как в повседневную жизнь входило телевидение. А значит, неучастие одной из двух мировых сверхдержав в Олимпиаде ставило под сомнение ее самое как зрелище глобального масштаба¹⁷. Впрочем, советское руководство вряд ли приняло бы приглашение на Лондонские игры. В 1948 году Николай Романов, глава Всесоюзного комитета по физической культуре и спорту, еще не мог гарантировать правительству безусловной победы сборной СССР. По некоторым данным, Сталин лично настоял на том, чтобы участие в Олимпиаде было отложено до тех пор, пока такая победа не станет реальностью. Выступление советских спорт-

сменов в Хельсинки подтвердило правильность принятого решения, став нужной властям пропагандистской акцией. Была завоевана семьдесят одна медаль, из них двадцать две золотые. И, что еще важнее, по общему количеству медалей Советский Союз догнал США, с первой попытки придя к мировому первенству в области спорта, на которое он нацелился совсем недавно.

Успехи сборной СССР на Олимпиаде 1952 года открыли новую эпоху в истории советского спорта. С этого момента власть придавала все большее значение победам на международных состязаниях. Но тем самым она окончательно хоронила те утопические надежды, которые несли в себе физкультурные программы ранних советских лет. Теоретически никто не отменял ни идею о том, что массовое участие — одна из главных целей физкультуры, ни привлечение к занятиям спортом как можно большего числа граждан. Однако, по-прежнему провозглашая эти задачи, власть сосредотачивалась на подготовке талантливых спортсменов-профессионалов, выделяя средства в первую очередь на них. Даже физкультурные праздники, без которых трудно представить себе 1930-е годы, стали гораздо скромнее. Теперь в них доминировал состязательный, а не театральный аспект. В 1947 году физкультурный парад был перенесен с Красной площади на стадион «Динамо» и с тех пор проходил на этой чисто спортивной арене. В 1951 году его значительно изменили, разбив на отдельные спортивные события (по большей части соревнования), проводившиеся в разных частях города¹⁸. Зрительство теперь все более поощрялось как самостоятельное занятие, а не как досадный привесок, нужный, чтобы стимулировать массовое участие. В послевоенное десятилетие значительно выросло число футбольных болельщиков, которые ходили на матчи. Власти с этим считались и немалую часть средств, выделенных на развитие спортивных программ, перенаправили на строительство



Илл. 64. Евгений Тиханович. Футбольные болельщики.
1952. Холст, масло

десятков новых стадионов большой вместимости. Самый крупный среди них — московский стадион им. Ленина (1956), рассчитанный на сто три тысячи зрителей.

Новый акцент на зрительстве как таковом отразился в картине Евгения Тихановича «Футбольные болельщики» (1952; илл. 64): любители футбола, упиваясь матчем, забывают о плохой погоде. Перед нами просто зрители, радостные, но пассивные, что наглядно иллюстрирует сдвиги, произошедшие в спортивной политике Советского Союза. Болельщики — дисциплинированные, воодушевленные, сплоченные общим переживанием — уже не рассматриваются как потенциальные участники игры. Скорее они изображены как «инфраструктура поддержки» профессиональных спортсменов, на полотне Тихановича не попавших. Их поведение, разумеется, безупречно, тем более что среди них есть облеченные властью лица (в военной форме). Для миллионов

советских граждан возможность смотреть выступления профессиональных спортсменов и болеть за них теперь решительно вытеснила саму идею массового участия.

КОНЕЦ ЭПОХИ

Год, последовавший за первыми олимпийскими победами, стал для СССР эпохой неопределенности. 1 марта 1953 года состояние Сталина резко ухудшилось, а 5-го он скончался. Многие оплакивали смерть вождя и искренне не понимали, как будет жить без его мудрого руководства советская страна. Но не успело еще тело Сталина очутиться в мавзолее, как разгорелась борьба за власть. За следующие несколько месяцев свои позиции укрепил Никита Хрущев, и над страной повеял слабый, но ощутимый ветер перемен. Тысячи заключенных были освобождены из лагерей, о самых чудовищных злоупотреблениях сталинского режима понемногу заговорили вслух. В 1954 году вышла повесть Ильи Эренбурга «Оттепель», и многие восприняли ее как знамение новой, либеральной эры. Но подлинное потрясение советское общество пережило в 1956 году, после разоблачительного доклада Хрущева «О культе личности и его последствиях» на XX съезде КПСС. Менее чем за три года Сталин из полубога стал тираном.

Противоречие между профессиональным спортом и массовым участием в этот период еще сохранялось, обнаруживая себя во многих произведениях визуальной культуры. Один из выразительных примеров — картина украинской художницы Татьяны Яблонской «Утро» (1954; илл. 65). В начале 1950-х Яблонская стала знаменитостью: Сталинской премии были удостоены два ее полотна — «Хлеб» (1949) и «Весна» (1952). Ранее она создала несколько произведений на физкультурную тему, среди них — «Перед стартом» (1947) и «На Днепре» (1952). Обе эти работы рассказывают о физкультуре как массовом движении; картина «На Днепре»,

выдвигающая в центр участника-зрителя, особенно явно ориентирована на творчество Александра Дейнеки. Однако первая же картина Яблонской, написанная после смерти Сталина, знаменует отход от этой условной парадигмы. «Утро» — зарисовка сцены, знакомой очень многим советским людям. Каждое утро из радиоприемников неслась бодрящая музыка, побуждавшая вылезти из кровати и, следуя командам диктора, выполнить ряд упражнений — наклоны, приседания и т. д. Девочка на картине Яблонской запечатлена как раз в этот момент. Она только что встала (слева видна неубранная постель). Ее одежда аккуратно сложена на стуле у открытой двери балкона, а сама она, в простенькой майке и спортивных трусах, вытягивает руки вверх и вот-вот оторвет от земли правую ногу. Перед зрителем — миг повседневной, частной жизни. Тем не менее и падающий из глубины свет, и избранный ракурс (несколько сверху) создают эффект не домашней зарядки, а подготовленного выступления. Обращает на себя внимание и то, что юная спортсменка не выполняет рутинные упражнения, а стоит в весьма сложной позиции, словно придя на занятие в балетный класс или гимнастический зал. Здесь кроется одно из ключевых значений картины. На Олимпийских играх в Хельсинки в 1952 году советские спортсмены и спортсменки именно в гимнастике добились самых выдающихся успехов. Двадцать медалей (в том числе восемь золотых) были поровну распределены между мужчинами и женщинами. Уже в 1930-е годы гимнастика занимала важное место в системе военной подготовки, входила в программу физкультурных институтов. Но только после войны она широко распространилась практически по всей территории СССР. Самыми популярными секциями в детских спортивных школах стали гимнастические, особенно охотно туда шли девочки¹⁹. Эта стратегия, позже давшая таких знаменитых гимнасток, как Лариса Латынина, Ольга Корбут, Людмила Турищева,

Нелли Ким, весьма содействовала международному признанию Советского Союза как великой спортивной державы. И юная гимнастка Яблонской — символ не массового участия в физкультурном движении, а профессионализма молодых спортсменов, которые своими победами прославляют советский народ. Весьма примечательно также, что героиня этой картины — скорее украинка, чем русская. Об этом говорят предметы народного искусства в комнате, яркое солнце, теплый южный воздух, веющий с балкона, прическа девочки²⁰. Решение художницы изобразить украинку легко объяснить ее собственными национальными корнями. Кроме того, Яблонская, конечно, знала, что именно с Украины приехали в Хельсинки самые блестящие гимнасты — призеры Олимпиады 1952 года: Виктор Чукарин, Дмитрий Леонкин, Мария Гороховская и Нина Бочарова. Однако перед нами нечто большее, чем естественная гордость за спортивные успехи своей республики. Как отмечалось выше, отношение властей к нерусским было в последние годы правления Сталина очень далеко от дружелюбного. В значительной степени эта политика отражала обеспокоенность советского руководства сепаратизмом, который стал лозунгом националистических группировок, возникших на оккупированных Германией территориях. На Украину из Москвы смотрели особенно подозрительно. В годы оккупации немало партизанских соединений вело открытую вооруженную борьбу за освобождение Украины от советской власти. Покончить с ними удалось лишь к середине 1950-х годов²¹. В этой обстановке подчеркивание украинской национальной идентичности неизбежно воспринималось из центра как вредное и опасное. Смерть Сталина возродила надежды на то, что в отношениях между Россией и остальными республиками СССР станет больше равенства и справедливости. Акцент, сделанный Яблонской на национальной принадлежности юной гимнастки, можно

понять как знак именно этого уникального исторического момента. Украинская национальная идентичность здесь, через отсылки к физкультуре и спорту, связывается с более широкими целями и задачами современного многонационального советского государства. Стоит отметить, что вскоре после того, как Яблонская написала «Утро», советское руководство официально признало необходимость сплотить спортсменов и спортсменок из всех союзных республик. Так был дан отбой свирепому шовинизму последних сталинских лет. В январе 1955 года было решено провести летом Первую Спартакиаду народов СССР, завершившуюся выступлениями на стадионе им. Ленина в Москве. Таким образом, «Утро» Яблонской — сложное произведение, запечатлевшее атмосферу ранней оттепели. Художница выдвигает на первый план переход от сна к бодрствованию, от тьмы к свету, от хаоса (неубранная постель) к новому порядку, равновесию, гармонии. Юная гимнастка воплощает надежды и чаяния, вызванные к жизни окончанием сталинской эры. Репрезентации физкультуры снова оказываются полезным и важным оптическим прибором, позволяющим увидеть и передать сложный комплекс политических и социальных смыслов.

ПЕРВЫЕ ПРИЗНАКИ РАСПАДА

В десятилетие, последовавшее за смертью Сталина, международные успехи советских спортсменов становились убедительнее с каждым годом. В 1956, 1960 и 1964 годах СССР побеждал на Олимпийских играх, с большим отрывом опережая США. Многочисленные яркие победы были достигнуты в таких видах спорта, как футбол, хоккей и баскетбол. Внутри страны на новых стадионах проводилось все больше соревнований, которые охотно посещались публикой, а с середины 1950-х стали транслироваться по телевидению. Спорт, вероятно, никогда еще не был

так популярен, но его значение для советских граждан изменилось. 1960-е годы — время, когда многие стали жить лучше. Сокращение рабочей недели открывало более широкие возможности для проведения досуга. И характерный для предшествующей эпохи акцент на оптимизме, массовом участии и великих возможностях физкультуры в деле формирования новых людей начал таять. Зато спорт стал одним из ключевых элементов возникавшей экономики потребления. Неудивительно, что с середины 1950-х годов все меньше художников, писателей и режиссеров воспринимали физкультуру как тему, открывающую простор для разработки насущных социальных, политических и идеологических вопросов.

Несмотря на этот поворот, был художник, для которого физкультура оставалась темой героической. В 1957 году в залах Академии художеств в Москве прошла большая ретроспективная выставка Александра Дейнеки, означавшая, что опала, постигшая его в конце правления Сталина, ушла в прошлое. Экспонировалось около двухсот работ мастера, созданных за сорок лет, и многие из них были посвящены физкультуре. В 1959 году в свет вышли две посвященные Дейнеке монографии²², в которых он был провозглашен великим мэтром социалистического реализма. Через пять лет, в 1964 году, художник был удостоен престижнейшей Ленинской премии за творческую деятельность. Вдохновленный этим всплеском славы, Дейнека продолжал работать и экспериментировать с разными техниками. Среди его поздних работ — скульптуры («Толкание ядра», 1957), мозаики («Хоккеисты», 1959–1960), живопись («Юность», 1961–1962; «Баскетбол», 1962), витражи («Баскетбол», 1964). В них Дейнека вновь использует сочные, яркие цвета, передающие энергию, энтузиазм и безграничные возможности советской молодежи. Его интерес к состязательным видам спорта: легкой атлетике, хоккею, баскетболу — можно

понять как ответ на те цели, которые ставило перед спортсменами послевоенных лет руководство СССР.

Реабилитация Дейнеки и его творчества оказала в 1950–1960-е годы сильное влияние на молодое поколение художников. В частности, его «фирменное» умение применять текущие, модернистские приемы к специфически советскому материалу было своего рода маяком для тех, кто бросал вызов жестким рамкам социалистического реализма и при этом не хотел бездумно подражать достижениям западного авангарда. Однако беспримесный утопизм, неотрывный от созданных Дейнекой образов спортсменов и спортсменок, плохо согласовывался с мироощущением тех лет. Это бросается в глаза в одном из немногочисленных больших полотен послесталинской эпохи, разрабатывающих тему спорта, — в картине Дмитрия Жилинского «Гимнасты СССР» (1965; илл. 38). Жилинский добился известности в конце 1950-х, создав такие работы, как «В метро» (1957) и «Мостостроители» (1959). Их отличал входивший тогда в моду стиль — более непринужденный, с заметными элементами формализма, применявшимися, однако, к жесткому, будничному материалу. (Впоследствии он получил название «суровый стиль»²³.) На пике хрущевской десталинизации общество стремилось вернуться к ленинским принципам, воплощением которых были первые годы советской власти. В области культуры это означало всплеск интереса к экспериментаторству начала 1920-х, особенно к тем художникам, которые, как это удалось Дейнеке, развивали современную фигуративность, не отказываясь от формалистских опытов раннего советского авангарда. Жилинский в «Гимнастах СССР» попытался использовать как раз такой подход. Но при этом он с куда меньшим энтузиазмом смотрел на спорт в СССР 1960-х годов.

Вероятно, самая яркая особенность этой картины — распад внутренних связей. На большом пространстве холста

изображено более двадцати фигур, находящихся в уплощенном, сжатом, как бы запрокинутом назад пространстве. Художник поместил их в гимнастический зал с большим красным матом — фоном для своеобразного фриза из мужских фигур на первом плане. Для создания эффекта глубины здесь используются и линии перспективы, и разница масштаба. И все-таки целое кажется стиснутым, плоскостным, а слабая нюансировка тона на заднем плане усиливает ощущение клаустрофобии, возникающее при взгляде на эту картину. Это же касается и проработки отдельных фигур. Одетые в белое гимнасты выглядят как бледные тени. Цвет в группу на первом плане вносят два тренера в спортивных костюмах — красном и синем. Бросается в глаза присутствие на полотне сразу трех инструкторов. При установке на достижение мирового спортивного первенства тренеры не могли не выдвинуться в центр спортивной жизни. В 1956 году было учреждено особое почетное звание — «Заслуженный тренер СССР», присуждавшееся наставникам самых успешных спортсменов. Образы тренеров, созданные Жилинским, соответствуют общему настроению картины: они смотрят на спортсменов, словно надсмотрщики на рабов или тюремные сторожа на заключенных, их функция — быть «оком государства». Идею контроля резюмирует приподнятая точка обзора: глазам зрителя предстает весь гимнастический зал. При этом, встречаясь глазами с гимнастом на первом плане справа (он натирает ладони мелом), мы ощущаем себя крайне неуютно, словно нас застигли за подглядыванием — хотя бы потому, что практически никаких спортивных занятий не происходит. И это едва ли не самое любопытное в работе Жилинского. Большинство изображенных им спортсменов вообще ничем не заняты: образовав подобие круга, они то ли ожидают инструкций, то ли погрузились в свои мысли. Между ними отсутствует взаимодействие, хотя стоят они, за счет небольшого пространства, довольно близко друг

к другу. Позы их статичны, что плохо вяжется с энергией и воодушевлением, свойственными соревнованиям по гимнастике. Гимнасты Жилинского будто застыли, оцепенели в параличе; каждый из них — не более чем безымянная шестеренка в машине советского спорта. Вместо воодушевления, готовности к командной борьбе и победе — отчужденность: между гимнастами, между гимнастами и тренерами, между гимнастами и зрителем. Жилинский передает унылое, безрадостное восприятие физкультуры, разительно не похожее на то оживление, которым пронизаны полотна сталинской эпохи. Художники и режиссеры 1930-х годов с энтузиазмом прославляли физкультуру и спорт — Жилинский подчеркивает тоскливое, монотонное, механическое в спортивных занятиях, главная цель которых — добыча медалей для нужд государства.

В стилистическом отношении «Гимнасты СССР» богаты культурными аллюзиями. В молодости Жилинский прославился своими познаниями в области традиционных живописных техник, особенно тех, которыми пользовались мастера раннего Возрождения — Ян Ван Эйк, Лукас Кранх Старший, Паоло Учелло. Он также тщательно изучал иконы Андрея Рублева. Все это нашло отражение в «Гимнастах СССР», написанных темперой на дереве и обыгрывающих существенный сдвиг масштаба между образами переднего и заднего планов. Гимнастки — маленькие и периферийные — вызывают в памяти крохотные фигурки на иконах. Кроме того, применение старинных техник к современному материалу отсылает к стратегиям, которые были в ходу в 1920–1930-е годы, прежде всего у Петрова-Водкина и Самохвалова, в том числе в их работах, посвященных физкультуре. «Гимнасты СССР» насыщены и аллюзиями на советский авангард — как раз в середине 1960-х годов искусствоведы и историки снова начали писать о таких художниках, как Казимир Малевич, Владимир Татлин, Любовь

Попова, Варвара Степанова, долгое время вычеркнутых из культурной истории Советского Союза. Легко заметить, что строго геометрические формы, образующие задний план «Гимнастов...», восходят к принципам супрематизма и конструктивизма. Красный мат, к примеру, как бы плавает в пространстве с размытыми очертаниями, а пунктирную красную линию на первом плане можно понять как цитату из конструктивистских тканей, скажем, «Пространственных конструкций» Любови Поповой (1920). В 1980 году критик Платон Павлов отмечал, что формальную структуру группы гимнастов на первом плане можно описать как спираль: начинаясь с тренера в красном костюме (в центре полотна), она в направлении против часовой стрелки проходит более чем 360° и заканчивается на фигуре у брусьев²⁴. К простым геометрическим формам Жилинский, несомненно, прибегал совершенно сознательно. Большинство героев или стоят лицом к зрителю, или развернуты строго в профиль; тела атлетов (за исключением одного, справа на переднем плане — он дан в позе *contrapposto*²⁵) образуют ряд вертикалей. Руки и ноги складываются в правильные треугольники, гимнастическое оборудование размещено строго параллельно плоскости картины. В этом смысле «Гимнасты СССР» — образцовый продукт социалистического реализма шестидесятых. С одной стороны, Жилинский применяет традиционный фигуративный стиль, разрабатывая тему из современной жизни, к тому же одобряемую «сверху». С другой — отсылает к стилистическому разнообразию, характерному для культурной продукции скорее ленинской, чем сталинской эпохи. По-видимому, важнее всего то, что художник отказывается от бьющего через край утопизма сталинских лет, занимая по отношению к своему материалу более сдержанную и критическую позицию. В отличие от Дейнеки, Самохвалова, Чайкова, он подает физкультуру как занятие внутренне противоречивое. Перед нами герои

советской страны, но их роль неясна, размыта, а сами они охвачены апатией и скукой, в них словно выключилась энергия. К середине 1960-х годов утопический идеализм, понимавший физкультуру как средство создания нового человека, сошел на нет. Спорт стал простым и прямолинейным средством международной политики, спортсмены и спортсменки – инструментами для реализации государственной установки на мировое лидерство. Спортивные победы уже не вели прямым путем к воцарению коммунизма на планете – они заменили собой эту цель, которая все более размывалась и тускнела.

ГЛАВА 7. ПЕЧАЛЬНЫЙ КОНЕЦ БЛИЗОК

«Гимнасты СССР» Дмитрия Жилинского стали первым антигероическим изображением спортсменов в официальной советской культуре. Эта картина являет собой критику ностальгического утопизма, характерного для поздних работ Александра Дейнеки, ее сложно воспринимать иначе. Однако, как многие советские художники в начале 1960-х годов, Жилинский не собирался ни отрицать советские ценности, ни выходить за рамки официальной культуры. Скорее, в своей работе он попытался представить новый подход в соцреализме и таким образом изменить, даже реформировать официальные культурные практики. «Гимнасты СССР» означили водораздел в официальных репрезентациях физкультуры и могут рассматриваться как последнее значительное вторжение в этот жанр. С середины 1960-х и до конца существования Советского Союза, за исключением краткого возрождения интереса во время Московских олимпийских игр 1980 года, физкультурная тема практически исчезла из работ общепризнанных художников. Официальная культура отвернулась от спорта, однако не все художники отвергли эту тему. 1960-е годы были временем подъема и консолида-

ции оппозиционных движений в литературе и визуальных искусствах. Таким образом, в произведениях искусства физкультурная тематика появлялась редко, а если появлялась, то в ироничном или критическом контекстах, а не в героическом и идеалистическом. В этой, последней главе стоит кратко рассмотреть спорт как тему неофициальной культуры последних двух десятилетий советской власти. Репрезентации спортсменов становились все более негативными, ведь в эпоху диссидентства спортсмены воплощали собой политический и идеологический конформизм.

Корни советского оппозиционного движения прослеживаются с последних лет правления Сталина. Например, уже в 1949 году сатирический журнал «Крокодил» писал о тревожной социальной тенденции, а именно о возникновении молодежной субкультуры, участники которой были недовольны жизнью в СССР¹. Возник даже новый термин для этих юных нонконформистов — «стиляги». Придирчивых еретиков можно было опознать по особым приметам. Они отращивали волосы, носили яркую одежду и были крайне материалистичны в своей любви ко всему западному. Наибольшее же осуждение вызывало их «бездельничество». Распространение этой субкультуры было основано, до некоторой степени, на ужасающем наследии военных лет. Невероятные страдания детей и подростков во время войны — и душевные, и физические — оставили шрамы на целом поколении. Очень многие советские подростки уходили на фронт из школы, а те, кто был слишком мал для фронта, становились вместо взрослых мужчин к заводским станкам. Зачастую условия были такими плохими, что постоянные болезни и даже задержки в физическом развитии считались обычным делом. Многие дети и подростки остались без семьи, без домашнего ухода, и, чтобы выжить, им приходилось бродяжничать и воровать. После войны всем жилось тяжело, но особенно — детям и подросткам, которые

почти ничего не видели в жизни, кроме постоянных потерь. Советские власти поняли это очень быстро, и в новой школьной программе, которая появилась сразу после войны, большое внимание уделялось физической подготовке, которая, в частности, должна была поправить слабое здоровье подрастающего поколения².

События, последовавшие за смертью Сталина, усилили разочарование советской молодежи. После осуждения культа личности Сталина в 1956 году ощущение пропасти между поколениями нарастало, советское общество все более разъединялось. Радикально настроенная советская молодежь заявляла, что не только Сталин, но и все жившие при нем ответственны за творившиеся тогда преступления и зверства. Из-за этих споров «отцов и детей» советские юноши и девушки все меньше верили взрослым, многие совсем отрицали авторитет старшего поколения и в целом отвергали советские ценности³. В таком климате многие отказывались от любой деятельности, которую поддерживало государство и которая воспринималась как часть сталинской эпохи. Занятия физкультурой все теснее связывались с идеологическим конформизмом в противоположность оппозиционным формам досуга, которые порицались советским режимом: увлечению джазом, рок-н-роллом и современным искусством. Это четкое разделение на молодежь конформистскую и оппозиционную было явно выражено в официальной культуре: тех, кто поддерживал государство, изображали здоровыми, тех, кто его критиковал, — больными. В конце 1950-х годов официально одобренный образ советской молодежи оставался во многом таким же, как и в сталинскую эпоху. Энтузиасты, увлеченные и привлекательные юноши и девушки, крепкие и здоровые (что явно противоречило послевоенным условиям жизни) украшали страницы бесчисленных романов, появлялись на киноэкранах и на полотнах главных художественных выставок. Начало освоения целины, конеч-

но, отразилось на идеальном образе советской молодежи. В середине 1950-х годов Хрущев заявил о необходимости развивать сельское хозяйство во всем СССР. Чтобы выполнить эту задачу, под сельское хозяйство были отданы огромные территории в Центральной Азии, Западной Сибири и на Урале. Точно так же, как в 1930-е годы молодежь призывали приезжать в Москву, чтобы помочь с перестройкой столицы, теперь добровольцев просили покинуть города, чтобы взрастить новую жизнь в малонаселенных и обширных регионах советской страны. Досуг, и в особенности спорт, не играли никакой роли в публичном образе первопроходца, осваивавшего целину. Но физическая подготовка и крепкое телосложение были действительно важны для высокой работоспособности и, следовательно, поддержки государства. Что касается оппозиционной молодежи, в произведениях официальной культуры ее не изображали. За единственным исключением: поколение стиляг часто появлялось в карикатурах популярных журналов и газет. Стиляги были легкой мишенью и стали объектом многочисленных шуток. Этих мятежников часто изображали чахлыми, анемичными и смертельно бледными. Вот лишь один из бесчисленных примеров: на карикатуре А. Каневского 1958 года изображены родители, ухаживающие за сыном-стилягой (илл. 66). Их отпрыск — апатичный, не может сам стоять на ногах и даже с трудом приподнимает голову, пока мать дает ему прикурить⁴. Такие изображения создавались для того, чтобы составить яркий контраст полному жизни, здоровому комсомольцу.

К 1957 году советская власть очень хорошо знала о пропасти между официально одобренным образом комсомольца и реальностью подрастающих юных оппозиционеров. В попытке сгладить противоречия, которые стремительно разрастались, и отвоевать любовь и поддержку молодого поколения государство перешло в наступление и организовало публичное чествование советской молодежи.



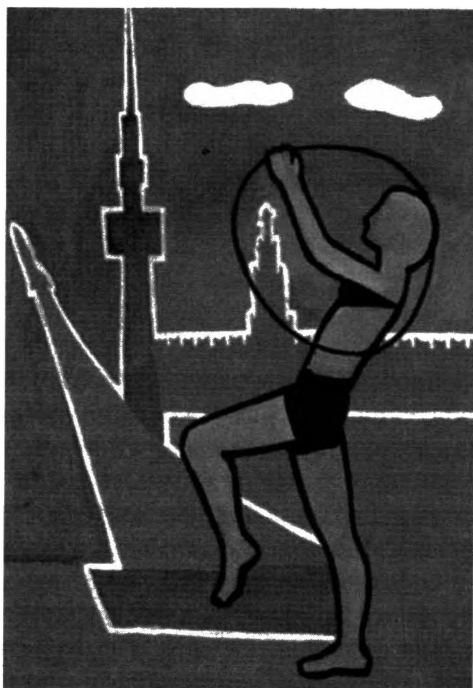
Илл. 66. А. Каневский. Карикатура, высмеивающая юного стилиста и его родителей. «Крокодил». 20 декабря 1958 г.

Шестой Всемирный фестиваль молодежи и студентов «За мир и дружбу» прошел летом 1957 года в Москве как часть празднований 40-летия Октябрьской революции, став событием международного масштаба и одной из поворотных точек в послевоенной советской истории. С самого начала было решено важнейшим компонентом фестиваля сделать спорт, вокруг которого может объединиться советская молодежь. Фестиваль начался с шествия по центру Москвы к недавно построенному стадиону им. Ленина, где проходила церемония открытия⁵. В рамках фестиваля проводились спортивные состязания, одиночные и командные, отзывы в прессе подчеркивали дружелюбие и командный дух участников. Спорт был главным выражением официальных

советских ценностей. Однако что касается популярности, больше интереса вызвали другие культурные события программы. Несомненно, самым посещаемым и спорным из них была международная художественная выставка, проходившая в парке «Сокольники». На ней показывались четыре с половиной тысячи работ, в основном малоизвестных художников⁶. Тем не менее тот факт, что многие из выставленных картин очевидно принадлежали к западным современным течениям, сделало событие значимым для нонконформистов. Действительно, первая большая выставка Пикассо в Москве и Ленинграде, прошедшая годом ранее, объединила вокруг себя оппозиционную молодежь⁷. Международная художественная выставка на Шестом Всемирном фестивале молодежи и студентов усилила интерес к современной западной культуре. Многие художники, которые впоследствии стали известны как нонконформисты, отмечали, что эта выставка явилась для них очень важным событием, поворотным пунктом⁸. Таким образом, хотя Шестой Всемирный фестиваль молодежи и студентов должен был подчеркнуть единство советской молодежи и даже вернуть оппозиционеров в партийное лоно, на самом деле он усилил разделение между официальной и неофициальной культурой. Физкультура и спорт все прочнее ассоциировались с некритичным, коллективным конформизмом. А участие в современном искусстве стало ассоциироваться с индивидуализмом и отрицанием официальных советских ценностей.

В конце 1950-х — начале 1960-х годов многие неофициальные художники, все ближе знакомившиеся с достижениями западного модернизма, экспериментировали с абстракционизмом, сюрреализмом и другими индивидуалистическими направлениями. Неудивительно, что физкультурная тема играла в их искусстве ничтожную роль. Однако к началу 1970-х годов, когда новое поколение неофициальных художников начало заново критически открывать для себя

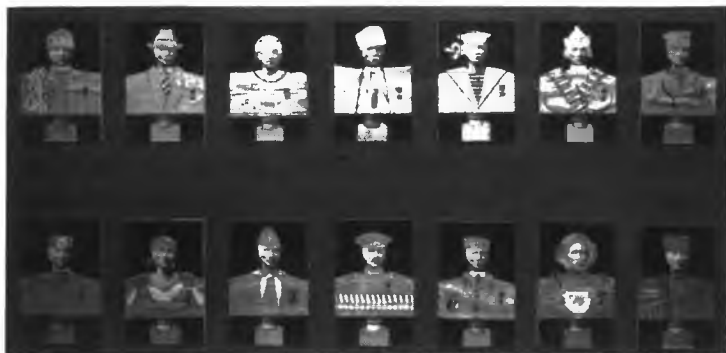
наследие соцреализма, физкультурная тема вернулась. Катализатором этого воскрешения, безусловно, стал соц-арт, направление, которое изобрели Виталий Комар и Александр Меламид, выпускники Строгановского художественного училища. Комар и Меламид были хорошо знакомы с достижениями современной западной культуры, и не в последнюю очередь — с поп-артом и концептуализмом. Но вместо того чтобы рабски следовать этим направлениям, художники особым образом подчеркивали различия между советской и западной идеологией, в центре их внимания были советские опыт и контексты. В частности, они провели параллель между повсеместным распространением консюмеризма в западном капитализме и перепроизводством идеологических символов и лозунгов в советском социализме. Тогда как западный поп-арт использовал имитацию, иронию и пародию, чтобы критиковать одержимость потреблением, соц-арт использовал те же приемы, чтобы подвергать сомнению и расшатывать советскую идеологию. В ранних совместных работах Комара и Меламида, таких как «Наша цель — коммунизм» (1972), «Двойной автопортрет» (1972), художники использовали и вербальный, и визуальный язык соцреализма, недвусмысленно работая «с фетишами советского массового сознания»⁹. Одна из самых ранних работ, «Портрет жены Меламида» (1972), выявляет связь физкультуры с политическим и идеологическим конформизмом (илл. 67)¹⁰. Картина пародирует утопизм официальной культуры того времени и в особенности идеологические плакаты. Не являясь портретом в общепринятом понимании, работа представляет собой упрощенное и до некоторой степени клишированное изображение, состоящее из четырех разных знаков, расположенных как слои театральных декораций под схематичным, утопистским голубым небом, которое было бы уместным на многих соцреалистических полотнах того времени. На заднем плане — силуэт кремлев-



Илл. 67. Виталий Комар, Александр Меламид.
Портрет жены Меламида (из серии «Соц-арт»)
1972. Холст, масло

ских стен, окрашенных в ровный красный цвет и смело обведенных белым. Слева от них находится узнаваемый профиль Останкинской телевизионной башни, возведенной на севере Москвы в 1967 году и до сих пор остающейся самым высоким зданием в городе. Также на картине изображена похожая на парус конструкция, в которой узнается профиль 100-метрового титанового космического обелиска, возведенного в Москве в 1964 году в качестве памятника советским космическим достижениям. Три архитектурные

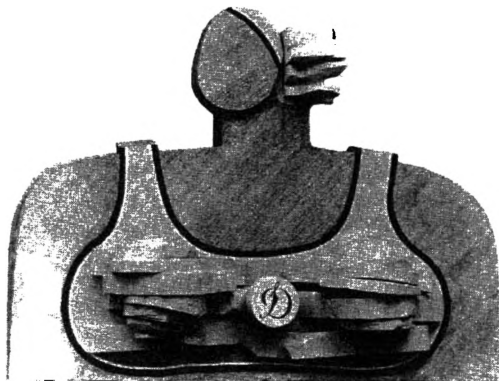
формы, все однозначно ассоциировавшиеся с силой и властью советского государства, сдвинуты с тех мест, где они находятся на самом деле, и объединены в одну декорацию. На фоне этой декорации находится главная «модель» — спортсменка, которая марширует перед зрителем, причем ее движения типичны для хореографии массовых гимнастических выступлений. В определенном смысле Комар и Мелаид просто изображают советскую спортсменку и узнаваемые символы советского монументализма. Фигура безлична, почти схематична — анонимный винтик в грандиозном механизме советского государства, ничто. Однако другие особенности работы нарушают устойчивость такого прямого прочтения. Во-первых, женщина изображена одна, она марширует в одиночестве, на картине нет других спортсменов. При этом ее движения, поза выглядят не очень-то похожими на индивидуальное действие. Название работы, «Портрет жены Мелаида», заявляет о том, что картина изображает конкретного человека, а не типаж. Конечно, название не должно пониматься буквально, и портрет не несет никакого сходства с женой Мелаида. Отсутствие черт лица или каких-нибудь узнаваемых примет только подтверждает эту точку зрения. Скорее, название картины привлекает наше внимание к иронии художников, подчеркивает сосуществование публичного и монументального, с одной стороны, и частного и личного, с другой, и напряжение между ними. Эти две сферы сталкиваются в работе Комара и Мелаида так же, как они сталкиваются в советском обществе и культуре в начале 1970-х годов. По мере того как оппозиционное движение набирало силу, официально одобренный акцент на коллективности все чаще подвергался сомнению, все громче звучали требования свободы самовыражения, свободы личности. Таким образом, Комар и Мелаид скорее принимают, чем отрицают знаки и символы советского официоза, но делают это, расшатывая смыслы,



Илл. 68. Борис Орлов. Аллея героев. 1975. Смешанная техника

которыми эти знаки и символы традиционно наделялись. В конце концов, в «Портрете жены Меламида» не предпринято никакой попытки, чтобы разрешить напряжение. Именно несовместимость этих сфер и придает картине такое мощное и дестабилизирующее воздействие.

Сатирические репрезентации спортсмена как иконы официальной советской культуры обнаруживаются в работах другого выпускника Строгановского училища и участника соц-артовского движения — Бориса Орлова. В 1975 году Орлов создал «Аллею героев» — картину, выполненную в смешанной технике, в которую художник включил четырнадцать фигур, напоминающих римские бюстовые портреты (илл. 68). На каждом из них человек одет в ту или иную униформу и представляет собой тот или иной советский архетип: солдата, моряка, рабочего, юного пионера, спортсмена и пр. Каждая фигура гордо демонстрирует медаль на выпяченной груди, что подчеркивает героичность образа. Все лица, однако, написаны с двух моделей, этим подчеркивается, что личности героев такие же «униформные», как и их костюмы. После «Аллеи героев» Орлов не забыл о теме советских спортсменов, к ней он возвращается, например,



Илл. 69. Борис Орлов. Динамовка.
1978. Дерево, смешанная техника

в скульптуре «Динамо» 1978 года (илл. 69). Он снова подчеркивает имперский формат бюста, на сей раз используя грубо обтесанные деревянные, небрежно сколоченные и выкрашенные в яркие, аляповатые цвета. Акцент на формате римского бюста становится ироничным комментарием к советской имперской культуре брежневской эпохи и, не в последнюю очередь, к одержимости Брежнева орденами и наградами. И в то же самое время эта стилистическая отсылка создает аллюзию на падение Римской империи, намекая на развал Советского Союза, до которого в конце 1970-х годов было еще далеко. Материалы, использованные Орловым, могут также служить отсылкой к дореволюционному русскому народному искусству и, в частности, к изготовлению резных и раскрашенных деревянных игрушек. В Советском Союзе, особенно в 1970-е годы, такие игрушки массово производили для туристического рынка, что, несомненно, ослабило более возвышенные ассоциации с ними. Таким образом, в более широком смысле работа Орлова отсылает к низкопробному производству потребительских товаров в СССР. Эта тема

поднимается в работах других соц-артистов, в том числе Александра Косолапова и Леонида Сокова. Орлов сознательно противопоставляет «Динамовку» эталону высокого сталинизма. Вместо идеального тела мы видим гротескную, карнавальную версию советской спортсменки, антигероя, который обозначает общепринятый образ спортсмена сталинской эпохи и одновременно бросает вызов этому образу.

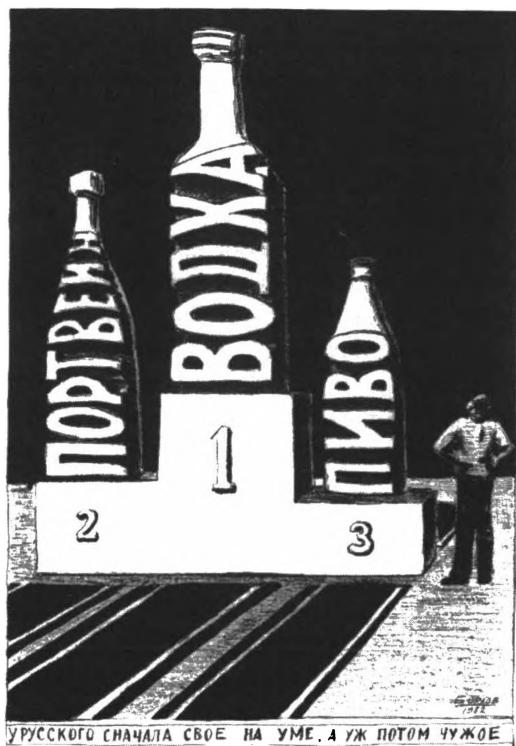
Тема физкультуры и спорта, присутствовавшая в творчестве Комара, Меламида и Орлова, была злободневной в начале 1970-х годов. Тогда советский спорт продолжал лидировать на международной арене, СССР одерживал победу за победой в важнейших соревнованиях. Тем не менее власти считали, что молодежь недостаточно занимается спортом, и не в последнюю очередь винили в этом альтернативные формы досуга, популярные среди нонконформистов. В марте 1972 года Всесоюзный комитет по физической культуре и спорту молчаливо признал провалы последних лет, введя новую программу для системы подготовки ГТО. В соответствии с этой программой спортом надо было заниматься с раннего детства, и, что более относилось к делу, программа ужесточала квалификационные стандарты на получение спортивного разряда. Как указал Риордан, многим было известно, что раньше разряды часто получали те, кто не обладал достаточным уровнем подготовки. Иногда значки и награды продавали на черном рынке — эта насмешка над системой наград, кажется, и вдохновила картину Бориса Орлова¹¹. Контроль над спортивными практиками усилили и по другой причине: Советский олимпийский комитет подал заявку на проведение Олимпийских игр в Москве, и, следовательно, необходимо было воспитать спортсменов, которые смогли бы проявить себя на самом высоком уровне. Впервые Советский Союз подал заявку в 1969 году, на проведение Олимпиады 1976 года, но тогда не получил

достаточно голосов. Следующая заявка, поданная в 1974 году, была успешной, и МОК объявил, что Олимпийские игры 1980 года пройдут в Москве. Во время подготовки к этому знаменательному событию в Советском Союзе снова стали широко пропагандировать спорт. В столице строилось множество спортивных сооружений — они должны были поддерживать интерес к спорту и после Олимпиады, а физкультурная тема проявилась во многих архитектурных украшениях. В преддверии Олимпийских игр появились новые спортивные книги и журналы, которые, конечно, в свою очередь вызвали значительный интерес к спорту. К концу 1970-х годов физкультура вернулась в официальную культуру, хотя и ненадолго. Главная Всесоюзная художественная выставка в Москве была посвящена «физической культуре и спорту в изобразительном искусстве»¹². Несомненно, самой значительной работой на тему спорта, созданной в то время, была картина «Спорт» Бориса Тальберга (1979), впоследствии приобретенная для постоянной экспозиции Третьяковской галереи¹³. По мере приближения Олимпиады все больше внимания уделялось взаимоотношениям спорта и визуальной культуры. Одна из наиболее значительных книг — «Спорт и советское искусство» — была выпущена издательским домом «Советский художник», к теме физкультуры и спорта обращались бесчисленные статьи в официальном художественном журнале «Искусство»¹⁴. Однако во многих из них основное внимание уделялось «мастерам прошлого», а не современным художникам. Львиная доля публикаций была посвящена Дейнеке и Чайкову: Дейнека умер в 1969 году, Чайков — в 1979-м, и это еще больше усилило ощущение, что физкультурная тема была ностальгическим пережитком прошлого.

В апреле 1980 года, всего за три месяца до открытия Олимпийских игр, Советский Союз испытал значительный удар по самолюбию: его международный авторитет заметно

упал, когда Соединенные Штаты и еще 55 стран отказались участвовать в Московской олимпиаде в знак протеста против советского вторжения в Афганистан. Одним махом то, что должно было стать кульминационным моментом спортивной славы Советского Союза, превратилось в интермедию. Советская пресса героически сражалась, не замечая отсутствия США и постоянно твердя об огромном международном успехе. Однако неизбежная победа советской команды на Олимпийских играх была чем-то пустяковым и несущественным, ведь вызова со стороны сильных соперников не было. Политическое фиаско, произошедшее из-за отказа США участвовать в Московской олимпиаде, показало, с одной стороны, что спорт по-прежнему был исключительно мощным оружием в идеологическом и политическом противостоянии холодной войны, но, с другой стороны, продемонстрировало, что долго и тщательно планируемый успех пропаганды может быть легко уничтожен. Когда через четыре года Советский Союз отказался от участия в Олимпиаде в Лос-Анджелесе, было уже очевидно, что Олимпийские игры больше не являются полем битвы холодной войны, а дни советской спортивной гегемонии подошли к концу.

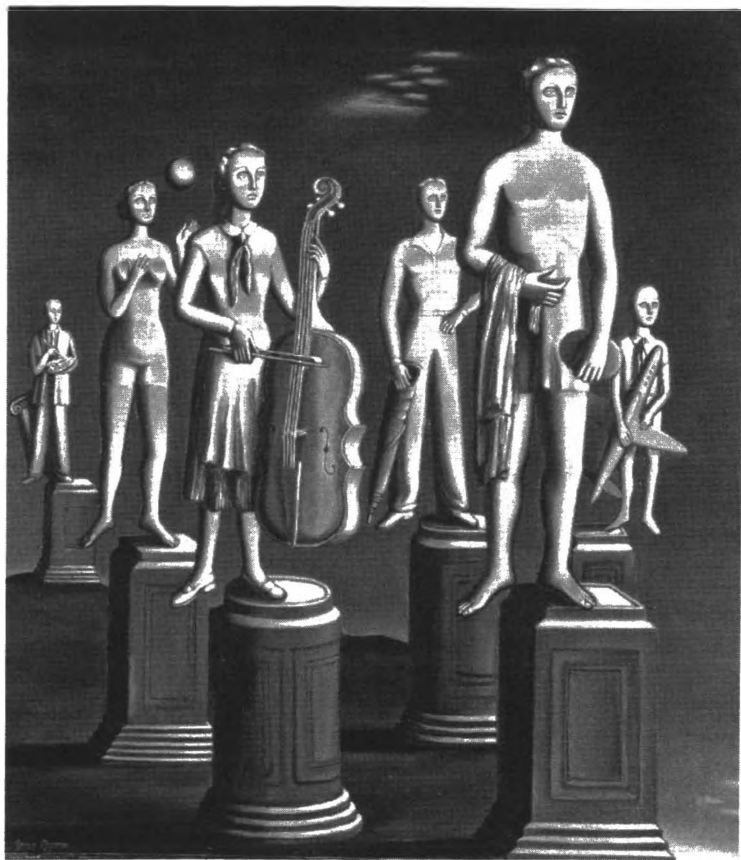
В канун Московской олимпиады спортивная тема продолжала время от времени появляться в работах неофициальных художников, например в ироничной карикатуре Орлова с подписью «У русского сначала свое на уме, а уж потом чужое» (илл. 70). На ней изображен маленький человечек перед большим пьедесталом, таким, какие воздвигают для церемонии награждения в спортивных событиях. На ступенях пьедестала нет спортсменов, вместо них стоят три огромные бутылки: водка, портвейн и пиво. В горькой сатире Орлова официально одобренный образ трезвой, здоровой жизни, олицетворенной в спорте, контрастирует с более приземленной реальностью алкоголизма, который в начале 1980-х годов был распространен во всем СССР.



Илл. 70. Борис Орлов. У русского сначала свое на уме, а уж потом чужое. 1982. Бумага, чернила, тушь

Вместо того чтобы совершать победы ради народа и праздновать их, советский гражданин, изображенный на карикатуре, фантазирует о предстоящем путешествии в личное забвение.

Спортсмен входит в число советских архетипов и в работах Гриши Брускина. Современник Комара, Меламида и Орлова, Брускин впервые привлек всеобщее внимание в 1983 году, когда его первая большая выставка, проходив-



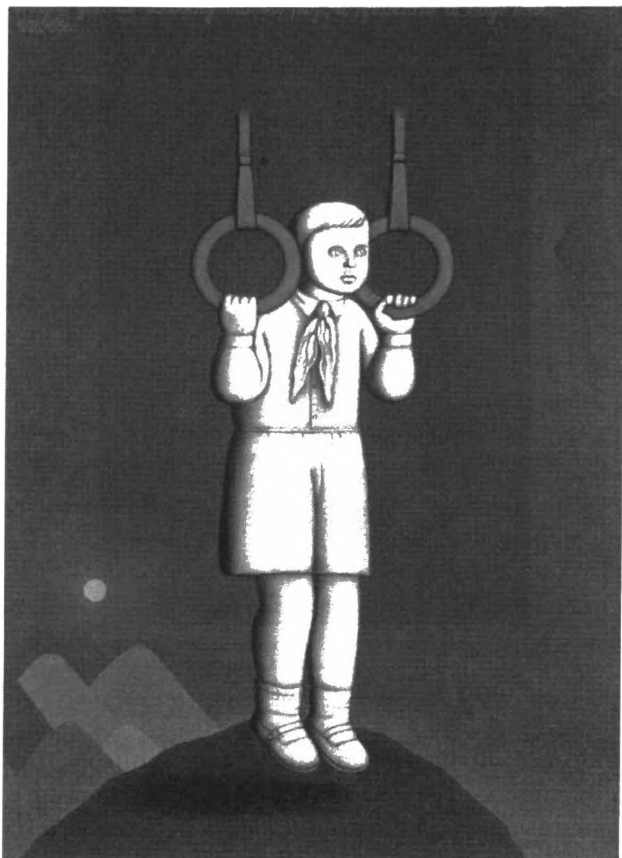
Илл. 71. Гриша Брускин. Памятники. 1983. Холст, масло

шая в Вильнюсе, была закрыта Литовской коммунистической партией. Его полотна того времени напоминают бельгийских сюрреалистов Рене Магритта и Поля Дельво, и не в последнюю очередь тщательно вырисованными фигурами, похожими на манекены, как, например, на картинах «Памятники» и «Памятники-2» 1983 года (илл. 71).

В обеих этих картинах Брускин изображает разных людей на мрачном пустом фоне, каждый загадочно парит на своем пьедестале. Фигуры представляют собой скорее типажи, чем конкретных людей, среди этих типажей легко выделить и спортсменов. Изображения бесцветны и напоминают многочисленные дешевые гипсовые памятники, возводившиеся по всему Советскому Союзу. Действительно, Брускин позднее сам говорил об этих памятниках:

В то время вся страна была забита такими скульптурами, плохими скульптурами, они были сделаны из гипса и расписаны масляной краской и представляли собой советские архетипы... Такие памятники стояли во всех городах: на площадях, на домах, в метро... Я помню, что в сквере напротив моего дома была большая статуя Сталина. И вокруг него были скульптуры спортсменов. Сталин был сделан из бронзы, а остальные из гипса и раскрашены... Эти статуи были ужасны, просто ужасны¹⁵.

«Памятники» нашли продолжение во многих более поздних картинах художника, в том числе в «Фундаментальном лексиконе», который был начат в середине 1980-х годов и ознаменовал переломный момент в искусстве Брускина (илл. 72). Работая в крошечной студии в Москве, Брускин написал серию небольших картин, каждая из которых представляла архетип советского пантеона. Фигуры обобщены и выполнены в нейтральных белых тонах, что подчеркивает отсутствие индивидуальности. Только костюмы и атрибуты выполнены в цвете и окончательно отличают один портрет от другого. Эти работы были составлены в единую композицию, маленькие картины стали одним большим целым. То, что получилось в результате, напоминает традиционный русский иконостас. При этом последовательность картин может свободно меняться, так



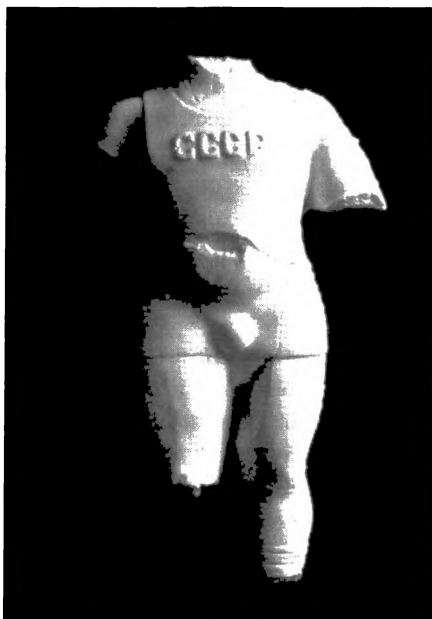
Илл. 72. Гриша Брускин. Фундаментальный лексикон.
Часть III (фрагмент). Холст, масло

как у всех фигур одинаковая значимость. У работы нет центра, нет начала и конца, и относительное расположение картин не имеет никакого значения; впоследствии художник выполнил еще несколько картин в формате, в котором равнозначные фигуры могут появляться в разном порядке.



Илл. 73. Гриша Брускин. Спортивная фигура
(из цикла «Рождение героя»). 1985

Работая над «Фундаментальным лексиконом», Брускин также экспериментировал с разными материалами, сделав уменьшенные в три раза копии своих персонажей из меди и гипса. Последующие его работы под общим названием «Рождение героя» снова передают абсурдность героя поздней советской культуры, и спортсмен и спортсменка играют в них важную роль (илл. 73). Позже, в серии «Коллекция археолога», Брускин представил советского спортсмена в виде туловища с отбитыми частями тела, заброшенного памятника из давно забытых времен (илл. 74). Коллекции советских архетипов Брускина обладают всеми признаками китча. Однако, в отличие от потребительского западного



Илл. 74. Гриша Брускин. Атлет (из цикла «Коллекция археолога»). 2003. Раскрашенная бронза

китча, его работы говорят о растущей избыточности официальной советской культуры. Как в дешевых гипсовых скульптурах, сталинские образы власти выглядят жалкими. Они — пустые раковины, лишённые первичного смысла или значимости. Любая попытка идентифицировать себя с таким «героем» означает отречение от себя, от своей индивидуальности¹⁶.

Для неофициальных художников Комара и Меламида, Орлова и Брускина спортсмены были не более чем персонажами официальной советской мифологии и отражением стремительного упадка. Их образы использовались, чтобы обозначить нехватку индивидуальности в людях, обозначить

рабскую лояльность и упорную поддержку статус-кво. К середине 1980-х годов репрезентации физкультуры, когда-то бывшие героическим жанром в советской культуре, стали пародией на самих себя и на сталинское наследие, символом всего отрицательного, что было в советской идеологии и культуре.

Когда в 1985 году Михаил Горбачев пришел к власти, Советский Союз уже находился в глубоком экономическом кризисе. Оппозиция власти потенциально была очень сильной, так как не ослабевал конфликт в Афганистане. Взрыв на Чернобыльской атомной электростанции в 1986 году еще более дестабилизировал советское правительство. Надо было решать множество срочных и важных проблем, поэтому во время перестройки поддержке спортивных программ не уделяли особого внимания. И все же — при том, что финансирование массовых программ прекратилось — политические и экономические реформы предложили новые и роскошные альтернативы главным спортивным клубам и организациям Советского Союза. Профессиональный спорт существовал в СССР уже много лет, но публично отрицался — теперь же его признали, и к этому прибавился явный коммерческий подход к спорту как к потребительскому продукту. Например, в 1987 году советские национальные команды начали носить логотипы на спортивной форме, часто рекламируя западные товары. Что более важно, переход игроков из клуба в клуб стал происходить в новом измерении. Это практика была не новой — такие переходы имели место еще в 1930-е годы, — но теперь они оказались возможны и на международном уровне. Изначально перейти в другую команду могли только игроки старше 28 лет¹⁷. Впрочем, эта ситуация скоро изменилась, когда стала очевидной выгода таких сделок для СССР. Например, в 1988 году итальянский футбольный клуб «Ювентус» заплатил около 5 миллионов долларов за бомбардира киевского «Динамо» Александра

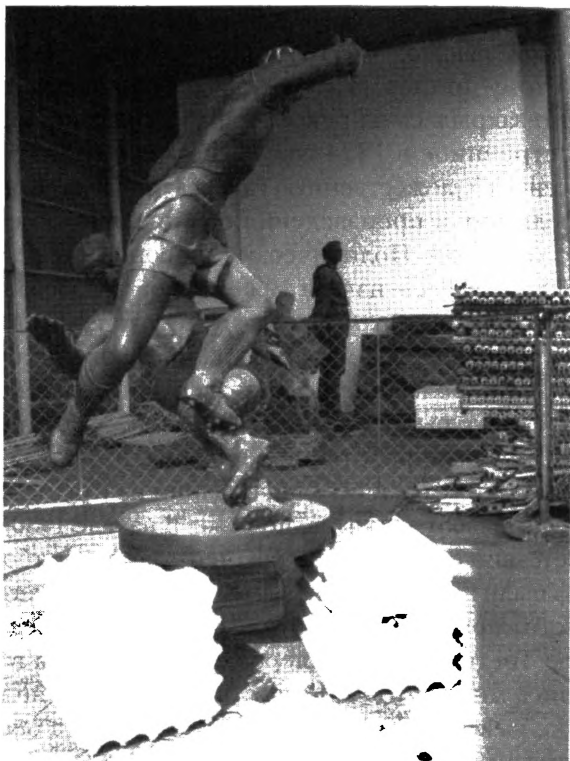
Заварова¹⁸. За этим последовали бесчисленные переходы советских футбольных, баскетбольных и хоккейных звезд в западные команды. Многие приветствовали эти сделки, считая, что они повышают степень международного признания советского спорта, равно как и приносят ему прибыль. Однако неизбежным последствием было быстрое падение качества советских команд. Таким образом, реформы перестройки вылились в то, что обычно называют «утечкой мускулов», — массовый исход спортсменов из Советского Союза в поисках более выгодных контрактов на Западе. Эта «утечка» продолжилась и после развала СССР.

В 1988 году — в последнем своем вздохе — Советский Союз добился победы на Олимпийских играх в Сеуле. Однако это было не очень-то важно, ведь уже никто не верил в то, что спортивная победа хоть как-то означает превосходство коммунизма над капитализмом. В конце концов, профессиональные спортсмены Советского Союза теперь мало чем отличались от своих западных соперников¹⁹. О физкультуре, важнейшей идее ранней советской эпохи, забыли, на смену ей пришел всемирный феномен коммерческого спорта. А коммерческий спорт не представлял особого интереса для художников, писателей или кинорежиссеров — ведь он существовал во всех странах.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Драматические события, которые развернулись в Москве в августе 1991 года и привели к падению Советского Союза, неизбежно повлекли за собой переоценку официальной советской истории и культуры. И все же пока обращаться к этой истории по-прежнему трудно. Современные теоретики и практики обсуждают будущее русской культуры, и один важнейший вопрос продолжает вызывать острые споры: что делать с культурным наследием советской эпохи? Для ответа оказывается существенным, где и как демонстрируются произведения советского искусства. Так, вещи, которые могут восприниматься неоднозначно, например портреты Сталина и Ленина и других политических лидеров, часто убирают в подвалы и хранилища, долой с глаз публики. У памятников, возведенных в общественных местах, более неопределенное будущее, так как по бывшему Советскому Союзу раскатывается волна «памятничкоборческих» рвений. Разрушение и последующее восстановление значимых памятников подробно описано: например, история работы Евгения Вучетича, бронзовой статуи главы ОГПУ Феликса Дзержинского, которая была возведена на Лубянской площади в 1958 году, а в 1991-м снесена толпой¹. Менее освещена

судьба памятников, которые не так явно ассоциировались с советской властью. «Футболисты» Чайкова (1938) — типичный тому пример. В 1982 году Третьяковская галерея временно закрылась на реконструкцию: расширялось здание, построенное в 1874 году. Многие экспонаты были перенесены в Художественную галерею СССР на Крымском валу, среди них и произведения официального искусства сталинской эпохи. Политический и экономический переворот конца 1980-х — начала 1990-х годов неизбежно нанес ущерб программе реконструкции, и галерея полностью открылась лишь в 1992-м, через год после окончательного развала СССР. Большинство произведений советской официальной культуры, особенно сталинской, были теперь не в чести, и многие работы не вернулись в Лаврушинский переулок, а остаются и сегодня в здании на Крымском валу, которое посещают значительно реже. В начале 1980-х годов в соответствии с программой реконструкции «Футболисты» Чайкова были перенесены на Крымский вал со своего старого «престижного» места — раньше они стояли перед входом в старую Третьяковскую галерею. На Крымском валу они оставались многие годы, при этом публика их не видела. Накануне развала Советского Союза скульптура обнаружилась в глухом углу во дворе галереи, заброшенная, никому не нужная (илл. 75). Она стояла на каких-то трех сломанных колоннах и была окружена такими же забытыми работами, оставленными посреди груды осветительной арматуры². «Футболистов» было необходимо отреставрировать: из-за большого веса и сильного давления на две центральные точки — мяч и нижнюю левую бутсу — скульптура начала разрушаться, тем более на улице, заброшенная. Один из главных образов физкультуры межвоенного времени, «Футболисты» Чайкова, конечно, ассоциировались со сталинизмом. При этом спортивная тема ослабляла связь скульптуры со зверствами того времени, и, в отличие от памятников



Илл. 75. Иосиф Чайков. Футболисты. 1938. Бронза. Фотография сделана на задворках Третьяковской галереи. Весна 1996

политическим деятелям, она не стала целью вандализма. И все же «Футболисты» стояли на Крымском валу грязные, сломанные, никому не нужные. Однако недавно эта скульптура была отреставрирована и снова выставляется в Третьяковской галерее как бессмертное свидетельство довоенной советской эпохи, воплощающее юношеские устремления, равно как и заблуждения и ложь советского общества. Как одна из самых больших, известных и интересных репрезен-

таций физкультуры, она, конечно же, заслуживает такого благосклонного отношения.

Большинство историков и специалистов по культуре не обращали внимание на физкультурную тему. Репрезентации физкультуры были слишком распространены, чтобы их полностью игнорировать, поэтому о них обычно высказывались походя, уделяя им мало внимания по сравнению с другими темами, такими, например, как изображения рабочих, военных и политических вождей. При этом — как мне, надеюсь, удалось показать — репрезентации физкультуры и спорта были важной частью официальной советской культуры. Главной целью большинства работ было, несомненно, послужить интересам советского государства — но задачи и способы их решения не всегда были predeterminedены и однозначны. Поэтому многое зависело от прочтения произведения искусства. К концу советской эпохи физкультура и спорт проникли даже в неофициальное искусство. Оглядываясь на XX век и оценивая основные культурные достижения, невозможно не признать того, что Советский Союз сыграл очень важную роль в мировой культуре. Соцреализм внес вклад в изменение культурного ландшафта и через имитацию, и через оппозицию и продолжает быть предметом споров как в академических исследованиях, так и на публичных выставках. Как бы то ни было, чтобы полностью понять советскую культуру, ее нужно детально изучить во всей ее широте и сложности, а не в ее кажущейся незатейливости. Если ее не замечать, недооценивать или упрощать, это выйдет нам боком. Как сказал Джоад Реймонд, недостаток внимания к советской культуре — «это акт исторического ретуширования, вычеркивание глубокого и важного голоса. В любом другом контексте мы назвали бы это вандализмом»³.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

1. Советский спорт. 6 августа 1957. С. 8.
2. *Riordan J.* Sport in Soviet Society. Cambridge, 1977. P. 148.
3. Цит. по: *Wingfield M.A.* Sport and the Artist: Ball Games. Woodbridge, 1988. Vol. 1. P. 14.
4. *Morton H.* Soviet Sport: Mirror of Soviet Society. N.Y., 1963.
5. *Edelman R.* Serious Fun: A History of Spectator Sports in the USSR. Oxford, 1993. P. IX.
6. *Lozowick L.* Modern Russian Art. N.Y., 1925; *Barr A.H.* Cubism and Abstract Art, exh. cat. Museum of Modern Art, N.Y., 1936; *Gray C.* The Great Experiment: Russian Art, 1863–1922. N.Y.; London, 1962.
7. *Chen J.* Soviet Art and Artists. London, 1944; *Bunt C.* Russian Art: From Scyths to Soviets. N.Y.; London, 1946; *Loukomskii G.* A History of Modern Russian Painting, 1840–1940. London, 1945.
8. Russian Painting, exh. cat. Royal Academy of Arts, London, 1959. Exposition Lenine, 1870–1924, exh. cat. Grand Palais, Paris, 1970. Russian and Soviet Painting, exh. cat. Metropolitan Museum of Art, N.Y., 1977.
9. См.: *Roberts P.* Georges Costakis: A Russian Life in Art. Ottawa, 1994.

10. *Wood P.* The Politics of Avant-Garde // *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*, exh. cat. Guggenheim Museum, N.Y., 1992. P. 6.
11. *Taylor B.* Art and Literature under the Bolsheviks, 1917–1932, 2 vols. London, 1991–1992. *
12. *Cullerne Bown M.* Art under Stalin. Oxford, 1991; *Idem.* Socialist Realist Painting. New Haven, CT, 1998.
13. Cullerne Bown M., Taylor B. (eds). *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917–1992.* Manchester, 1993.
14. Недавно вышедший сборник эссе дополняет этот список: Lahusen T., Dobrenko E. (eds). *Socialist Realism without Shores.* Durham, NC; London, 1997. В этом сборнике в первую очередь рассматривается литература, но есть также сведения об архитектуре, кино и визуальных искусствах.
15. *Golomstock I.* Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China. London, 1990.
16. *Groys B.* The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond. Princeton, NJ, 1992. (Эта книга — перевод оригинального немецкого издания: *Gesamtkunstwerk Stalin.* München; Wien, 1988. Русскоязычные издания: *Утопия и Обмен (Стиль Сталин. О Новом. Статьи).* Москва.: Знак, 1993; *Искусство утопии (Gesamtkunstwerk Сталин. Комментарии к искусству).* Москва: Художественный Журнал, 2003. — Прим. перев.)
17. Голомшток указывает во введении, что написал свою книгу в 1985 году, перед перестройкой. Также и текст Гройса был впервые опубликован в Германии в 1988 году под заголовком *Gesamtkunstwerk Stalin.*
18. Голоса советских оппозиционеров использовались для того, чтобы усилить внешнее противостояние, это было обычной практикой во время холодной войны. Эмигранты, например такие знаменитости, как Александр Солженицын, сыграли ключевую роль в западных попытках подорвать

- официальную советскую культуру. См.: *Wood. The Politics of Avant-Garde*. P. 4.
19. Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи. Кассель; Санкт-Петербург, 1993–1994; *The Tyranny of Beauty: Architecture of the Stalin Era*, exh. cat. Vienna, 1994; Москва – Берлин. Берлин – Moskau. 1900–1950. Москва; Берлин; Мюнхен, 1995–1996; *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*. Frankfurt, 2003–2004.
 20. *Art and Power: Europe under the Dictators, 1930–1945*, exh. cat. London, 1995.
 21. См., напр.: *Janes C. V. Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. London, 1973.
 22. Исключением из этого правила был футбол. Футбол придумали простолюдины, в него часто играли британские рабочие, и в начале XX века в России существовали футбольные команды рабочих.
 23. *Riordan J. Sport, Politics and Communism*. Manchester, 1991. P. 4.
 24. Третий съезд РКСМ. М.; Л., 1926.
 25. Там же. С. 286. Поиск и сверка этой и некоторых других цитат в данной книге выполнены студенткой Института лингвистики РГГУ Екатериной Николаевой.
 26. Физическая культура // Большая советская энциклопедия. 1-е изд. Т. 57. 1936. Стб. 304–305.

ГЛАВА 1

1. См. в этой связи: *Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago, 1981. P. 49. (Ср.: *Кларк К. Советский роман: История как ритуал*. Екатеринбург, 2002. – *Прим. перев.*)
2. О роли этого образа в формировании советского «нового человека» см., в частности, статью: *Clark T. The «New Man's» Body: A Motif in Early Soviet Culture* // Cullerne Bown, Taylor (eds). *Art of the Soviets*. P. 33–50.
3. *Riordan. Sport in Soviet Society*. P. 43.

4. См. *Siegelbaum L.* Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR, 1935–1941. Cambridge, 1988. P. 225.
5. *Lodder Ch.* Russian Constructivism. New Haven; London, 1983. P. 187. См. также: *Tupitsyn M.* The Soviet Photograph, 1924–37. New Haven, CT, 1996. P. 13. *
6. *Hays M.K.* Photomontage and its Audience: El Lissitsky Meets Berlin Dada // *Roman G.H., Marquardt V.H.* (eds). The Avant-Garde Frontier: Russia Meets the West, 1910–1930. Gainesville, FL, 1992. P. 185.
7. *Hays.* Photomontage and its Audience. P. 185.
8. *Strizenova T. et al.* Costume Revolution: Textiles, Clothing and Costume of the Soviet Union in the Twenties. London, 1989. P. 173.
9. См.: *Misler N.* The Science of Dressing from the Industrial Workshop: The Russian Academy of Artistic Science and Costume — A Summary // *Strizenova et al.* Costume Revolution. P. 47.
10. О физкультурной тематике в текстильном дизайне см.: *Strizenova et al.* Costume Revolution. P. 130–160.
11. *Tupitsyn M.* Back to Moscow // El Lissitsky beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration. New Haven; London, 1999. P. 33–34; El Lissitsky: Architect, Painter, Photographer, Typographer, 1890–1941, exh. cat. Abbeuseum, Eindhoven, 1990.
12. Международное рабочее олимпийское движение также возникло в межвоенный период. Его усилиями были организованы три Олимпиады (первая прошла во Франкфурте-на-Майне в 1925 году). Конфликт между двумя основными ветвями рабочего спортивного движения — европейским Люцернским спортивным интернационалом (ЛСИ) и советским Красным спортивным интернационалом (КСИ) — вылился в то, что советских спортсменов не приглашали на эти состязания вплоть до Олимпиады в Антверпене (1937), которая стала последней в истории рабочего олимпийского движения. См.: *Peppard V., Riordan J.* Playing Politics: Soviet Sport Diplomacy to 1992. Greenwich, CT; London, 1993. P. 27–48.

13. Известия. 12 августа 1928. С. 1.
14. Стадион «Динамо» в 1928 году вмещал тридцать пять тысяч человек, хотя толпы посетителей нередко насчитывали до пятидесяти тысяч. Стадион им. Томского мог принять не более пятнадцати тысяч зрителей. См.: *Edelman. Serious Fun*. P. 39–47.
15. Известия. 12 августа 1928. С. 1.
16. Известия. 23 мая 1925.
17. *Ермонская В.В.* Янсон-Манизер. М., 1961. С. 6; *Коломиец А.И.* Янсон-Манизер. М., 1970. С. 1.
18. *Коломиец.* Янсон-Манизер. С. 1. О выставке кратко сообщалось в специальном журнале «Спартакиада» (1928. № 2. С. 13).
19. Ранее Чайков размышлял о том, как важна связь между формой и пространством в скульптуре. См.: *Bowl J.E. Rodchenko and Chaikov // Art and Artists*. October 1976. P. 32).
20. Искусство. 1933. № 3. С. 113. Одной из задач статьи Ромма «О творчестве Иосифа Чайкова» (в которой сформулировано понятие «конструктивного реализма») было расширить применение формалистского понятийного аппарата в современном искусстве. Эта концепция не получила признания, а после Первого съезда писателей в 1934 году и провозглашения соцреализма единственно возможным для советского художника стилем была совершенно забыта.
21. Еще одно произведение на этот сюжет, скульптура Василия Кузнецова «Геркулес и Антей» (1911–1912), также находится в собрании Русского музея.

ГЛАВА 2

1. Журнал «Искусство» выходил раз в два месяца. В 1934 году он был слит с другим журналом – «Творчество». Новое – ежемесячное – издание больше напоминало иллюстрированный журнал увеличенного формата; текста в нем было немного.
2. Из художников, которым в первый год существования «Искусства» были посвящены монографические статьи, только Федор Богородский был членом АХРР. Другие художники,

среди них Петр Кончаловский и Георгий Штернберг, имели скорее «левую» репутацию.

3. В Москве выставка открылась 27 июня 1933 года (см.: Искусство. 1933. № 4). Полный список участников приведен в ее каталоге: Художники РСФСР за 15 лет (1917–1932). М., 1933. См. также: *Азаркович В.Г.* Выставки советского изобразительного искусства. Справочник: В 4-х тт. М., 1965–1975. Т. II. С. 9.
4. *Стругацкий Н.* Александр Самохвалов // Искусство. 1933. № 5. С. 1–17. Эта статья — резюме вышедшей несколькими месяцами позже монографии: *Стругацкий Н.* Александр Самохвалов. Л., 1933.
5. *Лебедев А.* Советская живопись в Третьяковской галерее. Л., 1976. С. 103. На Парижской выставке «Девушка в футболке» была удостоена золотой медали. См.: *Зингер Л.С.* Александр Самохвалов. М., 1982. С. 15.
6. Ее репродукция появилась в журнале «Искусство» (1934. № 2. С. 28).
7. «Самохвалов применяет объемно-плоскостные принципы построения своих произведений, принципы, истоки которых он устанавливает для себя в русской фреске и в античной живописи» (*Стругацкий.* Александр Самохвалов. С. 21).
8. *Milner J.* A Dictionary of Soviet Art and Artists, 1420–1970. Woodbridge, 2003. P. 369; *Holz W.* Allegory and Iconography in Socialist Realist Painting // Cullerne Bown, Taylor (eds). Art of the Soviets. P. 73–85. Мэтью Каллерн Баун также считал, что в творчестве Самохвалова нашли свое место и обрели новую жизнь «стилистические элементы древнерусской религиозной живописи» (см.: *Cullerne Bown.* Art under Stalin. P. 46).
9. Кроме названных исследователей об иконе в конце XIX века писали Н. Покровский, Д. Ровинский, А. Виноградов, В. Востоков, И. Забелин и В. Зверинский.
10. См.: *Hilton A.* Russian Folk Art. Bloomington, IN, 1995. P. 266–267.
11. См.: *Ibid.*

12. См.: *Самохвалов, А.* Мой творческий путь. Л., 1977. С. 40–42. В Академии он занимался у профессора Кипилика, преподававшего традиционные живописные техники — энкаустiku, темпера, альфреско.
13. Там же. С. 106. Этим росписям посвящены, в частности, исследования: *Lazarev V.N.* Old Russian Murals and Mosaics. London, 1966; *Лазарев В.Н.* Фрески Старой Ладogi. М., 1960.
14. Ср. свидетельство самого художника о связи этой картины и его староладогских впечатлений: «К тому же периоду относится небольшая работа “Человек с шарфом”. Это поиск предельно простых средств для выражения образа человека. Древнерусская фреска здесь оказала мне огромную помощь» (*Самохвалов. Мой творческий путь. С. 120*).
15. *Стругацкий.* Александр Самохвалов. С. 29.
16. *Tumarkin N.* Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia. Cambridge, MA, 1983.
17. *Abel U.* Icons and Soviet Art // *Arvidsson C., Blomqvist L.E.* (eds). Symbols of Power: The Esthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe. Stockholm, 1987. P. 141–162; *Holz.* Allegory and Iconography. P. 73–85; *Taylor B.* Photo-Power: Painting and Iconicity in the First Five Year Plan // *Art and Power: Europe under the Dictators, 1930–1945*, exh. cat. Hayward Gallery, London. 1995. P. 249–252; *Michelson A.* The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System // *October* 1990. № 52. P. 16–51.
18. *Abel.* Icons and Soviet Art.
19. *Ibid.* P. 145.
20. *Taylor.* Photo-Power. P. 250.
21. *Ouspensky L., Lossky V.* The Meaning of Icons. New York, 1982. P. 38–39.
22. *Ibid.* P. 38.
23. *Ibid.* P. 37.
24. *Averintsev S.* «Visions of the Invisible»: The Dual Nature of the Icon // *Grierson R.* (ed.). Gates of Mystery: The Art of Holy

- Russia, exh. cat. Victoria and Albert Museum, London. Cambridge, 1993. P. 12.
25. В раннем, эскизном варианте «Девушки в футболке» в руке у спортсменки была теннисная ракетка.
 26. Ilić M. (ed.). Women in the Stalin Era. Basingstoke, 2001. P. 4.
 27. Этими клише пестрят, например, и «Правда», и «Известия». См.: Buckley M. Women and Ideology in the Soviet Union. New York, 1989. P. 109–115.
 28. Ibid. P. 103. Об образовании женотделов подробнее см.: Clements B.E., Engel B.A., Worobec Ch.D. Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation. Berkeley, CA, 1991. Среди исследований, освещающих роль женщины в советском обществе, см.: Goldman W.R. Women, the State and Revolution: Soviet Family Policy and Social Life, 1917–1936. Cambridge, 1993; Atkinson D., Dallin A., Warshofsky Lapidus G. (eds). Women in Russia. New York, 1978.
 29. Buckley. Women and Ideology. P. 115.
 30. Riordan. Sport in Soviet Society. P. 64.

ГЛАВА 3

1. Правда. 13 июля 1937. С. 6.
2. Edelman. Serious Fun. P. 64.
3. Правда. 25 июня 1937. С. 6. См. также: Peppard, Riordan. Playing Politics. P. 44.
4. 24 июня баски разбили «Локомотив» со счетом 5:1, а несколько дней спустя обыграли «Динамо» со счетом 2:1 (см.: Правда. 25 и 28 июня 1937). Проведя ленинградский матч вничью (2:2), они вернулись в Москву для повторной встречи с «Динамо», а затем — со «Спартаком».
5. Правда. 13 июля 1937. С. 1.
6. В частности, стремясь подорвать влияние традиционных «буржуазных» видов спорта, деятели Пролеткульта выпустили учебно-методическое пособие «Новые игры для детей», где описывались такие вполне театральные по замыслу

- развлечения, как «Побег от фашистов» и «Помощь пролетариату». См.: *Riordan. Sport in Soviet Society*. P. 102.
7. См.: *Ibid*. P. 106.
 8. См.: *Ibid*. P. 96.
 9. Спартакиада. 1928. № 1. С. 7.
 10. *Громов Б.* Думайте о зрителях // Спартакиада. 1928. № 2. С. 4.
 11. Спартакиада. 1928. № 1. С. 7.
 12. *Hall P.E.* Sport // Griffith H. (ed.). *Playtime in Russia*. London, 1935. P. 189.
 13. *Ibid*. P. 191–192.
 14. *Edelman*. Serious Fun.
 15. *Ibid*. P. 53–54.
 16. *Ibid*. P. 54.
 17. *Ibid*. Дж. Риордан обратил внимание на еще один случай беспорядков, имевший место 24 июля 1937 года. Бесчинства спровоцировал матч «Динамо» (Москва) — «Динамо» (Ленинград), отличившийся особенно низким уровнем дисциплины: три ленинградских игрока получили серьезные травмы. С тех пор на главных футбольных матчах в СССР болельщиков от поля всегда отделяло кольцо милиционеров. См.: *Riordan. Sport in Soviet Society*. P. 133.
 18. Смысловое и практическое поле стахановского движения подробно описано в работе: *Siegelbaum*. *Stakhanovism and the Politics of Productivity*.
 19. См.: *Riordan. Sport in Soviet Society*. P. 133.
 20. Карикатура воспроизведена также в: *Edelman*. Serious Fun. P. 54.
 21. *Peppard, Riordan*. *Playing Politics*. P. 27–48.
 22. См.: *Ibid*.
 23. *A Pageant of Youth*. Moscow, 1939 (без пагинации). Джордж Синфилд, английский писатель, сочувствовавший советскому режиму, с непреклонной твердостью отстаивал достоинства любительского спорта в СССР, хотя прекрасно знал о «компенсации времени за счет работы». См.: *Sinfield G.* *A Nation of*

- Champions: All About Soviet Sport 3 (в серии «Russia Has a Plan», 1941); *Idem*. Soviet Sport. Watford, 1945.
24. «Зависть», впервые опубликованная в литературном журнале «Красная новь», получила положительные отзывы и Горького, и Луначарского. Многие критики, впрочем, находили идею романа двусмысленной и не были уверены, отрицает он буржуазное прошлое или же превозносит его. Разбор текста см.: Barrett A. Iuri Olesha's «Envy». Birmingham, s.a.
 25. Олеша Ю. Зависть // Олеша Ю. Избранные сочинения. М., 1956. С. 112.
 26. Там же.
 27. Там же. С. 112–113.
 28. Первая выставка ленинградских художников: каталог. Л., 1935. Илл. между стр. 36 и 37. Краткое упоминание о картине см.: Искусство. 1935. № 3. С. 15.
 29. Сысоев В.П. Александр Дейнека. М., 1989. Т. 1. С. 132.
 30. Первая выставка ленинградских художников. № 106, 107. См. также: Искусство. 1935. № 3. С. 8.
 31. «Двое из них [футболистов] даны в прыжке, как бы висящими в воздухе, что придает всей картине характер замедленной демонстрации киноплёнки и вредит ее общему впечатлению» (Искусство. 1935. № 3. С. 8).
 32. Wilson S. The Soviet Pavilion in Paris // Cullerne Bown, Taylor (eds). Art of the Soviets. См. также: Tsopf M.K. The Soviet Pavilions at the International Exhibitions 1937 in Paris and 1939 in New York // Agitation for Happiness: Soviet Art of the Stalin Epoch, exh. cat. Dokumenta, Kassel, and State Russian Museum, St Petersburg (1993). P. 60–64.
 33. В мемуарах Самохвалов подчеркивал, что решение писать панно «Советская физкультура» он принял самостоятельно и сам же предложил, чтобы центральное панно было заказало Дейнеке (Самохвалов. Мой творческий путь. С. 267–268). Перед отправкой в Париж работа Самохвалова была отвезена на комиссию в Москву (см.: Баршева И.Н., Сазонова К.К. Александр

- Николаевич Самохвалов. Л., 1963. С. 28). «Советская физкультура» удостоилась в Париже Гран-при, а «Девушка в футболке» — Золотой медали.
34. См.: *Brandist C. Carnival Culture and the Soviet Modernist Novel.* London, 1996; *Stites R. Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900.* Cambridge, 1992.
35. *Brandist. Carnival Culture.* Р. 31–35. Вряд ли случайно, что М.М. Бахтин, выдвинувший и разработавший понятие «карнавала», особо отмечал значение, которое сталинский режим придавал уличным празднествам. Напомним, что свою теорию, основанную на анализе романов Рабле, ученый изложил в 1940 году в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (увидела свет в 1965 году).
36. В 1924 году Международный день молодежи был отмечен парадом на Красной площади, в котором приняли участие несколько сотен футболистов, гребцов и атлетов. Впрочем, за этот период лишь один парад на Красной площади прошел с некоторым размахом — в 1927 году (двенадцать тысяч человек). См.: *Известия.* 12 июня 1933. С. 1.
37. *Правда.* 13 августа 1928. С. 1.
38. *Советский спорт: История успеха.* Под ред. Я. Бродского. М., 1987. С. 20.
39. *Известия.* 14 июня 1933. С. 1.
40. Там же.
41. На физкультурном параде 1938 года в одной из колонн физкультурники шли, составляя имя вождя. См.: *Красный спорт.* 27 июля 1938. С. 1.
42. *Edelman. Serious Fun.* Р. 43.
43. *Petrone K. Life Has Become More Joyous, Comrades: Celebrations in the Time of Stalin.* Bloomington, IN, 2000. Р. 25–26.
44. *Творчество.* 1938. № 3. С. 20–21.
45. *Khan-Magomedov S. Rodchenko: The Complete Works.* London, 1986. Р. 238.

46. Красный спорт. 1 августа 1938. С. 3.
47. Красный спорт. 19 августа 1938.
48. См.: Искусство. 1938. № 1. С. 96. *Гинзбург И.* Заметки о выставке ленинградских художников // Искусство. 1938. № 2. С. 53–54; Известия. 30 декабря 1937. С. 1.
49. *Самохвалов.* Мой творческий путь. С. 222.
50. Там же. С. 216. По-видимому, речь шла о Кировском стадионе на западной оконечности Крестовского острова в Ленинграде. В 1933 году на этом болотистом участке произвели насыпку грунта, чтобы можно было возвести стадион, но проект «за-вис». Строительство закончилось только в 1950 году.
51. Об убийстве Кирова подробно см.: *Ward Ch.* Stalin's Russia. New York; London, 1993; *Conquest R.* Stalin and the Kirov Murder. London; Sydney, 1989; *Getty J.A.* The Politics of Repression Revisited // *Getty J.A., Roberta T. (eds).* Stalinist Terror: New Perspectives. Manning. Cambridge, 1993.
52. *Азаркович.* Выставки советского изобразительного искусства. Т. II. С. 138.
53. Искусство. 1938. № 1. С. 91–92.
54. Там же. С. 92.
55. *Cullerne Bown.* Art under Stalin. P. 97–98.
56. Напомним, что массовая замена изображений Сталина ликами Ленина относится к периоду развенчания культа личности, начатого XX съездом.

ГЛАВА 4

1. Правда. 29 декабря 1929. С. 3.
2. *Hoffmann D.* Peasant Metropolis: Social Identities in Moscow, 1929–1941. Ithaca, NY; London, 1994.
3. *Каганович Л.М.* За социалистическую реконструкцию Москвы и городов СССР: Переработанная стенограмма доклада на июньском пленуме ЦК ВКП(б). М.; Л., 1931. С. 15.
4. *Hoffmann.* Peasant Metropolis. P. 42.
5. Ibid. P. 51–52.

6. См.: *Wolf W.K. Russia's Revolutionary Underground: The Construction of the Moscow Subway, 1931–1935.* PhD thesis, Ohio State University, 1994.
7. См.: Московский метрополитен: Архитектура Московского метро. М., 1936. С. 21–24, а также: *O'Mahony M. Representing Fizkultura: Sport and Soviet Culture from the First Five-Year Plan to the Great Patriotic War, 1920–1945.* PhD thesis, University of London, 1998. P. 238–297.
8. *Березин В. Московское метро: Фотопутеводитель.* М., 1989; *Kaganovich L.M. Socialist Reconstruction of Moscow and Other Cities in the USSR / Trans. Martin Lawrence.* London, 1931. P. 58; *Лонатин П. Первый советский метрополитен.* М., 1934. С. 3.
9. Как мы строили метро / Гл. ред. А. Косарев. М., 1935. См. также: *Nobuo Shimotomai. Moscow under Stalinist Rule, 1931–1934.* London, 1991. P. 122.
10. Как мы строили метро. См. также посвященный метро специальный выпуск «Moscow Daily News» (16 мая 1935). С. 9.
11. Правда. 5 февраля 1935. С. 6. В последующие месяцы, еще до официального открытия метрополитена, для многих групп посетителей были устроены специальные экскурсии. В апреле «Правда» сообщала о том, что в метро побывал посетивший Москву с визитом Энтони Иден, британский министр иностранных дел (см.: Правда. 1 апреля 1935. С. 2).
12. Музыка и слова «Песни победителей метро» были напечатаны в «Правде» 15 февраля 1935 года (с. 8); второй гимн — «Есть метро!» — появился в «Известиях» 15 мая 1935 года, в день торжественного открытия метрополитена. В этот же день в продажу на всех станциях поступил небольшой, в красной обложке, сборник стихотворений, сочиненных метростроевцами. О демонстрациях в честь метрополитена сообщали «Moscow Daily News» (23 мая 1935. С. 5).
13. Правда. 14 мая 1935.
14. *Березин. Московское метро.* С. 3–4.

15. *Simon E.D.* Moscow in the Making. London; New York. 1937. P. 205.
16. *Каганович.* За социалистическую реконструкцию Москвы. С. 40.
17. *Hoffmann.* Peasant Metropolis. P. 129–131.
18. С 1991 года площадь называется Театральная. (*Прим. перев.*)
19. В 1930-х эту линию дотянули только до станции «Курская». Вторая очередь, заканчивавшаяся станцией «Измайловский парк», строилась во время войны и была открыта в 1944 году.
20. Как мы строили метро. С. 89.
21. Там же. С. 94.
22. *Moscow Daily News.* 1 мая 1935. С. 7. Многочисленные истории, подчеркивающие такой тип социальной трансформации, приведены в издании «Как мы строили метро».
23. Как мы строили метро. С. 178–179.
24. *Sovietland.* 1935. № 2. С. 36. Даже когда в действительности никаких выступлений не было, в туннелях часто звучала музыка из переносных граммофонов.
25. Как мы строили метро. С. 179.
26. *Бабенчиков М.В.* Е.Е. Лансере: Мастера советского графического искусства. М., 1949; *Его же.* Е.Е. Лансере // Искусство. 1935. № 5. С. 97.
27. Фотография «Дискометателя» была помещена в «Правде» 16 мая 1935 года. Изображения двух скульптур воспроизвела также газета «Советское метро» (13 и 20 июня 1935. С. 4). Кроме того, задумывалась (но осталась нереализованной) фреска для внутреннего павильона станции. См.: Московский метрополитен: Архитектура московского метро. М., 1936. С. 50–53.
28. Гипсовый слепок с «Дискобола» Мирона в 1930-е годы находился в постоянной экспозиции Музея изящных искусств им. Пушкина.
29. Станция переименована в «Лубянку» в 1990 году. (*Прим. перев.*)
30. Правда. 21 января 1935. С. 6.

31. В настоящее время этих фигур на здании станции «Театральная» нет, ниши стоят пустыми.
32. Первая статья, с подзаголовком «Синтез в оформлении станции “Площадь Революции” московского метро», появилась в журнале «Искусство» (1938. № 2. С. 28–42). Вторая статья, также под заглавием «Проблема синтеза в метро» и с подзаголовком «Синтез в оформлении станций Горьковского радиуса московского метро», увидела свет в № 6 за тот же год (С. 63–75).
33. Искусство. 1938. № 2. С. 29.
34. «Декоративная живопись и скульптура всегда теряют самостоятельность, превращаются в орнамент, в украшение, разнообразят, а не углубляют архитектурный образ, тогда как в синтезе произведение изобразительного искусства не только не теряет в своем содержании, но наоборот, находит его развитие в архитектурном окружении росписи» (Искусство. 1938. № 2. С. 30).
35. Станция переименована в «Театральную» в 1990 году. (*Прим. перев.*)
36. По исходному плану Душкина эти скульптуры должны были быть барельефными. Но поскольку располагались они на крайне неудобных прямых углах, Манизер взамен предложил сделать фигуры полного объема. См.: Искусство. 1938. № 2. С. 34.
37. Сейчас их семьдесят шесть: «Пионеры», последняя, десятая пара, стоят только на платформах, в центральном зале их нет.
38. См.: O'Mahony M. Archaeological Fantasies: Constructing History on the Moscow Metro // Modern Language Review. 2003. XCVIII/1. P. 138–150.
39. Искусство. 1938. № 6. С. 74.
40. Сосфенов считал, что отсылки к убранству готических соборов – магистральная тема в проекте Душкина, хотя архитектор и пошел на некоторые отклонения от нее, стремясь избежать упреков в прямом копировании. С точки зрения Сосфенова, здесь было важно переосмысление прошлого,

а не прозрачные отсылки к нему: «В образах станции улавливается известная связь с архитектурной культурой прошлого, но эта связь ни на мгновение не переходит в прямое заимствование. Известный “готтицизм” общего впечатления никак несводим к какому-либо прототипу. Автор коренным образом переработал использованные им мотивы, создав совершенно оригинальное и очень ценное произведение» (Искусство. 1938. № 6. С. 72).

41. По свидетельству самого Дейнеки, первоначально для «Маяковской» было задумано тридцать пять плафонов. Сейчас станцию украшает тридцать три композиции. Репродукцию одного из двух отсутствующих панно (с изображением развевающегося по ветру флага СССР) см.: Творчество. 1938. № 11. С. 15.
42. Дейнека А. Мозаика метро // Творчество. 1938. № 11. С. 14–17; Художники в метро: Александр Дейнека // Искусство. 1938. № 6. С. 75–80.
43. «Решение плафона зависело от архитектурного проекта, который чрезвычайно осложнил работу с мозаикой и поставил ее в трудные и невыгодные условия. Небольшое поле купола в форме эллипса очень затрудняло композиционное решение. Ракурс получался страшный» (Творчество. 1938. № 11. С. 15).
44. Полет – сильный, уверенный – изображен на двадцати одном панно, еще на трех – птицы. Все в совокупности убеждает, что эта тема очень важна для художника. См. об этом: *Friedman J. Soviet Mastery of the Skies at the Mayakovsky Metro Station // Decorative Arts. VII / 2 (2000). P. 48–64.*
45. Этому вопросу посвящена работа: *Wünsche I. Homo Sovieticus: The Athletic Motif in the Design of the Dynamo Metro Station // Decorative Arts. VII / 2 (2000). P. 65–90.*
46. Район вокруг станции «Динамо» с давних пор был связан со спортом. В 1883 году здесь был построен ипподром, главная конноспортивная арена столицы, сохранившая этот статус и в советские годы. В описываемый период неподалеку (менее

чем в двух километрах к северу от стадиона «Динамо») находился спортивный комплекс ЦДКА.

47. Искусство. 1938. № 6. С. 87; Творчество. 1938. № 11. С. 19.
48. Искусство. 1938. № 6. С. 87; Творчество. 1938. № 11. С. 19.
Отчеты о новой станции появились, в частности, в газетах «Moscow Daily News» (сентябрь 1938) и «Красный спорт» (23 октября 1938).
49. Искусство. 1938. № 6. С. 70–71.
50. Художники в метро: Елена Янсон-Манизер // Искусство. 1938. № 6. С. 88 (курсив мой. — М. О'М.).
51. Балету посвящены, в частности, такие ее работы, как «Р.И. Гербек в роли Тибальда (балет “Ромео и Джульетта”)» (1939), «Испанский танец» (1946), «А.А. Лапури в “Фаусте”» (1956).
52. Сейчас из трех этих скульптур в парке им. Горького остались «Балерина» и «Девушка на гимнастическом бревне». Фотография «Метательницы диска» была помещена в журнале «Искусство» (1935. № 6). К сожалению, впоследствии ее из ЦПКиО убрали. В те же годы в парке стояла и четвертая бронзовая скульптура — «Метатель диска» работы Матвея Манизера (Е. Янсон вышла за него замуж в 1926 году); см. фото в газете «Красный спорт» (13 мая 1937). Ее и по сей день можно видеть в парке.
53. *Kettering K.L.* Sverdlov Square Metro Station: “The Friendship of the Peoples” and the Stalin Constitution // *Decorative Arts*. VII / 2 (2000). P. 21–47.
54. У Сосфенова решение представить только семь из одиннадцати союзных республик («за бортом» остались Азербайджан, Киргизия, Таджикистан и Туркмения) вызвало вполне понятное недоумение. См.: Искусство. 1938. № 6. С. 67.
55. *Simon.* Moscow in the Making. P. 204.

ГЛАВА 5

1. *Сысоев.* Александр Дейнека. Т. 1. С. 35.
2. *Clark A.* Barbarossa. London, 1995. P. 30.

3. Отношение британцев к спорту в начале XX века освещается в монографии: *Birley D. Playing the Game: Sport and British Society, 1910–1945.* Manchester, 1995.
4. *MacAloon J.J. The Great Symbol: Pierre de Coubertin and the Origins of the Modern Olympic Games.* Chicago, 1981.
5. *Guttmann A. Games and Empires: Modern Sports and Cultural Imperialism.* New York, 1994. P. 141–156.
6. *Riordan. Sport in Soviet Society.* P. 48. См. также: Лесгафтовцы: Сборник / Сост. В.У. Агеевец. Л., 1986.
7. *Riordan. Sport in Soviet Society.* P. 37.
8. *Ibid.* P. 128–130.
9. *Ibid.* P. 130, 139.
10. См.: *White S. The Bolshevik Poster.* New Haven, CT, 1988. P. 119–130.
11. На выставке экспонировались четыреста десять плакатов, авторами которых были более двухсот художников, среди них — Дейнека, Моор, Дени, братья Штернберги. См.: *Азаркович. Выставки советского изобразительного искусства. Т. II.* С. 405–406.
12. По мнению Виктора Пеппарда, описанный в «Зависти» футбольный матч — это, скорее всего, игра между московской сборной и командой немецких рабочих «Саксония», состоявшаяся 21 мая 1927 года. Это одна из редких встреч советских футболистов с соперниками из-за рубежа в ранние советские годы. См.: *Peppard V. Olesha's Envy and the Carnival // Brostrom K.N. (ed.). Russian Literature and American Critics.* Ann Arbor, MI, 1984. P. 183.
13. *Олеша Ю. Зависть // Олеша Ю. Избранные сочинения.* С. 117.
14. Там же.
15. Там же. С. 116–117.
16. В 1940 году Дейнека, работая над эскизом мозаичного потолка для станции метро «Павелецкая», изобразил там вратаря, но эта композиция не была реализована. См.: *Искусство. 1980.* № 6. С. 18.

17. Мифология границ и пограничника обсуждается также в книге Владимира Паперного «Культура Два». М., 2006.
18. Спортивная тема, без сомнения, считалась одной из важнейших. О масштабном панно Юрия Пименова «Советская физкультура» мы уже говорили в главе 3. В Нью-Йорк отправилась еще одна скульптурная группа — «Два физкультурника» Е. Янсон-Манизер, за год до того показанная на выставке «Индустрия социализма». См.: *Ермонская*. Янсон-Манизер. С. 7.
19. *Шмидт И.* Иосиф Чайков. М., 1977. С. 26.
20. Там же. С. 27.
21. В начале 1937 года в Третьяковской галерее прошла большая выставка, посвященная творчеству В.И. Сурикова. Журнал «Искусство» отвел целый номер (1937, № 3) этому художнику, знаменитому, в частности, своими батальными сценами. Работая над большим полотном, посвященным защите Севастополя, Дейнека не мог также не иметь в виду знаменитейшую достопримечательность города — открытую в 1905 году панораму Ф. Рубо, рассказывающую о Севастополе периода Крымской войны. См.: *Секин Г.И.* Севастополь: Исторический очерк. М., 1955. С. 165–167; *Гармаш П.* Севастополь. Симферополь, 1968. С. 32.
22. См.: *Искусство*. 1936. № 3. С. 98.
23. Ряд штыков — элемент, немедленно вызывающий в памяти сцены казни у Гойи и Мане. Матрос на первом плане мог также напоминать о советском солдате Александре Матросове, который, согласно официальной версии, погиб, прикрывая своим телом вражеский пулемет. Его героизм был увековечен в кинофильме и целом ряде песен. См.: *Stiles*. Russian Popular Culture. P. 99.
24. *Riordan*. Sport in Soviet Society. P. 156; *Edelman*. Serious Fun. P. 82.
25. *Dougan A.* Dynamo: Defending the Honour of Kiev. London, 2001.
26. *Sinfield*. Soviet Sport. P. 19.
27. Ibid.

28. Ibid.
29. Цит. по: *Riordan. Sport in Soviet Society*. P. 154.

ГЛАВА 6

1. *Edelman. Serious Fun*. P. 87–91.
2. См.: *James Riordan. Sport in Soviet Society*. Cambridge, 1977. P. 165.
3. Ibid. P. 163.
4. *Сысоев. Александр Дейнека*. Т. 1. С. 243.
5. *Ситникова М. А. Дейнека, «Эстафета по кольцу "Б"»* // Художник. 1963. № 7. С. 31. См. также: *Сысоев. Александр Дейнека*. Т. 1. С. 243.
6. *Cullerne Bown. Socialist Realist Painting*. P. 223.
7. Сталин И. О Великой Отечественной Войне Советского Союза. 5 изд. М., 1945.
8. *Cullerne Bown. Socialist Realist Painting*. P. 254.
9. Советский спорт. 10 января 1948. С. 3.
10. Правда. 20 февраля 1949.
11. См.: *Swanson Vern G. Soviet Impressionism*. Woodbridge, 2001. P. 103.
12. В послевоенное десятилетие в Москве было построено «кольцо» из семи высотных зданий. См. о них: *Панефный. Культура Два*. См. также: *Tarkhanov A., Kavtaradze S. Architecture of the Stalin Era*. New York, 1992. P. 117–144; *Cooke C. Socialist Realist Architecture: Theory and Practice* // *Cullerne Bown, Taylor (eds.). Art of the Soviets*. P. 102–104.
13. После Всемирной выставки в Париже скульптура Веры Мухиной возвратилась в Москву и в 1939 году была установлена близ северного входа на Выставку достижений народного хозяйства. См.: *Воронов Н. В. Вера Мухина*. М., 1989. С. 172.
14. Скульптура Янсон-Манизер была создана в 1949 году. Ее алюминиевая копия, отлитая в 1956 году, находится в коллекции Русского музея.
15. См.: *Swanson. Soviet Impressionism*. P. 107, 109; *Cullerne Bown. Socialist Realist Painting*. P. 321.

16. *Ермонская*. Янсон-Манизер. С. 8; *Коломиец*. Янсон-Манизер.
17. *Edelman*. Serious Fun. P. 121–123.
18. *Ibid*. P. 121–122.
19. *Riordan*. Sport in Soviet Society. P. 178–179.
20. *Cullerne Bown*. Socialist Realist Painting. P. 363–366.
21. См.: *Fuller W.C.* The Great Fatherland War and Late Stalinism, 1941–1953 // *Freeze G.L.* (ed.). Russia: A History. Oxford, 1997. P. 337.
22. *Маца И. А.* Дейнека. М., 1959; *Чегодаев А. Д.* Александр Дейнека. М., 1959.
23. Этот термин был предложен в 1969 году советским искусствоведом Александром Каменским, считавшим, что его можно ретроспективно применять к произведениям, созданным с 1957 по 1962 год. См.: *Cullerne Bown*. Socialist Realist Painting. P. 389.
24. *Павлов П.* Картина Д. Жилинского «Гимнасты СССР» // Искусство. 1980. № 6. С. 20–22.
25. *Contrapposto* (ит.) — контрапост, прием в изобразительном искусстве, когда положение одной части тела контрастно противопоставлено положению другой. (*Прим. перев.*)

ГЛАВА 7

1. Д. Беляев. Стиляга // Крокодил. 10 марта 1949. С. 10.
2. *Riordan*. Sport in Soviet Society. P. 176.
3. *Spechler D.R.* Permitted Dissent in the USSR: Novy Mir and the Soviet Regime. N.Y., 1982. P. 147.
4. Крокодил. 20 декабря 1958. С. 5.
5. Правда. 5 июля 1957. С. 1. См. также: *Opinions on the VI World Festival of Youth and Students for Peace and Friendship, Moscow, July 28 – August 11, 1957.* Budapest, 1957.
6. Выставку широко освещали в прессе. Среди отзывов — осуждающая статья Павла Соколова-Скали, опубликованная в «Вечерней Москве» 5 августа 1957. С. 2.
7. См.: *Slepian V.* The Young vs. the Old // *Problems of Communism*. May – June 1962.

8. См.: *Scammell M. Art as Politics and Politics in Art // Rosenfeld A., Dodge N.T. (eds). Non-Conformist Art: The Soviet Experience, 1956–1986. N.Y.; London, 1995. P. 49–50.*
9. *Barabanov Y. Art in the Delta of Alternative Culture // Forbidden Art: The Post-War Russian Avant-Garde, exh. cat. Art Center, Los Angeles. 1999. P. 31.*
10. У «Портрета жены Меламида» был парный «Портрет жены с ребенком» Комара. См.: *Khidekel R. It's the Real Thing: Soviet and Post-Soviet Sots Art and American Pop-Art, exh. cat. Frederick R. Weisman Art Museum. Minnesota. 1998. P. 32.*
11. *Riordan. Sport in Soviet Society. P. 217–224.*
12. Искусство. № 2. 1980. С. 44–45; № 6. 1980. С. 23.
13. Искусство. № 3. 1981. С. 74.
14. Репрезентации спорта показывались или обсуждались в: Искусство, № 1, 1980; № 2, 1980; № 8, 1980; № 9, 1980; № 10, 1980; № 11, 1980. В дополнение в июне 1980 года вышло специальное приложение, посвященное Олимпийским играм, где все статьи были посвящены спортивной теме в искусстве и архитектуре. Искусство. № 6. 1980.
15. Интервью с Гришей Брускиным в: *Baigell R., Baigell M. (eds). Soviet Dissident Artists: Interview after Perestroika. New Brunswick, NJ, 1995. P. 316.*
16. *Хартни Э. Мерцающая свобода // Брускин Г. Всюду жизнь. Каталог выставки. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, и Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия. 2001. С. 14–16.*
17. *Edelman. Serious Fun. P. 222.*
18. *Ibid.*
19. В 1986 году МОК разрешил профессиональным спортсменам участвовать в Олимпийских играх.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

1. См.: *Mulvey L. Reflections on Disgraced Monuments // Leach N. (ed.). Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on*

Central and Eastern Europe. London; N.Y., 1999. Статья Малви связана с фильмом «Опозоренные памятники», которую сняла она сама вместе с Марком Льюисом в 1993 году. Этот фильм исследует судьбу некоторых известных памятников после развала Советского Союза.

2. Среди других скульптур рядом с «Футболистами» Чайкова были: «Памятник Юрию Долгорукому» Сергея Орлова, Николая Штамма и Анатолия Антропова (1954), уменьшенная копия, «Стахановка на хлопковом поле» Марины Рындзюнской (1940) и «Памятник Горькому» Веры Мухиной (1952).
3. *Raymond J. Under the Skin of Ideology* // Banks M. (ed.). *The Aesthetic Arsenal: Socialist Realism under Stalin* N.Y., 1988. P. 73.