

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-258-271

УДК 7.03

ББК 85.143(2)6



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. И. И. Руцинская
г. Москва, Россия

ВИЗУАЛИЗИРУЯ СИМУЛЯКРЫ: СЪЕЗДЫ СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ В ЗЕРКАЛЕ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ
в рамках научного проекта № 18-012-00540

Аннотация: Обилие проводимых в СССР сталинской эпохи съездов, конгрессов, собраний, их пропагандистская роль, повышенное внимание к ним со стороны государства и прессы неизбежно превращали эти мероприятия в важнейший сюжет для официальной живописи. Над созданием полотен подобной тематики трудились самые титулованные и обласканные властью мэтры советского искусства. Однако визуальные репрезентации советских съездов никогда не становились объектом специального научного интереса. Данным фактом определяется новизна настоящей статьи, в которой впервые предпринята попытка проанализировать иконографические схемы, композиционные и колористические особенности живописных полотен, посвященных советским форумам. В статье съезд рассматривается в качестве важнейшего государственного ритуала, обладавшего набором идеологических функций. Дана характеристика этих функций. Доказывается, что именно живопись наиболее последовательно доносила до зрителя символическую значимость изображенных событий. Показано, что авторы целенаправленно отступали от требований документальной точности, вводили знаковые объекты, «усиливали» цветовую палитру мероприятий. Описывается процесс работы над картинами съездовской тематики. Вычленяются штампы, ритуальные формулы, повторяющиеся из произведения в произведение. Автор приходит к выводу о том, что, стремясь передать «историческую роль» советских форумов, художники максимально усиливали их репрезентационный характер. В отличие от вербальных текстов, настаивавших на существовании у каждого съезда реальных прагматических функций, живопись обнажала их симулятивную природу.

Ключевые слова: съезд, репрезентация, ритуал, симулякр, советская живопись, соцреализм, сталинская эпоха.

Информация об авторе: Ирина Ильинична Руцинская — доктор культурологии, доцент, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 13, 119234 г. Москва, Россия. E-mail: irinaru2110@gmail.com

Дата поступления статьи: 11.07.2019

Дата публикации: 28.03.2020

Для цитирования: Руцинская И. И. Визуализируя симуляктры: съезды сталинской эпохи в зеркале советской живописи // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 258–271. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-258-271

Любое тоталитарное государство испытывает повышенную потребность в ритуалах разного характера и масштаба. Эта закономерность позволяет исследователям утверждать, что «чрезмерную мифологизацию, символизацию и ритуализацию культуры можно рассматривать в качестве одного из индикаторов процессов сползания общества в сторону тоталитаризма» [5, с. 9].

В тоталитарной культуре советского образца повышенная склонность к ритуализации подкреплялась многовековыми традициями так называемого «обрядоверия», т. е. установкой «на обрядовую сторону культа <...> при относительном невнимании к идейной (богословской, теоретической) стороне веры» [6, с. 402], сложившимися с первых веков христианства на Руси. По мнению известного российского социолога Юрия Левады, «традицию “обрядоверия” восприняли — и довольно эффективно использовали — большевики после утверждения своего господства и особенно после преодоления собственного утопизма. Чем меньшую роль в политике играли идейные установки правящей верхушки (по сравнению с прагматическими ориентациями на державное величие), тем большее значение придавалось символической и обрядовой стороне властвования. Коллективные акции всевозможных “массовок”, демонстраций, собраний и съездов разных уровней превращались в символические церемонии» [6, с. 403].

Подобные процессы не могли не привлечь к себе стойкого научного интереса. За последнюю четверть века ученые описали и проанализировали различные виды и формы советских митингов, демонстраций, праздников, гражданских обрядов. В данном контексте представляется необъяснимым тот факт, что в поле зрения исследователей не попал государственный ритуал, который стоял в самом центре советского метанарратива, на который расходовались внушительные государственные средства, который представлял собой инструмент конструирования и поддержания советской картины мира. Речь идет о таком важнейшем партийно-государственном мероприятии, как съезд¹.

Предлагаемая статья — попытка привлечь внимание к исследовательской лакуне.

Количество съездов, проводимых в сталинскую эпоху, было впечатляющим. Партийные, советские, комсомольские, профсоюзные, колхозные, отраслевые, творческих союзов, ударников... Всесоюзные, республиканские, областные, городские²... Они проходили с различной частотой и регулярностью, но каждый раз обязательно оказывались в центре общественного внимания. Советская пресса предоставляла о них подробную информацию, лекторы, преподаватели, пропагандисты растолковывали их смысл и значение. Эхо мероприятий отзывалось долго, закрепляясь в известной риторической формуле — «в свете решений съезда...».

Общая иерархичность всех этих мероприятий была осложнена противоречивостью транслируемых установок по поводу самых главных съездов страны — партии и Советов.

¹ Съезды общественных организаций в СССР были, по существу, такими же партийными или государственными мероприятиями.

² У форумов были и другие названия: конгрессы, собрания, пленумы, конференции и т. д.

Более семидесяти лет страна называлась «страной Советов», «советской страной». В конституциях 1918 и 1924 гг. съезд Советов был провозглашен высшим органом власти³. Официальную риторику подкрепляли грандиозные архитектурные проекты: в Москве закладывали фундамент «Дворца Советов», в Большом Кремлевском дворце разрушали Александровский и Андреевский залы, чтобы на их месте создать «Зал заседаний Верховного Совета СССР и РСФСР».

Громкие декларации не меняли и даже не очень маскировали тот факт, что в СССР органы советской власти играли второстепенную роль, а съезды Советов являлись дорогостоящим ритуалом, действием, в котором главной была знаковая сторона. Их назначение — поддерживать миф о народовластии, торжестве «подлинной демократии», воплощении в жизнь ленинской мечты о «кухарке, управляющей государством».

Для партийных съездов в СССР (в отличие, например, от фашистской Германии) особых зданий не строили. Предполагалось, что они будут проходить в тех же интерьерах. (Все съезды ВКП(б) с 1934 по 1959 г. проходили в Зале заседаний Верховного Совета.) На архитектурно-знаковом уровне всячески подчеркивалась их вторичность. Однако в иерархии съездов они, бесспорно, занимали самую высокую ступень. Для их определения использовались эпитеты наивысшего регистра: «великий», «судьбоносный», «эпохальный», «исторический». Тексты выступлений советских вождей на съезде не только печатали на страницах газет, но и издавали отдельными книгами и брошюрами, тиражи которых исчислялись миллионами. Их основные положения заучивали в школах, обсуждали на собраниях. Их цитировали, цитировали и цитировали.

Помимо демонстрации «единства партийных рядов» и «верности ленинско-сталинскому курсу», у партийных съездов были иные, чрезвычайно важные знаковые функции. Они конфигурировали советское время. Поскольку главный миф СССР — миф о стране, которая строит коммунизм, «семимильными шагами движется к светлому будущему человечества», съезды становились реперными точками, призванными отмерять отрезки на этом пути. Обобщенную идею движения к коммунизму они «материализовывали», делали метафору движения зримой, наглядной. Каждый съезд становился очередным подтверждением: мы идем в нужном направлении, не свернули с пути, прошли еще один важный отрезок, достигли намеченного и наметили новые рубежи. Это были праздники свершений, праздники промежуточных финишей.

Воспоминания простых советских людей подтверждают, что данное послание усваивалось полностью: «Особо запомнился мне период работы XVII съезда ВКП(б), который состоялся в начале 1934 года. Этот съезд был знаменателен тем, что наша страна, создав необходимый фундамент, вступила в период социализма. Что и было сообщено народу нашей страны на XVII съезде» [11]. Наивная фраза — «что и было сообщено народу» — наглядный пример того, как воспринималось в народе назначение партийных съездов, их основная функция.

Тот факт, что именно Сталин выступал на всех съездах с отчетными докладами ЦК, придавало громогласным утверждениям об успешном прохождении очередного участка пути особую убедительность и весомость.

В последующие периоды (при Н. С. Хрущеве и Л. И. Брежнев) партийные съезды будут проходить в строгом соответствии с уставом — один раз в пять лет. Однако математическая точность приведет к формализации и в итоге к снижению значимости указанной функции. На протяжении 1920–1950-х гг., напротив, ритмы промежуточных

³ Таковым он оставался до 1936 г., когда по новой, «сталинской» конституции высшим органом власти стал Верховный Совет СССР.

итогах были пульсирующими, неровными (межсъездовские периоды продолжались от одного и тринадцати лет), как бы подразумевающими, что каждый «этап большого пути» требует на прохождение разное количество времени. Этим подчеркивалась естественность, органичность характера «продвижения к коммунизму».

И, конечно же, каждый съезд гарантировал новый всплеск восторженного прославления вождя. Согласно замечаниям современников, «Сталин выступал публично очень редко: в отдельные периоды один раз в несколько лет. Поэтому попасть на его выступление, послушать и увидеть живого Сталина считалось величайшей редкостью и счастьем» [14, с. 43]. Процитированная фраза относится к 1952 г., когда количество публичных выступлений престарелого вождя сократилось до минимума. На XIX съезде партии он даже не смог выступить с отчетом ЦК. Но и в предшествующие годы появления Сталина были строго дозированы, вождь «являл себя народу» только на знаковых мероприятиях. Каждый его «выход» становился событием историческим, каждое слово звучало как «высшее откровение, абсолютная марксистская истина, кладезь мудрости, познание нынешнего, прорицание будущего» [14, с. 50]. Важнейшие съезды страны были достойной площадкой для такого «появления».

Сталин, конечно же, был главным действующим лицом многодневных мероприятий: «Бурей оваций встречал съезд каждый раз упоминание имени Сталина. Зал много раз стоя приветствовал вождя. Имя Сталина не сходило с уст ораторов» [14, с. 46]. Однако его аудитория не должна была исчерпываться теми двумя тысячами человек, которые собирались в Кремле. Мероприятие было адресовано всему народу. Каждый советский человек должен был ощутить такой же прилив восторженных чувств и усвоить символический смысл столь наглядно артикулированных истин. Для этого нужны были и вербальные, и визуальные репортажи.

Визуальные отчеты о съездах, представленные фотографиями в прессе и документальными фильмами, имели свои важные достоинства и недостатки с точки зрения адекватности трансляции заложенных смыслов. Их главное преимущество — передача ощущения подлинности, создание иллюзии беспристрастности и объективности. Учитывая, что к 1930-м гг. в советском искусстве уже были наработаны блестящие приемы конструирования реальности при помощи фото и кино съемки, беспристрастным «глазом» объективны тех, кто был допущен к ответственным съемкам, никак нельзя было назвать. Однако большинство зрителей воспринимали визуальную фиксацию как предельно точную кальку с реальности. Ей верили безоговорочно.

В претензии на документальность были тем не менее и свои ограничения. Их авторы не могли использовать, например, приемы Дзиги Вертова: не могли менять и конструировать, дополнять несуществующими элементами фиксируемое событие. К тому же все фотографии и кадры видеосъемки были черно-белыми. Правда, унылый интерьер Зала заседаний Большого Кремлевского дворца, перестроенный в 1933–1934 гг. архитектором И. А. Ивановым-Шицем и лишенный любых примет былой дворцовой роскоши, не давал поводов для сожалений о монохромности видеодокументов. Одежда советских делегатов тоже. Неброская, коричнево-серая, «серьезная», она являлась обязательным элементом советского официоза. В итоге транслируемый многомиллионной аудитории визуальный ряд создавал образ, бесцветная сдержанность которого подчеркивала деловитую сосредоточенность, напряженность работы участников форума. Ее разбавляли только «бурные овации», «восторженные встречи», «переполненные любовью к великому Сталину» лица. Тем не менее фотографии и киноленты не могли предоставить того эмоционального «фортиссимо», того высокого градуса ликования, которое было важным элементом данных ритуалов.

Именно здесь вступала в действие живопись.

Большинство съездов, на которых присутствовал Сталин, были изображены, или, пользуясь лексикой эпохи, — «запечатлены», «воспеты» советскими художниками. Лучшие (с пропагандистской точки зрения) произведения тиражировали в виде открыток и репродукций в книгах.

Их важнейшая характеристика — цветность. Цвет в живописи, как известно, апеллирует прежде всего к эмоциям зрителя. Художник не просто располагал палитрой, которой были лишены фотографы, он мог при помощи специальных приемов усилить ликующую праздничность, обойдя унылую монохромность официального советского мероприятия. Например, можно было раскрасить одежды делегатов. Для этого существовал проверенный прием — одеть часть персонажей на картине в яркие национальные одежды. Подобное «костюмирование» позволяло решать сразу две задачи: иллюстрировать излюбленную официальной пропагандой мысль о братской дружбе народов СССР, об участии представителей всех наций и народов в принятии исторических решений и одновременно придать живописному полотну «оправданное многоцветие». Цвет в подобном случае возникал не в результате «искажения действительности» или «использования формалистических приемов», но как способ артикулировать важную идею.

Другой, не менее распространенный способ — отказ от фотографически точной фиксации каждой детали происходящего и обращение к элементам, помогающим в создании романтически-взволнованной, символически звучащей обстановки. Чаще всего такими элементами становились «алые стяги». Данный прием был удачно апробирован А. М. Герасимовым в картине «В. И. Ленин на трибуне» еще в 1930 г. Советские художественные критики не жалели хвалебных слов для ее описания: «Это было первое живописное произведение, в котором образ Ленина — вождя революции был намечен в необходимых исторических масштабах» [3, с. 27]. На протяжении 1930–1950-х гг. красные знамена в качестве фона для Сталина, выступающего с трибуны, стали визуальным стереотипом, штампом, к которому обращались, чтобы подчеркнуть эти самые «исторические масштабы» и «символические смыслы» изображаемого события. Разница заключалась в том, что А. М. Герасимов создавал заведомо обобщенный образ, не связанный с конкретным событием (на что указывало в том числе название произведения), а художники, изображавшие съезды, настаивали на конкретности «воспеваемого» общественно-политического действия. Изображался не Сталин вообще, а Сталин, выступающий на определенном мероприятии, не съезд вообще, а определенный съезд.

Однако в Зале заседаний Верховного Совета СССР, где проходили съезды, никаких знамен за спиной у Сталина не было (о чем свидетельствуют многочисленные фотографии). Их появление на холсте — плод «творческой фантазии» автора. Немудреное раскрашивание фона в «цвет советского знамени» использовалось как способ придания конкретному событию искомой исторической значимости и праздничной торжественности.

Данные работы, конечно, можно охарактеризовать как чистейший образец конъюнктуры, но одновременно как пример поиска простого ответа на противоречивые художественно-идеологические запросы. С одной стороны, от художников требовали конкретно-исторической фиксации события. С другой — постоянно ругали за то, что «наша форма выражения в основном подражательно-изобразительная, не дает того разумного отвлечения, которое необходимо для создания синтетических образов»⁴,

⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 1. Д. 133. С. 28.

«мы пишем слишком в упор, слишком буквально с природы, попадая под влияние природы из-за погони за фотографичностью, слишком буквальным сходством»⁵. Если красный флаг, размещенный за фигурой Сталина, становился способом соединения вневременного с конкретно-историческим, если он гарантировал всеобщее удовлетворение полученным результатом, художники этот флаг пристраивали. Тот же А. М. Герасимов эксплуатировал единожды найденную форму много раз.

Другим, не менее востребованным приемом демонстрации значимости события был размер полотна.

В 2004 г. в Русском музее прошла выставка под названием «Большая картина». Ее кураторы стремились привлечь внимание к феномену большеформатного произведения, обоснованно доказывая, что размер картины влияет на процесс ее создания и на процесс ее восприятия. Один из вопросов, актуализированных данной экспозицией, был сформулирован следующим образом: «Обязаны ли своим появлением большие (точнее большеформатные картины) художественной традиции, общественной потребности или социальному заказу — и в какой мере?» [2, с. 7]. Применительно к «съездовским полотнам», среди которых особенно много большемерных работ, ответ представляется однозначным — конечно же, социальному заказу. Однако именно богатая традиция русской живописи, прежде всего живописи исторического жанра, сформировала устойчивое представление о том, что значительное событие и значительный талант художника, к этому событию обратившегося, предопределяют или даже требуют выдающихся размеров картины. Подобные представления проложили дорогу советским авторам. С той только разницей, что в советской живописи необходимость больших размеров обосновывалась не традиционной трехчастной формулой (тема плюс талант плюс индивидуальность), достаточно было всего лишь одного ее элемента — «великое событие».

Большеформатная картина — это своего рода претензия, громкое заявление, вызов. Художник должен «отважиться на размер». В советском варианте он главным образом должен был «отважиться на тему». Большой размер прилагался к большой теме, был ее атрибутом. Художественные сложности, которые неизбежно возникали при написании большеформатного полотна, смягчались благодаря тому, что никто не ожидал и не требовал от авторов уникального композиционного решения (задача, над решением которой годами мучились художники предшествовавших эпох). Количество возможных вариантов при изображении съезда было ограниченным: 1) вождь на трибуне; 2) вождь на трибуне, а за ним в президиуме сидят его восторженные соратники; 3) вождь на трибуне, в президиуме сидят восторженные соратники, и видна часть зала с не менее восторженными делегатами; 4) вождь и его соратники в президиуме слушают выступление оратора — делегата из народа или из числа руководителей партии и правительства. При этом название каждой картины указывало, какой именно съезд изображен и когда он проходил (часто с точностью не до года, а до месяца и даже дня). Все вместе большие съездовские полотна были призваны создавать своеобразную «летопись великих событий», но, поскольку декорации, мизансцены, главные персонажи переходили из одного произведения в другое, резко возрастала роль вербального сопровождения. Оно, а не визуальный текст ориентировало зрителя, подстраивало его оптику, помогало самостоятельно вкладывать правильные смыслы.

Художники, конечно же, старались найти композиционные нюансы, позволявшие выделять их полотна среди сотен подобных. Чаще всего они сводились к решению

⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 1. Д. 38. С. 3–4.

нескольких вопросов: под каким углом располагать на холсте сцену с трибуной, с какого расстояния ее писать, сколько персонажей включить. Поскольку многие картины создавались на основе фотографий в прессе, нередко они просто повторяли заданную фотографом композицию. Придумывание деталей (кроме флага, конечно) грозило отступлением от реальности, могло навлечь на автора критику. Точное же повторение прошедшей цензуры фотографии гарантировало идеологическую выверенность художественного решения. Правда, многочисленный отряд советских художников имел в своем составе своеобразную художественную элиту — группу художников, допущенных к большим темам, получавших правительственные заказы на изготовление особо важных тематических полотен. Они были вхожи в Кремль — чаще всего в пустые залы заседаний, но порой и непосредственно на съезды. У них была возможность корректировать схему, зафиксированную на фотографиях, натурными зарисовками. Так, народный художник СССР В. П. Ефанов, вспоминая о работе над известной картиной «Незабываемая встреча. Руководители Партии и Правительства в Президиуме Всесоюзного совещания жен хозяйственников и инженерно-технических работников тяжелой промышленности в Кремле» (за которую он получил первую из своих пяти Сталинских премий), рассказывал: «Как раз в это время проходило совещание жен командиров тяжелой промышленности в Кремле. Все газеты были полны сообщениями. Меня эта тема страшно взволновала. Постепенно складывалась у меня композиция будущей картины. Я начал делать эскизы. Надо сказать, что снимки в газетах были сняты снизу, фигуры закрыты до половины. Мне для композиции это было очень невыгодно. В дальнейшем, когда я начал уже работать над картиной, мне нужно было сделать ряд этюдов в самом Кремле, в том зале, где проходило совещание. Мне принесли высокую стремянку, я сел на нее верхом и только тогда нашел свою точку зрения. Оттуда я написал стол, стулья, лампу, микрофон, часы, — словом, все детали» [8, с. 236] (ил. 1).

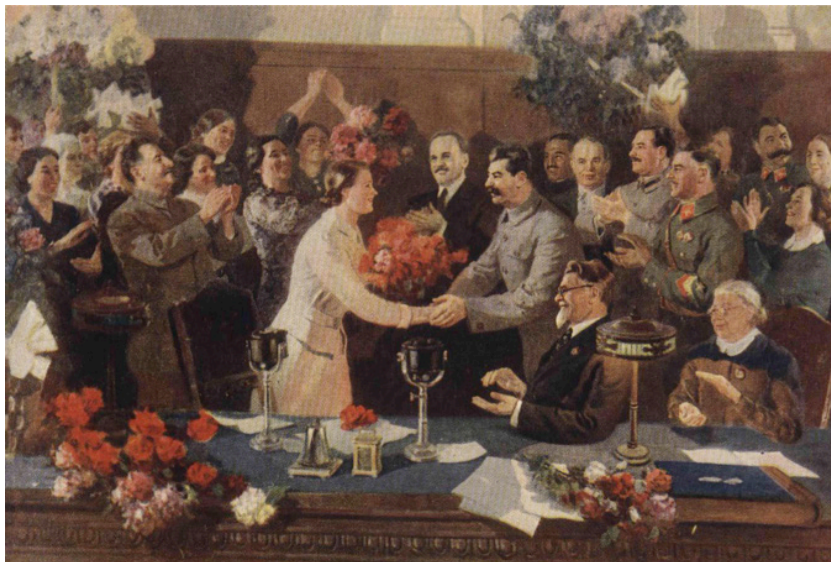


Иллюстрация 1 – В. П. Ефанов. «Незабываемая встреча». Руководители Партии и Правительства в Президиуме Всесоюзного совещания жен хозяйственников и инженерно-технических работников тяжелой промышленности в Кремле
Figure 1 – V. P. Yefanov. “Unforgettable Meeting”. Leaders of the Party and Government in the Presidium of the All-Union Conference of the women of business executives and Engineering and Technical Workers in Heavy Industry in the Kremlin

Помимо откровенных, никого в 1930-х гг. не смущавших описаний процесса возникновения замысла, помимо подробного рассказа о композиционных поисках на стремянке, автор особенно настаивал на количественных показателях своего труда, явно считая их чрезвычайно важными для адекватной оценки проделанной работы: «Свою картину “Незабываемая встреча” я писал год и четыре месяца, в общей сложности пять тысяч часов. В ней 22 фигуры» [8, с. 236]. Учитывая внушительный размер полотна (270x391), такой подход объясним, тем более что и материальное вознаграждение за картину в полной мере учитывало количественные показатели.

Если известный деятель искусства получал заказ на изготовление тематической картины, или же его личная инициатива была поддержана Союзом художников и высокопоставленными партийными чиновниками, он мог рассчитывать на всестороннюю помощь и поддержку любой организации. Так, художник Г. М. Шегаль с гордостью рассказывал о работе над картиной «Вождь, учитель и друг. И. В. Сталин в Президиуме II съезда колхозников-ударников в феврале 1935 года» (ил. 2): «В более чем годовой работе над картиной мне было предоставлено почти все, что необходимо для ее создания: персонажи моей картины по составленному мной календарному плану вывозились в Москву и позировали мне <...>. Мне была дана возможность писать в Зале заседаний Большого Кремлевского дворца. Я писал и в пустом зале, писал и в волнующие часы заседаний» [8, с. 573–574]. С затратами не считались: билеты, проживание в гостиницах, командировочные расходы для делегатов, приезжавших на позирование, стоили немало. И это для художника, который не входил в число главных творцов официального искусства (Г. М. Шегаль не имел звания народного художника, не был удостоен ни одной государственной премии).



Иллюстрация 2 – Г. М. Шегаль «Вождь, учитель и друг». И. В. Сталин в Президиуме II съезда колхозников-ударников в феврале 1935 г.
Figure 2 – G. M. Shegal. “Leader, Teacher, and Friend”. I. V. Stalin in the Presidium of the Second Congress of Kolkhoz Farmer Shock Workers in February 1935

Работа над картиной, посвященной съезду (собранию, конгрессу и т. д.), часто становилась центральным сюжетом в автобиографических очерках художников сталинской эпохи, трактовалась как своеобразная кульминация творческого пути. Показательны формулировки, используемые для передачи авторских интенций. Они включали обязательный набор определений: «символ», «монументальность», «торжественность», «праздничность». «Мне моя картина виделась в плане строгой, торжественно приподнятой монументальности. Я построил ее по растянутой вертикали, и статуя Ленина, высаящаяся в нише уходящей вверх стены, — у меня не столько архитектурная деталь зала, но и символ единства дела Ленина-Сталина» [8, с. 574].

Конечно, за подобными текстами стояли общепринятые нормы, широко распространенные риторические формулы. Однако эти нормы, бесконечно повторяемые на страницах газет и журналов, в обязательном порядке включали фразы, закреплявшие в сознании читателей прагматические смыслы советских форумов (приняли, определили, обсудили, одобрили, решили, запланировали, отменили и т. д.). Художники же эту сторону полностью игнорировали — и в своих описаниях, и в своих картинах.

У визуальных фиксаций общественных собраний существует своя специфика, которая не позволяет отражать подобные значения. Она предполагает демонстрацию лишь нескольких форм того, что называется «работой парламентария»: говорить, слушать, голосовать, аплодировать. Правда, в европейской живописи (прежде всего во французской, но также и в американской, и в немецкой, и др.) парламент зачастую был представлен как пространство острой политической борьбы. Композиция строилась на демонстрации столкновений, непримиримых противоречий. Это обеспечивало живописным сюжетам драматический, даже трагический накал, наполняло их сложными и бурными эмоциями, отражалось в экспрессивной пластике и мимике.

Поскольку в советском варианте не могло быть и речи о чем-либо подобном, художники были обречены на показ чрезвычайно узкого спектра эмоций (радость, восторг, ликование, как ни странно — умиление), а в итоге — были обречены изображать не сюжет, а состояние, не действия, а ритуальные положения. Живописное произведение при этом обретало сходство с рекламной картинкой, на которой все персонажи демонстрировали счастье от «потребляемого продукта». Тот факт, что продукт был идеологическим, ситуацию не меняло.

Как показывает анализ картин, в этих обстоятельствах художники выбирали для себя одну из двух стратегий: 1) искать пути и способы построения нарратива, вводя в изображение съезда внеритуальные ситуации; 2) оставаться в пространстве ритуала, максимально усиливая ощущение торжества, праздника, поднимая изображение до наивысшего эмоционального накала.

Сразу скажем, что первая стратегия ценилась не так высоко, как вторая, ведь она предполагала, что художник уходит от изображения самого съезда, визуализирует сюжеты, которые разворачиваются в перерывах между заседаниями или вызваны заминками, паузами в ходе исполнения ритуала. Однако авторы подчеркнуто стремились не покидать пространство съезда: изображаемое действие происходило в зале, точнее — на сцене, на месте для президиума. Полотна сохраняли свои большие форматы, их названия всячески сохраняли связь с конкретным мероприятием.

Нараставшая при использовании данной стратегии противоречивость установок — с одной стороны, твердое намерение не уйти от темы съезда, показать Сталина, обращающегося ко всему советскому народу, а с другой — желание построить некий побочный, как правило, более камерный рассказ — приводила порой к художественным казусам. Так, на картине художника А. П. Бубнова «На II съезде колхозников-ударни-

ков» (1938) изображен перерыв в заседаниях. С двух сторон к Сталину тянутся люди — молодые и старые, мужчины и женщины. Вождь же стоит неподвижно, фронтально, устремив взгляд вдаль. Этот «фрактальный взгляд» на портретах Сталина подробно описал Я. Плампер в монографии «Алхимия власти» [9]. Но изображение, органично используемое на портретах, будучи перенесенным в сюжетную композицию, конструировало образ вождя, абсолютно равнодушного к окружающим его людям: Сталин никого не видит и не слышит — он думает о народе.

Гораздо более органично построил мини-нарратив Г. М. Шегаль на картине, о которой мы упоминали выше, — «Вождь, учитель и друг». Она посвящена остановке, заминке на II съезде колхозников-ударников, о которой с умилением сообщали газеты и с не меньшим умилением вспоминал сам художник: «В дни Второго съезда колхозников-ударников, читая ежедневные газетные отчеты о работе съезда, я как-то особо воспринял как “свой” один эпизод: когда на съезде выпала честь председательствовать скромной колхознице Федотовой, товарищ Сталин лично несколькими простыми практическими указаниями и дружеским ободрением помог ровно и дельно провести работу двухтысячного съезда» [8, с. 572]. Действие происходит на известной кремлевской сцене. Но женщина-оратор отвернулась от зрительного зала, привлеченная происходящим в президиуме, где вождь с трогательной заботой, словно обращаясь к ребенку, склонился над «скромной колхозницей Федотовой», которая председательствовала на съезде. Идея отеческой опеки выражена в картине самым прямолинейным образом. Но со съездом она связана опосредованно.

Такую работу принимали, экспонировали, хвалили, но за нее не давали государственных премий и наград. Ценилось изображение самого съезда, визуализация того, для чего эти народные форумы проводились. И здесь главное для художника — не бояться переборщить с эмоциями, размерами, красочностью, ликованием, символической многозначительностью.

Высшую точку в этом процессе поставил все тот же А. М. Герасимов картиной «Гимн Октябрю. Торжественное заседание трудящихся Москвы по случаю 25-й годовщины Октябрьской революции 6 ноября 1942 года» (ил. 3). Это настоящий апофеоз «съездовской живописи». Размер полотна никто не превысил и не повторил (406x710 см). На нем представлено 200 человек, причем изображены не анонимные участники, а известные люди — депутаты, «руководители партии и правительства», известные деятели литературы и искусства.



Иллюстрация 3 – А. М. Герасимов. «Гимн Октябрю». Торжественное заседание трудящихся Москвы по случаю 25-й годовщины Октябрьской революции 6 ноября 1942 г.
Figure 3 – A. M. Gerasimov. “Hymn to October”.

Ceremonial meeting of the Moscow deputies of workers dedicated to the 25th anniversary of the October Revolution, on the 6th of November 1942

Картина была создана в течение нескольких военных месяцев 1942–1943 гг. Художник приступал к работе над ней в тот период, когда «положение на фронтах было критическим: немцы в Сталинграде прорвались на берег Волги, а на Кавказе были близки к прорыву к нефтеносным районам Каспия. Контрнаступление нашей армии под Сталинградом начнется только 19 ноября» [7, с. 64]. У художника не было в запасе нескольких лет, чтобы написать картину, которая, подобно параду на Красной площади в 1941 г., была призвана демонстрировать уверенность, победительное спокойствие народа и власти. Для достижения цели Герасимов пошел по пути изображения не просто хорошо известного ритуала, но самого грандиозного, пышного, дворцового, праздничного зрелища. Интерьер Большого театра с его яркой имперской нарядностью был подходящим пространством для подобного мероприятия. Название картины — «Гимн Октябрю» — настраивало на торжественную и уверенную мощь.

Как известно, изображенное Герасимовым собрание в реальности не состоялось. Оно было запланировано, но затем заменено на скромное закрытое заседание в Кремле, а заказ на визуальную фиксацию разрекламированного события не отменили. В последующие два года (1942–1943) произведение экспонировали на выставках, репродуцировали в монографиях, альбомах, каталогах, картине посвятили специальную брошюру [10]. Картина являла собой чистый образец симулякра — «означающего без означаемого». Показательно, что в 1943 г. художник получил за нее Сталинскую премию, что можно трактовать как легитимизацию, наивысшее одобрение подобного способа конструирования реальности.

«Случай Герасимова» кажется особенным на фоне других «съездовских картин», отражавших «реальные события». Но различия между ними не очень велики прежде всего потому, что сами объекты изображения — съезды — были симулятивными мероприятиями, репрезентировавшими то, чего не было в действительности: свободного волеизъявления, подлинного народовластия, равенства всех членов общества, построения основ социализма, преодоления отсталости и т. д. Они были инструментом манипуляции, призванными «держать сознание в рамках базового мифа и наглухо заколачивать рефлексию» [13, с. 21].

Герасимов просто довел идею симулятивной репрезентации до логического конца. Любые съезды вполне можно было не собирать, достаточно было просто о них рассказывать и изображать, как рассказывали и изображали в сталинскую эпоху. Их «событийно-акциональный, пространственно-временной, ролевой, коммуникативный, эмоциональный, игровой» код [12, с. 19] был заранее прописан. Художники самого съезда не видели, получали информацию, как и все советские граждане, из прессы, транслирующей однозначные смыслы и образы. В лучшем случае, как и Герасимов, писали пустые залы, предназначенные для них.

Со времен Ж. Бодрийера понятия «гиперреальность» и «симулякр» принято связывать с эпохой постмодерна. Однако нельзя не согласиться с А. А. Бартовым, утверждающим: «Задолго до того, как западная цивилизация посредством компьютерной техники и других массовых средств коммуникации начала создавать гиперреалистические объекты (виртуальную действительность), эта задача уже решалась советской идеологией, прессой, статистикой <...>» [1]. И, добавим мы, изобразительным искусством. «“Социалистический реализм” был двойным симулякром, поскольку он и создавал образ гиперреальности и сам был ее составной частью» [1].

Однако нам видится еще одна особенность советской живописи в ее крайних репрезентирующих вариантах: она становилась своеобразной формой саморазоблаче-

ния. Съезд, изображенный с применением указанных выше приемов (стяги, большие форматы, праздничная атмосфера, персонажи в состоянии либо всеобщего ликования, либо зомбированного слушания и т. д.), утрачивает любую содержательную, функциональную составляющую, превращается в торжественно-праздничную пустоту, в самоценный ритуал, в «самореференциальный знак» [4, с. 33]. И чем больше стараются художники, чем грандиознее, наряднее, многолюднее, эмоциональнее становится картина, тем разоблачительней она звучит, тем громче она заявляет о симулятивной природе любого съезда. Правда, подобное «проговаривание» невозможно отрефлексировать, находясь внутри культуры, внутри эпохи, оставаясь «в рамках базового мифа».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бартов А. А.* Философия современного искусства — создание гиперреальности и деконструкция культуры // Нева. 2004. № 11. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2004/11/bart12.html> (дата обращения: 12.05.2019).
- 2 *Голдовский Г.* «Большая картина» как феномен истории русской культуры // Большая картина. Альманах. СПб.: Palace Editions, 2006. Вып. 129. С. 5–34.
- 3 *Зименко В. М.* Образ Ленина в произведениях советского изобразительного искусства. М.: Изд-во Академии художеств, 1962. 55 с.
- 4 *Ким И. В.* Модели репрезентации и проблема социальных симулякров // Известия Уральского федерального ун-та. Серия 3. Общественные науки. 2007. № 48. С. 30–34.
- 5 *Лебедев И. А.* Семантика и семиотика в культуре тоталитарных обществ: миф, символ, ритуал: автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2006. 24 с.
- 6 *Левада Ю. А.* Символические структуры в общественном мнении // Соч.: избранное: социологические очерки, 2000–2005. М.: Издатель Е. В. Карпов, 2011. 507 с.
- 7 *Левыкин А. К., Шакирова Л. В.* Александр Герасимов. К 135-летию художника. М.: Изд-во ГИМ, 2016. 144 с.
- 8 *Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки.* М.: Искусство, 1951. 604 с.
- 9 *Плампер Я.* Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 496 с.
- 10 *Скворцов А. М.* Гимн Октябрю. Картина народного художника СССР А. М. Герасимова. М.; Л.: Искусство, 1943. 10 с.
- 11 *Трифонов А. Ф.* Мемуары моего деда // Яндекс Дзен. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5b18f7b1780019cf22bf9e4d/memuary-moego-deda> (дата обращения: 20.05.2019).
- 12 *Филатова Е. А.* Праздник как ритуально-игровое событие: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тюмень, 2013. 20 с.
- 13 *Хазагеров Г. Г.* Риторика тоталитаризма: становление, расцвет, коллапс (советский опыт). Ростов н/Д.: Foundation, 2012. 276 с.
- 14 *Шепилов Д. Т.* Непримкнувший. М.: Вагриус, 2001. 92 с.

© 2020. Irina I. Rutsinskaya
Moscow, Russia

VISUALIZING SIMULACRA: CONGRESSES OF THE STALIN ERA IN SOVIET PAINTING

Acknowledgements: The study was funded by RFBR under research project № 18-012-00540.

Abstract: The abundance of congresses and meetings held in Stalin era in the USSR, their propaganda and increased attention from the state and the press inevitably made these events an integral and important part and subject for the official painting. The most titled and favored masters of the Soviet art created paintings on this topic. However, visual representations of Soviet Congresses never attracted any special scientific interest. This fact determined the novelty of this study, for the first time exploring iconographic schemes, compositional and coloristic features of paintings dedicated to Soviet Congresses. The author considers Soviet Congress to be the most important state ritual with its own set of ideological functions. The paper proves that it was painting that most consistently conveyed to the viewers symbolic significance of the depicted events. The research also demonstrates that the artists deliberately ignored the requirements of documentary accuracy, introducing iconic objects and “intensifying” the color palette. Furthermore the paper dwells on the process of working on paintings of the Congress theme, analyzing the use of clichés and formulas repeated from work to work. The author comes to the conclusion that in an effort of reflecting the “historical role” of Soviet Congresses, the artists outlined to the extreme their representative features and ritual essence. Unlike verbal texts, asserting the existence of real pragmatic functions of each Congress, painting exposed their simulative nature.

Keywords: congress, representation, ritual, simulacrum, Soviet painting, social realism, Stalin era.

Information about author: Irina I. Rutsinskaya — DSc in Culturology, Docent, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gory 1, Bldg. 13, 119234 Moscow, Russia. E-mail irinaru2110@gmail.com

Received: July 11, 2019

Date of publication: March 28, 2020

For citation: Rutsinskaya I. I. Visualizing simulacra: congresses of the Stalin era in Soviet painting. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 258–271. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-258-271

REFERENCES

- 1 Bartov A. A. Filosofiiia sovremennogo iskusstva — sozdanie giperreal'nosti i dekonstruktsiia kul'tury [Philosophy of modern art — creation of hyper-reality and deconstruction of culture]. *Neva*, 2004, no 11. Available at: <http://magazines.russ.ru/neva/2004/11/bart12.html> (accessed 12 May 2019). (In Russian)
- 2 Goldovskii G. “Bol'shaia kartina” kak fenomen istorii russkoi kul'tury [“Big picture” as a phenomenon of the history of Russian culture]. *Bol'shaia kartina. Al'manakh* [Big picture. Almanac]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2006, vol. 129, pp. 5–34. (In Russian)

- 3 Zimenko V. M. *Obraz Lenina v proizvedeniiakh sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva* [The image of Lenin in the works of Soviet fine art]. Moscow, Izdatel'stvo Akademii khudozhestv Publ., 1962. 55 p. (In Russian)
- 4 Kim I. V. Modeli reprezentatsii i problema sotsial'nykh simuliakrov [Models of representation and the issue of social simulacra]. *Izvestiia Ural'skogo federal'nogo un-ta*, serii 3, Obshchestvennye nauki [Social science], 2007, no 48, pp. 30–34. (In Russian)
- 5 Lebedev I. A. *Semantika i semiotika v kul'ture totalitarnykh obshchestv: mif, simvol, ritual* [Semantics and semiotics in the culture of totalitarian societies: myth, symbol, ritual: PhD thesis, summary]. St. Petersburg, 2006. 24 p. (In Russian)
- 6 Levada Iu. A. Simvolicheskie struktury v obshchestvennom mnenii [Symbolic structures in public opinion]. *Sochinenii: izbrannoe: sotsiologicheskie ocherki, 2000–2005* [Essay: selected: sociological essays, 2000–2005]. Moscow, Izdatel' Karpov E. V. Publ., 2011. 507 p. (In Russian)
- 7 Levykin A. K., Shakirova L. V. *Aleksandr Gerasimov. K 135-letiiu khudozhnika* [Alexander Gerasimov. To the 135th anniversary of the artist]. Moscow, Izdatel'stvo GIM Publ., 2016. 144 p. (In Russian)
- 8 *Mastera sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva. Proizvedeniia i avtobiograficheskie ocherki* [Masters of Soviet fine art. Works and autobiographical essays]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1951. 604 p. (In Russian)
- 9 Plamper Ia. *Alkhimiia vlasti. Kul't Stalina v izobrazitel'nom iskusstv* [The alchemy of power. The cult of Stalin in visual arts]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010. 496 p. (In Russian)
- 10 Skvortsov A. M. *Gimn Oktiabriu. Kartina narodnogo khudozhnika SSSR A. M. Gerasimova* [Hymn to October. Picture of the people's artist of the USSR A. M. Gerasimov]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1943. 10 p. (In Russian)
- 11 Trifonov A. F. *Memuary moego deda* [Memoirs of my grandfather]. *Iandeks Dzen*. Available at: <https://zen.yandex.ru/media/id/5b18f7b1780019cf22bf9e4d/memuary-moego-deda> (accessed 20 May 2019). (In Russian)
- 12 Filatova E. A. *Prazdnik kak ritual'no-igrovoe sobytie* [Holiday as a ritual and game event: PhD thesis, summary]. Tiumen', 2013. 20 p. (In Russian)
- 13 Khazagerov G. G. *Ritorika totalitarizma: stanovlenie, rastsvet, kollaps (sovetskii opyt)* [The rhetoric of totalitarianism: formation, flourishing, collapse (Soviet experience)]. Rostov-na-Donu, Foundation Publ., 2012. 276 p. (In Russian)
- 14 Shepilov D. T. *Neprimknuvshii* [The one who didn't join in]. Moscow, Vagrius Publ., 2001. 92 p. (In Russian)