

УДК 947(09)
ББК 63.3(2)6

Редакционная коллегия:

И. В. Нарский — доктор исторических наук, профессор
О. С. Нагорная — кандидат исторических наук, доцент
О. Ю. Никонова — кандидат исторических наук, доцент
Б. И. Ровный — доктор исторических наук, профессор
Ю. Ю. Хмелевская — кандидат исторических наук, доцент

0-95 Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия : сб. ст. / [редкол.: И. В. Нарский и др.]. — Челябинск : Каменный пояс, 2008. — 476 с. : ил., табл.

Агентство СІР Челябинской ОУНБ

Сборник статей подготовлен по материалам Международной научной конференции «Образы в истории, история в образах: визуальные источники по истории России XX века» (28—29 сентября 2007 г., Челябинск) и посвящен теоретическим подходам и прикладным методам визуалистики — одного из современных направлений гуманитарных наук. В издании представлены мультидисциплинарные исследования, в которых визуальные объекты изучаются как социальная и культурная практика, конструирующая действительность, а зрительные образы интерпретируются как особый вид текста и важный исторический источник.

При оформлении обложки использован коллаж В. Бабушкиной.

Издание осуществлено при поддержке
ОАО «Челябинский трубопрокатный завод»

ISBN 978-5-88771-067-9

ББК 63.3(2)6

ISBN 978-5-88771-067-9

© Антощенко А. В., Ватлин А. Ю. и др. — статьи, 2008
© Центр культурно-исторических исследований — составление, 2008
© Издательство «Каменный пояс», 2008

Содержание

Предисловие	5
Часть 1. Визуальный поворот: проблемы методологии, историографии и источниковедения	
<i>Соколов А. Б.</i> Текст, образ, интерпретация: визуальный поворот в современной западной историографии	10
<i>Лидии К. Л., Меерович М. Г.</i> «Визуальный кадр» как метод анализа элементов визуальной среды обитания (на примере рекламно-пропагандистских плакатов 1920—1950-х гг.)	25
<i>Познер В.</i> Советская кинохроника Второй мировой войны: новые источники, новые подходы	35
<i>Нарский И. В.</i> Проблемы и возможности исторической интерпретации семейной фотографии (на примере детской фотографии 1966 г. из г. Горького)	55
<i>Сологубов А. М.</i> Фотография и личное переживание истории (автофотографический эссе)	75
<i>Лидерман Ю. Г.</i> «Остров» Павла Лунгина в контексте советской культуры: анализ зрительского успеха экранной коммуникации. .	103
Часть 2. Политическая инструментализация визуальных образов	
<i>Нагорная О. С.</i> Позитив и негатив: визуализация образов российских военнопленных Первой мировой в русской и немецкой пропаганде (1914—1917 гг.)	115
<i>Волков Е. В.</i> Лицо врага: образы Белого движения в советском изобразительном искусстве (1918—1939 гг.)	129
<i>Чернова Н. В.</i> Кинематографические приключения теории «двух вождей» (на примере историко-революционного фильма) ..	154
<i>Ватлин А. Ю.</i> Рисунки для своих: зрительные образы как аргумент в работе Политбюро начала 1930-х гг.	168
<i>Суржикова Н. В.</i> «Багателизация» несвободы: визуальные репрезентации лагеря № 504 МВД СССР	182
Часть 3. Столкновение культур: специфика визуальной репрезентации	
<i>Ермаченко И. О.</i> Образы русско-японской войны в иллюстрациях отечественной прессы 1904—1905 гг.: специфика визуализации	193
<i>Журавлева В. И.</i> Визуализация образа России в США в период первого кризиса в двусторонних отношениях	214

<i>Хмельевская Ю. Ю.</i> Смертельный репортаж: будни и трагедии русского голода 1920-х гг. в свидетельствах американских очевидцев	247
<i>Голубев А. В.</i> Визуальные образы войны в советской карикатуре межвоенного периода	269
<i>Токарев В. А.</i> Польша под прицелом «часовых, вооруженных карандашом» (1939 год)	285
<i>Сарторти Р.</i> Образы войны в визуальной памяти: на примере Зои Космодемьянской	303
Часть 4. Образы власти в визуальном конструировании пространства	
<i>Рольф М.</i> Император в Варшаве: Визуализации империи на исходе XIX столетия	319
<i>Плампер Я.</i> Пространственная поэтика культа личности: «круги» вокруг Сталина	339
<i>Меерович М. Г.</i> Соцгород как визуализация структуры власти: принципы проектирования среды сталинских городов	365
<i>Коньшева Е. В.</i> Советская система в зеркале градостроительства: архитектурный образ Челябинска 1930—1950-х гг.	381
<i>Антощенко А. В., Волохова В. В.</i> Монументальный образ «провинциальной» столицы (прогулка по центру Петрозаводска)	393
Часть 5. Образы повседневности и культура потребления	
<i>Норрис С.</i> «Картинки на стене»: крестьянское коллекционирование, народные лубки и употребление понятия национальной идентичности в России XIX в.	411
<i>Янковская Г. А.</i> «Обаяние» банальности. Советская повседневность в изобразительном искусстве 1940—1950-х гг.	427
<i>Де Кегель И.</i> Симуляция изобилия? Визуализации советской культуры потребления в 1960-х гг.	437
<i>Рютерс М.</i> Детство, космос и потребление в мире советских изображений 1960-х гг.: к вопросу о воспитании оптимизма в отношении будущего	453
Сведения об авторах	473
Список сокращений	476

Предисловие

До недавнего времени число историков, которые серьезно воспринимали визуальные объекты — картины, скульптуры, архитектурные и мемориальные комплексы, карты, плакаты, открытки, фотографии и пр. — и использовали их как важные источники, было относительно невелико. Несмотря на то что изображения являются наиболее универсальным и доступным средством сохранения и передачи памяти о прошлом, лишенным, в отличие от писаного текста, многих социальных и культурных барьеров, визуалистика поныне остается областью, в которой более уверенно чувствуют себя не историки, а искусствоведы, социологи культуры и этнологи. Количество же сугубо исторических работ, опирающихся на визуальную документацию, весьма невелико, и, за редким исключением, они ограничиваются периодами Средневековья и раннего Нового времени. При этом большинство членов международного исторического сообщества относится к визуальным источникам снисходительно или недоверчиво. Среди историков по-прежнему широко распространено представление о ненадежности и вторичности изображений по сравнению с текстом, и если они и используются в исторических трудах, то чаще всего как иллюстрация к тексту.

В России исследование визуального остается в целом монополией культурологов и социологов. В отношении же российской истории XX в. визуальные источники используются и исследуются историками еще в меньшей степени, чем применительно к европейской истории.

Предлагаемый вниманию читателей сборник является одной из попыток восполнить этот пробел в российской историографии. В нем представлены как современные подходы к изучению образов в различных гуманитарных и социальных науках, так и практические результаты конкретных визуальных исследований, выполненных по новым методикам. Для многих авторов сборника обращение к данной теме является первым опытом. Главное назначение этого сборника, носящего экспериментальный характер, — способствовать разрушению сложившихся у историков предрассудков в отношении визуальных источников и продемонстрировать потенциал, который таят для исследователей визуальные свидетельства российского прошлого XX столетия.

Издание является итогом Международной научной конференции «Образы в истории, история в образах: визуальные источники по истории

России XX века», состоявшейся 28—29 сентября 2007 г. в Челябинском областном краеведческом музее. Организаторами конференции выступили Центр культурно-исторических исследований факультета права и финансов Южно-Уральского госуниверситета и Челябинское отделение Российского общества интеллектуальной истории. По давней традиции авторские материалы к конференции были собраны и разосланы участникам заранее, чтобы основную часть работы посвятить дискуссиям.

На конференции было представлено 27 работ, принадлежащих перу российских исследователей из разных городов России — от Калининграда до Иркутска — и четырех зарубежных ученых (из Германии, США, Франции, Швейцарии). О представительности научного форума свидетельствует участие в нем 23 российских и зарубежных ученых из 17 университетов и научно-исследовательских центров.

Проведение конференции такого формата и издание сборника не были бы возможны без щедрой поддержки руководства ОАО «Челябинский трубопрокатный завод», которому устроители форума выражают искреннюю благодарность. Глубокая признательность адресуется также руководителям Челябинского областного краеведческого музея, любезно предоставившим помещение и оборудование для ее проведения, а также сотрудникам музея, подготовившим специальную выставку по тематике конференции и обеспечившим ее четкую работу.

В первой части сборника — «Визуальный поворот: проблемы методологии, историографии и источниковедения» — анализируются причины наметившегося в 80-х гг. XX в. интереса гуманитарных и социальных наук к визуальным объектам, который совпал с ростом междисциплинарности исторического знания и обогащением методологического аппарата исторических исследований подходами, заимствованными из социологии, антропологии, семантики, культурологии, искусствоведения, географии и других смежных дисциплин. Наряду с динамикой и перспективами развития исторических визуальных исследований и размышлениями о взаимодействии исследователя и образа здесь представлены также перспективные мультидисциплинарные теоретико-методологические предложения, описаны прикладные методы. Они позволяют изучать визуальные объекты как социальную и культурную практику, конструирующую действительность, и интерпретировать их как особый вид -текста. В качестве объектов их апробации в статьях этой части сборника фигурируют межвоенные и военные плакаты, частные фотоснимки и военная кинохроника.

Следующий раздел сборника — «Политическая инструментализация визуальных образов» — посвящен историческому анализу одной из наиболее «прикладных» функций визуальных образов, которая относится к политической сфере и связана с конструированием политической реальности и восприятием властных структур. Являясь одним из главнейших и убедительных средств пропаганды, зрительные образы способны придать власти вес и блеск, подчеркнуть ее силу и законность, оправдать политические программы и реформы, а также применение насилия. Они

могут представить определенную политическую группу в выгодном свете, а ее противников лишить всякой привлекательности. В XX в. роль визуальных средств еще более возросла в связи с необходимостью идеологической обработки масс, особенно в тоталитарных системах и обществах с низким уровнем грамотности. Рассмотрению особенностей, механизмов и результатов этих процессов в России XX в. на примере широкого круга визуальных объектов (от фотографий военнопленных Первой и Второй мировых войн до карикатур, созданных членами сталинского Политбюро) и посвящена эта группа исследований.

Третья часть сборника — «Столкновение культур: специфика визуальной репрезентации» — концептуально опирается на тезис о том, что «субъективное» восприятие действительности историческими актерами представляет собой не менее действенную силу, чем «объективные» процессы и структуры. Важной составляющей представлений современников «века катастроф» (1914—1945), периода беспрецедентных по масштабу и последствиям войн и революций, было конструирование чужого и враждебного. Образы врага порождают и отражают социальные иллюзии, страхи и надежды, создают и поддерживают идентичность, способствуют складыванию коллектива и обеспечивают коммуникацию между его членами, содействуют стигматизации и демонизации непонятого и пугающего. Эта тема, которая является одной из «профильных» для сотрудников Центра культурно-исторических исследований, представлена в сборнике на основе разнообразных визуальных свидетельств, в том числе материалов журнальных и газетных иллюстраций времен русско-японской и Великой Отечественной войн, созданных американскими очевидцами фото- и кинохроники голодающей России, советских плакатов межвоенного периода. Устойчивость культурных стереотипов и связанных с ними социальных опасений и ожиданий дает основание надеяться, что привлечение визуальных источников для исследования культурных конфликтов позволит существенно продвинуться вперед в изучении проблем коллективной памяти.

Изображения власти — будь то символы политических партий или государства, портреты и скульптуры государственных мужей, политические плакаты, карикатура, к которым в Новейшее время прибавились кино- и фотодокументалистика и экранизации на политические темы, — издавна служили объектом пристального внимания и манипулирования со стороны государства. Четвертый раздел сборника — «Образы власти в визуальном конструировании пространства» — включает статьи о символическом, архитектурном и церемониальном «завоевании» пространства. Оно осваивается властью для собственной легитимации, для репрезентации и пропаганды себя и своего видения прошлого, настоящего и будущего. Процессы конструирования культурного ландшафта во имя «овладения» временем и пространством и укрепления властных ресурсов рассматриваются в этой части сборника на примерах праздничных ритуалов в поздней Российской империи, живописной репрезентации сталинского культа личности и архитектурно-монументальной организации советского города.

Материалы завершающей части сборника — «Образы повседневности и культура потребления» — наглядно демонстрируют потенциал изучения с помощью визуальных источников взаимодействий государства и общества в сферах повседневности и потребительской культуры. Авторы представленных здесь статей едины в убеждении, что циркулировавшие в обществе изображения — будь то крестьянский лубок XIX в., официальная городская фотография, фотографическая или живописная иллюстрация в советском журнале — воспроизводили не реальную действительность, а желательное положение вещей, конструируя социальные пожелания и ожидания, поддерживая идентичность и целостность группы. Поэтому анализ контекста их производства и использования в повседневной жизни способен пролить свет на восприятие, представления и поведение исторических актеров и особенно важен при изучении истории повседневности.

Как и подобает публикациям по истории в «картинках», данное издание содержит большое количество иллюстраций. По техническим причинам (обилие полноцветных изображений, предоставленных авторами статей, а также использование авторами киноматериалов) далеко не все они вошли в сборник. Часть иллюстративного материала помещена на прилагаемый к сборнику диск. Кроме того, на диске читатель найдет рубрику «Монументальные шутки», которая, мы уверены, заинтересует не только профессиональных исследователей истории и культуры, но и широкий круг читателей. Мировая, в том числе российская мемориальная культура имеет необозримое наследие «визуальных шуток». Среди них и «места памяти», изначально создававшиеся как ироничные, и «серьезные» проекты, которые народная смеховая культура наделила дополнительными смыслами, и казусы, связанные с историями создания и открытия мемориалов. За смешными на первый взгляд байками кроются мемориальные традиции и культурные конфликты, интерпретационные несовпадения, смысловые замещения. Рубрика «Монументальные шутки» позволит читателю посмотреть на забавное взглядом исследователя, а на серьезное — с юмором.

Редакционная коллегия надеется, что эта публикация вызовет интерес как у профессиональных историков и исследователей культуры, так и у всех, кто хотел бы не только «прочитать», но и «увидеть» историю России XX столетия.

*И. Нарский, О. Нагорная, О. Никонова,
Б. Ровный, Ю. Хмелевская*

Часть 1
Визуальный поворот:
проблемы методологии,
историографии
и источниковедения

**ТЕКСТ, ОБРАЗ, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ:
визуальный поворот
в современной западной историографии**

Характерной чертой, присущей историографии на ее нынешнем этапе, является внимание к визуальным источникам. Если традиционная академическая история основывается на господстве письменного текста, то «другая история» отличается, в частности, опорой на источники визуального характера, в том числе разного рода изображения, карикатуры, фотографии, фильмы, памятники. Даже беглый взгляд показывает, что исторические труды «нового поколения» богато иллюстрированы; однако более внимательное прочтение свидетельствует, что помещенные в авторский текст изображения — это не просто иллюстрации, они являются неотъемлемой частью аргументации историка, часто наравне с письменными текстами. Это позволяет говорить, что наряду с «лингвистическим поворотом» в современной историографии имеет место «визуальный поворот» («pictorial turn» — термин, введенный американским критиком У. Митчеллом).

В литературе указывается, что в нашей стране до сих пор сохраняется скептицизм по отношению к визуальным источникам. С. А. Экштут даже пишет о «недоверии», с каким ученые старшего поколения относятся к иллюстрированным книгам. Он напоминает о том, что Тарле согласился снабдить адаптированное для юношества издание «Наполеона» иллюстрациями, но «ни маститому ученому, ни его издателям не пришло а голову напечатать академическое издание "Наполеона" с иллюстрациями». Экштут прав: действительно, в последние годы «ученые почувствовали вкус к хорошо изданной научной книге с иллюстрациями, однако так и не стали рассматривать видеоряд подобных изданий в качестве доказательств своих тезисов»¹. Такой подход не только противоречит современным тенденциям развития мировой историографии, но и не способствует повышению интереса к истории, в частности, у студентов. Опыт преподавания показывает, что студенты приветствуют применение визуальных источников и фильмов (как одного из видов таких источников) на занятиях и охотно участвуют в работе с ними. Об этом же (на примере фильмов) говорится в одной из последних публикаций в журнале «Историк и художник»².

Автору этих строк уже доводилось писать о методологии визуального поворота и о связи и различиях между визуальной историей и историей искусства³. Поэтому позволю себе лишь коротко упомянуть о теоретических и методологических предпосылках визуального поворота и подробнее остановиться на одной методологической проблеме: использовании визуальных изображений именно как источника, связи между текстом и изображением в работе историка и особенностях интерпретирования визуальных образов.

Отметим два вида предпосылок визуального поворота. Первые можно определить как предпосылки социального характера, отражающие изменение статуса истории в современном обществе. Сегодня в западном историописании стираются четкие границы между так называемой профессиональной историографией и историей для широкого читателя. Эта тенденция возникла еще в 70-х гг. XX в., когда, по мнению известного французского историка Ж. Ревеля, произошла «историзация общества»: в годы начавшейся стагнации многие предпочитали искать в историческом чтении отдушину, средство отвлечения от современных проблем. Возможно, первым проявлением такой тенденции стала публикация «Монтайю» Э. Леруа-Ладюри — в небольшой по объему, но вполне научной книге тиражом 200 тысяч экземпляров — о маленькой пиренейской деревне в XIII в.⁴ Другой пример такого рода — работы Ф. Арьеса, называвшего себя «историком для воскресенья». Тема «истории как удовольствия» получает сегодня широкий резонанс, и вряд ли стоит сомневаться, что широкое привлечение визуальных источников способствует усилению интереса публики. Феноменальный успех имели книги англо-американского историка С. Шамы, важнейшей характеристикой которых является, по меньшей мере, равное использование визуальных источников наряду с традиционными письменными. Тираж его трехтомной «Истории Британии» (2000—2002) составил более миллиона экземпляров. Именно на примере Шамы постараемся показать связь между текстом, изображением и интерпретацией.

Вторую группу предпосылок можно определить как теоретические. Впервые, появление новой «стратегии» работы с визуальными источниками некоторым образом связано с влиянием постмодернистской методологии, внесшей в историографию концепцию дискурсивного. Подобно тому, как любой письменный текст можно «расшифровать» только в контексте дискурса, в котором он возник, так и изображение не может более рассматриваться как «слепок реального» — оно также становится понятным только в соответствующем дискурсе, и задача историка в том, чтобы «разгадать», «расшифровать» содержащееся в изображении послание. Здесь также уместно напомнить, что важное значение в постмодернизме имеет выдвинутая М. Фуко концепция «наблюдения», «осмотра», в соответствии с которой любое изображение становится предметом «рассматривания» как процедуры, необходимой для последующего дискурсивного анализа.

Нельзя сказать, что «визуальный поворот» единодушно принимается в западной историографии. Как пишет американский автор Дж. Ландес, «для теоретиков дискурса слово является посредником для понимания

критической дискуссии. Сторонники верховенства текста хотели бы знать, существует ли визуальный эквивалент диалога или дебатов, или соответствуют ли изображения требованиям модели Хабермаса о сущности политического. В ответ визуалисты выражают сомнение, что любое знание привязано к текстам, или что политическое господство основано на лингвистическом господстве»⁵. Ответом может служить подход французского историка А. де Бока, который, рассматривая использование метафоры тела в эпоху Французской революции, убедительно продемонстрировал, что и текст, и изображение в одинаковой степени полезны для исследования революционной ментальности⁶. Другим из многих примеров дискурсивного анализа визуальных источников является упомянутая книга Дж. Ландеса, в которой показано, какой политический и социальный смысл несло изображение тела в революционной Франции. В тендерном аспекте приписываемые женскому телу сексуальность и страстность рассматривались как угроза республиканскому и гражданскому порядку. Дискурсивный анализ в работе с визуальными источниками применила американский историк Э. Фрайзер: она показала, что знаменитое полотно Э. Делакруа «Смерть Сарданапала» становится понятным только в контексте антироялистской риторики периода реставрации Бурбонов⁷.

Во-вторых, визуальный поворот основывается на тенденциях, нашедших отражение в историографии последних десятилетий. Как известно, сначала был найден путь к использованию фотографий для изучения жизни простых людей, тех, кто не оставил после себя или оставил очень мало письменных свидетельств. Понятие «документальная фотография» возникло в США в 1930-х гг. (вслед за понятием «документальный фильм») и относилось к сценам повседневной жизни простых, очень часто бедных людей. Фотография постепенно стала важнейшим источником для написания истории «снизу». «История снизу» продемонстрировала ограниченность традиционных письменных источников. В дальнейшем изучение истории повседневности, ставшее одним из приоритетных направлений современной историографии, потребовало привлечения визуальных источников в той же степени, что литературных и архивных. Импульс к использованию визуальных источников был дан историками, занимавшимися народной культурой, историей развлечений и потребления, историей искусства, одежды и дизайна. Например, история одежды стала областью, в которой связь производства и потребления с телесным и чувственным опытом, сексуальностью, фантазией и самовыражением обнаружилась с наибольшей яркостью.

В-третьих, предпосылкой визуального поворота можно считать влияние из психологии искусства, в которой даже возникла особая концепция «визуального мышления». Ее создателем считается американский психолог Р. Арнхайд, подчеркивавший неправомочность противопоставления чувственного и рационального знания: «Сходство между языком и образом демонстрируется прежде всего тем, что так называемые абстрактные термины все еще содержат чувственные практические качества деятельности, из которой они вытекали. Эти слова являются

напоминанием о тесной связи между чувственным опытом и критическим рассуждением»⁸.

Хотя существуют разные мнения относительно того, возможно ли научить визуальному мышлению, концепция Арнхайма приобретает особое значение для историков в связи с тем, что характерной чертой современной историографии становятся отказ от наукообразного стиля и экспериментирование с разными стилями изложения, безусловно требующими способности к тому, что и называют визуальным мышлением. Это можно видеть на примере С. Шамы. Прочитируем начало его работы «Ландшафт и память»:

«Только пойдя в среднюю школу, я понял, что не был готов читать Редьярда Киплинга. Это был удар. Не в том дело, что я опередил Ким и Маугли. Другое дело Эльф с горы Пука — это была моя любимая история с того самого момента, когда мне впервые подарили книги на восьмой день рождения. Для мальчика, интересующегося прошлым, фантазия Киплинга была великим волшебством. Конечно, в Англии есть несколько мест, где ребенок может почувствовать (в этом случае, как Дан или Уна), как люди, стоявшие на том же отрезке земли несколькими столетиями раньше, неожиданно и непонятным образом материализуются. С помощью Эльфа, стоя на месте, можно путешествовать во времени. На горе Эльфа счастливики Дан и Уна могли общаться с воинами-викингами, римскими центурионами, норманскими рыцарями, а потом идти домой пить чай.

У меня не было горы, но у меня была Темза. Это не была, как ее воспевали поэты из моего Пэлгрейва, быстротечная река, прокладывавшая путь между покрытыми мхом берегами. Не была она и широкой, оливкового цвета дорогой, разделявшей Лондон. Это было глубокое устье, над которым носились чайки, брачное ложе соленой и пресной воды, простирающееся, как я мог видеть со своего северного, эссекского, берега до тонкой черной полоски горизонта на противоположной стороне. Там был Кент, исконный враг, который, казалось, всегда громил нас в чемпионате по крикету. Почти все дни ветер доносил до нас смешанный запах, аромат города и моря, потоков транспорта и свежей рыбы. В другие дни пахло так, как пахнут старики: это был резкий запах смерти, будто исходящий от речных грибов, произрастающих в первобытной тине»⁹.

Оправдываясь за длинную цитату, хочу только спросить: можно ли представить картину, нарисованную историком, не обладая способностью мыслить визуально? Этот пример раскрывает «генеральную стратегию» историка, поставившего задачу добиться от читателя сопереживания, «задействовать» органы чувств, в том числе «внутреннее зрение», а в данном случае даже обоняние. Не следует ли предположить, что в современной историографии, с присущей ей тенденцией к нарративу и новым (старым) методам описания, более близким к искусству и литературе, чем к социальным наукам, потребность в визуальном мышлении неизмеримо возрастает?

Определив предпосылки возникновения «визуального поворота», необходимо рассмотреть те способы, к которым прибегают историки для работы с визуальными источниками. В этом вопросе историография идет рука об руку с искусствоведением. Разумеется, подходы к изучению

произведений искусства претерпевали существенные изменения. Для их рассмотрения воспользуемся классификацией, данной П. Берком¹⁰. Первой научной школой, обратившейся к теории работы с произведениями живописи в контексте истории, была школа, созданная в 1920-х гг. в Гамбурге А. Варбургом (1866—1929). С приходом к власти Гитлера представители школы Варбурга перебрались в Англию и США, причем особую известность приобрели труды Э. Панофски (1892—1968), осевшего в Америке. Он выделял три уровня работы с визуальными источниками: 1) иконографическое описание — идентификация предметов и событий с изображением; 2) иконографический анализ — атрибуция события («битва как битва при Ватерлоо»); 3) иконологическая интерпретация — отражение внешних, временных, национальных, религиозных и других основ произведения. Нетрудно видеть, что именно на такой основе обычно строится алгоритм обучения студентов работе с изобразительными источниками: от описания увиденного на картине и определения того, какое событие на ней изображено, до выделения присущих эпохе принципов и ментальных черт, определивших характер произведения.

Взгляды этой школы были подвергнуты критике за известную умозрительность, поскольку очень часто в распоряжении историков искусства не было документов, позволявших обосновать иконологическую интерпретацию; и тогда их вдохновляла интуиция. К позднейшим подходам П. Берк относит: 1) психоаналитический; 2) структуралистский, или семиотический; 3) социальный. Психоаналитический подход фокусируется не на осознанном значении изображения, а, в духе работы З. Фрейда «Интерпретация снов», на бессознательных символах и ассоциациях. Возникновение структуралистского подхода Берк связывает с именами К. Леви-Стросса, Р. Барта, а также М. Фуко, хотя структурализм последнего «инога рода», чем у Леви-Стросса. Суть подхода заключается в определении знаковой системы изображения (по аналогии с языком), в выявлении его метафорического характера, противопоставлений, умолчаний и т. д. Как справедливо отмечает Берк, «он порождает ряд вопросов: может ли выражение "язык изображения" быть более, чем метафорой? Можно ли провести аналогию между искусством и языком? Существует ли единый язык или "код" для расшифровки изображений или они разные, как английский, арабский, китайский и другие языки? Является ли такой код осознанным или бессознательным? Если верно последнее, то в каком значении — как "подавляемого" у Фрейда или в чисто языковом ассоциативном смысле?»¹¹. Третий подход восходит к современным социальным концепциям истории искусства. Его вариантом может быть «классовый» анализ, не пользующийся, впрочем, сейчас большой популярностью. Среди влиятельных современных теорий выделяются тендерные, но, возможно, особое признание сейчас имеет развивающаяся параллельно с теорией литературы тенденция, концентрирующая внимание на общественной реакции на произведения искусства (reception studies).

Надо полагать, что чаще всего эти подходы сочетаются. Так, Берк, подчеркивая достоинства структуралистского подхода, выражает сомне-

ние, что он может служить альтернативой иконографии, скорее, это ее дополнение. В этом он видит отличие работы с изображениями от работы с текстами: в текстологию структурализм принес гораздо больше инноваций. Тем не менее можно предположить, что именно возникновение структуралистского подхода в большой мере способствовало «визуальному повороту»: об этом свидетельствует и то, что историки часто ищут в изображениях метафорическое содержание. В рассмотренных ниже примерах из работ С. Шамы также преобладает структуралистский подход.

Когда речь идет о С. Шаме, важно отметить не только его популярность у читателей. В контексте темы визуального поворота нужно подчеркнуть, что изображение как источник стоит для него наравне с письменным текстом. Книги Шамы представляют собой исследования, выполненные в русле новейших направлений в историографии: в них сочетается новая культурная история со свойственным ей интересом к ментальности и тендерный подход, микроистория и новая политическая история, занимающаяся не «политикой» в ее традиционном понимании, а символами власти, отражением идеи власти в сознании общественных групп и индивидов. В методологическом плане работы Шамы являются примером влияния постмодернизма на историографию, и кажется, что сам историк не отрицает этого. Действительно, в них отсутствует «заявка» на создание «реального» прошлого; Шама несколько не скрывает, а скорее подчеркивает, насколько важное значение имеет для него воображение, являющееся инструментом для привнесения в историю собственного опыта, позволяющего «прочувствовать» прошлое, пережить его, сопереживать современникам исторических событий. Не случайно один из комментаторов произведений Шамы заявляет: «Не многие обладают его способностью, сочетая личный опыт и фундаментальность исследования, создавать блестящие литературные образы»¹². В книгах Шамы не найти «структурной истории», он не схематизирует, не ищет долговременных причинно-следственных связей, а описывает события, логику и мотивы действий людей так, как он их понимает. Характерно, что именно Шаму известный американский ученый Х. Уайт упоминает в своем интервью как постмодернистского историка¹³. Любопытно, однако, что в литературе имеется и другая точка зрения. Л. Форд на основе анализа произведений Шамы приходит к выводу, что для того характерна приверженность не к постмодернистской, а, наоборот, модернистской методологии¹⁴.

На примере нескольких сочинений С. Шамы проследим связь между текстом, изображением и интерпретацией*. Пожалуй, никакая другая из его работ не вызвала такой серьезной полемики, как книга «Граждане. Хроника Французской революции» (1989)¹⁵. Она была выпущена, когда историк уже работал в Америке. Шама сознательно дистанцировался

*Все иллюстрации, анализируемые в статье, взяты из книг С. Шамы («Citizens. A Chronicle of the French Revolution») (L.; N. Y., 1989), «The Embarrassment of the Riches. An Interpretation of the Dutch Culture in the Golden Age» (L., 1987), «Landscape and Memory») (L., 1995), «History of Britain») (V. 2. L., 2001).

от требований «научности» и писал в жанре нарратива-хроники, свойственным трудам историков и писателей XIX в. Одни приветствовали ее как возрождение нарратива, другие, напротив, видели в ней политический смысл и утверждали, что Шама превратился в «рейганита», соблазнившись американским золотом¹⁶. По своему политико-идеологическому подтексту «Граждане...» относятся к ревизионистской историографии: традиционное видение революции представляется мифом, распадающимся на многие «малые» мифы. Если у историка и есть какой-то обобщающий тезис, то он сводится к тому, что Французская революция не только не ускорила модернизацию страны, но, скорее, препятствовала ей. Здесь Шама соглашается с идеями, выдвинутыми ревизионистскими историками, например А. Коббенем, еще в 50—60-х гг. XX в. Если в предреволюционные годы благосостояние простого народа возрастало, то в период революции «жирные коты стали еще жирнее». Что же до кровавой риторике революционных лидеров, то они напоминают Шама опрометчивых геологов, занявшихся раскопками на политическом вулкане и, к собственному изумлению, вызвавших его бурное извержение. В контексте новых историографических направлений Шама обращается к проблеме формирования революционной политической культуры, и часть этой темы — «культура тела». Антимонархическая риторика и направленность революции рассматривается им как стремление разрушить «конституцию», сложившуюся еще при Людовике XIV, когда главным символическим воплощением власти стало тело монарха.

Визуальные источники служат историку важным способом раскрытия, «разоблачения» мифов; одним из самых важных является миф о Бастилии как оплоте абсолютизма. Шама рассказывает, что условия содержания заключенных, во всяком случае при Людовике XVI, были гораздо более приемлемыми, чем в других тюрьмах, а суммы, выделяемые на их содержание (даже с учетом того, что часть оседала в карманах коменданта и его окружения), значительно превосходили то, чем довольствовались подавляющее большинство населения. После того как за неделю до 14 июля из Бастилии вывезли маркиза де Сада, в ней оставалось семь заключенных, из которых четверо фальшивомонетчиков находились там по законному приговору, один (граф де Солаж), как и де Сад, — по просьбе семьи за вольнодумство, а оставшиеся двое являлись лунатиками. Эти семеро и были освобождены после штурма крепости. В основе «демонологии» Бастилии лежали не только несколько сочинений бывших заключенных (особенно известным было сочинение некоего кавалера Латура), но и визуальные средства пропаганды. Как пишет Шама, «поскольку монархию требовалось представить (не совсем несправедливо) как деспотическую силу, основанную на секретности и творящую произвол в отношении жизни и смерти граждан, Бастилия представляла собой совершенный символ этих пороков. Если таких пороков не было, требовалось их изобрести»¹⁷.

Шама замечает, что на всех картинах, на которых изображено падение или разрушение Бастилии, ее стены и башни выглядят выше, чем были на самом деле. Самая большая из башен не превышала 73 футов

(менее 23 метров), но «Юбер Робер, специалист по величавым руинам, придал ей вавилонскую громадность. На его картине эти стены подобны чудовищным утесам, которые могли быть завоеваны только с помощью нечеловеческого мужества и воли народа»¹⁸ (илл. 1). По мнению Шамы, образ Бастилии, созданный после ее разрушения, оказался важнее, чем образ реальной башни, когда она была частью государственного механизма. «Она придала форму и создала образ всем порокам, которым революция себя противопоставила. Превращение ее из почти пустого анахронизма в сердцевину животного деспотизма сделало возможным считать всех участников штурма основой новой общности — нации. Участники, свидетели, празднующие — это друзья свободы, принесшие свет в колыбель темноты», — пишет историк¹⁹. Сцена освобождения узников (илл. 2)



Илл. 1
Ю. Робер.
Разрушение
Бастилии. 1789 г.



Илл. 2.
Гарденер (по Клугеру).
Освобождение узников



Илл. 3
Неизвестные
художник
Процессия
узников Бастилии

напоминает фантазию в готическом стиле; достаточно обратить внимание на скелеты и цепи. Торжественное шествие бывших заключенных (илл. 3) тоже иллюстрирует идею освобождения. На переднем плане — фигура изможденного человека с длинной бородой; это майор Уайт, через два дня он снова окажется в доме для умалишенных. Так создавалась новая история — история революции.



Илл 4
Неизвестный художник.
Елизавета в возрасте 13 лет

Другой выразительный пример взят из книги Шама «История Британии». Завершающая глава первого тома посвящена правлению Елизаветы Тюдор и называется «Тело королевы». Историк определяет ее как первую настоящую женщину-политика в британской истории. Персонализируя историю, Шам пишет эту главу, прибегая к «истории тела», одному из самых новых направлений в историографии. Он базируется на известной концепции Э. Канторовича и его последователей о «двух телах» монарха, физическом и политическом, и указывает на значение тендерного фактора. Елизавета сама говорила, что у нее тело женщины, но сердце и желудок короля. Важным, если не главным, источником для написания этой части книги явились портреты Елизаветы, которые Шам считает средством создания образа «королевы-девственницы», лежавшего в основе елизаветинской пропаганды. «Казалось, что она бессмертна, *semper*

eadem (всегда одинаковая), как гласил девиз ее несчастной матери. Чем больше она старела, тем более юной изображали ее портретисты; гвоздики и фиалки постоянно расцветали на корсаже ее платья», — пишет Шама²⁰.

На девичьем портрете Елизаветы, выполненном по указанию короля Эдуарда (илл. 4), она благочестива и образованна — ренессансная модель. Вопрос о замужестве королевы — центральный в политике 60-х гг. XVI в. Ее связь с Р. Дадли немало беспокоила министров, особенно Сесила. На портрете неизвестного художника Елизавета изображена танцующей вместе с Дадли (илл. 5). «Не только голливудские режиссеры считали, что Елизавета и Дадли были любовниками. Демонстративная физическая привязанность, которую они проявляли друг к другу, шокировала современников и породила слухи в Европе... Памятуя об истории своей матери, Елизавета вряд ли нуждалась в напоминаниях, что, когда речь идет о ее подданных, ее естественное и ее политическое тело — это одно и то же, и она не свободна делать то, чего требует ее сердце», — замечает Шама²¹.

К 70-м гг. XVI в., когда стало очевидным, что замуж Елизавета не выйдет, создается образ «королевы-девственницы» — «лучшее, что можно сделать из плохого». С этого времени на изображениях королевы появляются символы Мадонны: феникс, горностаи, полумесяц, розы, жемчуг, а также пеликан (по священной иконографии кормивший своих птенцов кровью из груди) — см. портрет с пеликаном Н. Хиллиарда (илл. 6). Двупольный образ воина-императрицы многократно воспроизводился в тяжелые последние годы царствования королевы. Наиболее яркое выражение он нашел в нескольких вариантах портрета с Армадой

ЩЖ *ti* *'Я|

Илл. 5.
Неизвестный
художник.
Королева
Елизавета,
танцующая
с Робертом Дадли.
Ок. 1581 г.

Г / » ш *lum*ⁱ



Илл. 6.
Н. Хиллиард. Портрет
Елизаветы с пеликаном.
Ок. 1574 г.

Илл. 7.
Дж. Гувер. Портрет с Армадой.
Ок. 1588 г.



Илл. 8. М. Чиратс-младший.
Портрет Елизаветы I
(портрет Дичли). 1592 г.

Дж. Гувера (илл. 7). В 1592 г. М. Чиратсом был создан «самый запоминающийся» из портретов королевы — он был написан для сэра Генри Ли, незадолго до этого отставленного ею фаворита (илл. 8). Шама пишет: «Ее лицо — серебристое от лунного света, ее платье украшено белыми розами и жемчугом невинности. Туфли Елизаветы расположены у истоков Темзы, близко к месту, где располагалось поместье Ли в Оксфордшире Дичли. Королева и страна буквально едины; одно — это продолжение другого. Англия, изображенная с божественной высоты как карта, также выглядит привлекательно: изобилующая реками, маленькими скоплениями лесов, в пространстве между которыми видны аккуратные города и деревушки — воистину полурай. Реальность была более прозаичной. Все беды, скрывавшиеся официальной тюдоровской историей, отчетливо проявились в 1590-х гг.: карательное налогообложение для продолжения бесконечных войн, высокая безработица, неурожаи

1594—97 гг., рост цен на продовольствие»²². Как видим, использование визуальных источников позволяет автору строить повествование от противного.

Пример Елизаветы не исключение. Можно отметить значение портретов для рассмотрения Шамой личности Карла I и причин Английской революции. В книге насчитывается десять портретов короля Карла, и все они — не иллюстрации к тексту, а его гармоничная часть, весомый аргумент в пользу авторской концепции. Для Шамы портреты Карла I — это путеводная нить, способ показать, как тот понимал природу власти. Визуальные источники раскрывают особенности политической культуры того времени. Знаменитый портрет ван Дейка, на котором Карл изображен верхом (илл. 9), не случайно удивительно напоминает другой знаменитый портрет — императора Карла V кисти Тициана 1548 г. Чтобы при-
д^тг
дать королю величие Цезаря,

^ д и ^ Д



Илл. 9. А. ван Дейк
Конный портрет императора Карла I.
Ок. 1637 г.



Илл. 10.
Д. Майтенс.
Карл I
и Генриэтта-Мария.
1630—1632 гг.

ван Дейк сместил пропорции: в те времена «скакать верхом и управлять представлялось одним и тем же»²³. Другой пример: семейные портреты кисти ван Дейка и Д. Майтенса (илл. 10 и 11). Шама пишет: «Портреты королевской семьи ван Дейка были бы уникальными, даже если бы они оставались сентиментальными документами частного характера. Но их открытая презентация в Уайтхолле и Хэмптон-Корте для публики свидетельствует, что они были точным зримым воплощением идеологии самого Карла: патриархальная семья, в которой строго, но эффективно регулированы отношения между мужем и женой, родителями и детьми, составляет основу нормального порядка вещей. В этом, как и во многом другом, его взгляды были удивительно близки пуританам»²⁴. Недаром многим представителям пуританской знати было так нелегко порвать с королем: их взгляды на моральную основу семьи и общий порядок совпадали.

«Ландшафт и память» (1995) — еще одна книга Шама, представляющая собой серию увлекательных путешествий по времени и пространству; в ней рассмотрено отношение к ландшафту — рекам, лесам, горам; описывается воздействие, которое он оказывал на культуру и восприятие мира, и то, как люди, в свою очередь, формируют представление о ландшафте в соответствии со своими потребностями. Герои книги Шама — первобытный лес, река жизни, священная гора. Автор показал, как формировались идеи, связанные с ними, что они означали для наших предков и какое значение несут сегодня. Немаловажное место занимает исследование того, как символы культуры леса, камня, воды нашли отражение в искусстве и литературе. Для Шама ландшафт — это не то, что «вне»: «природа и культура» не антитеза, они создают друг друга. Понятно, что в книге такого рода значение, придаваемое изображениям, исключительно велико.

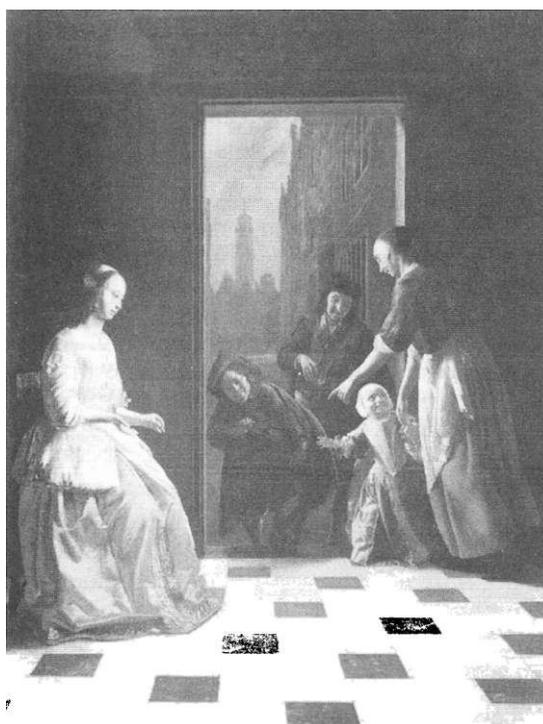
Во многих случаях для Шама визуальный источник является инструментом, позволяющим приступить к раскрытию темы или ее части. В книге «Смушение богачей. Интерпретация голландской культуры Золо-



Илл. 11.
По А. ван Дейку.
Пятеро детей
Карла I.
1637 г.

того века» (1987) главный источник — произведения голландской живописи. Но это не искусствоведческая, а историческая работа, потому что предметом изучения является голландское общество. Начиная повествование о «других», Шама обращается к картинам Якоба Охтервельта, на которых всегда есть изображения дверей и входов, наводящих на мысль о границе (илл. 12). «Те, кто внутри и кто снаружи, объединены на одном полотне, но разделены порогом дома. Степень такого разделения варьируется на разных картинах. Продавцу рыбы дозволено вступить в зал, тогда как продавец птиц остается за дверями... Хотя на картине 1665 г. Охтервельт разместил уличных музыкантов снаружи, на картине 1670 г. из Rieksmuseum маленькая группа, состоящая из матери, дочери и служанки, позволила им переступить порог и играть внутри помещения... На всех этих картинах внешнее, представленное видом красивых улочек и такими знаками цивилизованного мира, как церкви, по меньшей мере, не выглядит угрожающим. Ибо, несмотря на выраженный контраст между элегантностью интерьера и одежды хозяев, с одной стороны, и скромным одеянием пришедших, с другой, обе группы объединены тем, что занимают определенное место в социальной иерархии... Пришедшие — "другие", но устроенные и благополучные. То есть они "чужие" свои», — пишет Шама. Но это только начало, потому что далее речь пойдет и о тех, «кто за дверями»: евреях, бродягах, цыганах, гомосексуалистах и других «других» в голландской культуре XVII в.²⁵

Разумеется, Шама не единственный из видных западных историков, кто широко использует визуальные источники. Достаточно вспомнить труды по истории порнографии американского историка Л. Хант или базирующуюся в значительной мере на изображениях книгу британского историка П. Берка о создании в пропаганде образа Людовика XVI²⁶. Анализ этих работ показывает, что изображение не служит простым дополнением к тексту, не является вторичным по отношению к письменному источнику, а, напротив, играет чрезвычайно важную роль в построении авторской интерпретации. Визуальный поворот В современной ИСТОРИОГРАФИИ Отражает давно



Илл 12

Я. Охтервельт.

Уличные музыканты у дверей. 1665 г.

отмеченную в литературе тенденцию: отказ от «научного» стиля и переход к нарративу. Использование изображений в качестве источников усиливает эмоциональное воздействие на читателей и способствует расширению аудитории историков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Экутут С. А. «Профессор, ты убог...» Современные размышления // Новый образ исторической науки в век глобализации и информатизации. М., 2005. С. 208—209.

² Спецкурс по выбору? — Вопрос не трудный // Историк и художник. 2007. № 1 (11). С. 183—186.

³ Соколов А. Б. Визуальный поворот в современной историографии и использование изобразительных источников в работе со студентами // Новый образ исторической науки в век глобализации и информатизации. М., 2005. С. 213—228.

⁴ Histories. French Constructions of the Past / Ed. by J. Revel and L. Hunt. N. Y., 1995. P. 34.

⁵ Landes J. B. Visualizing the Nation: Gender, Representation and Revolution in Eighteenth Century France. N. Y., 2001.

⁶ Baecque A. de. The Body Politic: Corporeal Metaphor in Revolutionary France, 1770—1800. Stanford, 1997.

⁷ Eraser E. Delacroix's Sardanapalus. The Life and Death of Royal Body // French Historical Studies. 2003. Vol. 26. № 2.

⁸ Arnheim R. New Essays on Psychology of Art. L., 1986. P. 147.

⁹ Schama S. Landscape and Memory. L., 1995. P. 3—4.

¹⁰ Burke P. Eyewitnessing. The Using of Images as Historical Evidence. L., 2001. P. 34—45; 166—177.

" Ibid. P. 175.

¹² Snowman D. Simon Schama // History Today. 2004. July. V 54 (7). P. 34.

¹³ Интервью с Хейденом Уайтом // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. М., 2005. № 14. С. 335—346.

¹⁴ Ford L. Heroes, Villains and Wicked Priests: Authority and Story in the Histories of Simon Schama // Clio. 1999. V. 29. № 1.

*⁵ Schama S. Citizens. A Chronicle of the French Revolution. L.; N. Y., 1989.

^ Snowman D. Simon Schama... P. 35.

¹⁷ Schama S. Citizens... P. 392.

¹⁸ Ibid. P. 389.

¹⁹ Ibid. P. 408.

²⁰ Schama S. History of Britain. V 1. L., 2000. P. 332.

²¹ Ibid. P. 346.

²² Ibid. P. 390.

²³ Schama S. History of Britain. V. 2. L., 2001. P. 66—67.

²⁴ Ibid. P. 80.

²⁵ Schama S. The Embarrassment of the Riches. An Interpretation of the Dutch Culture in the Golden Age. L., 1987. P. 570—572.

²⁶ The Invention of Pornography: Obscenity and the Origin of Modernity / Ed. by L. Hunt. N. Y., 1993; Burke P. The Fabrication of Louis XIV. New Haven, 1992.

*К. Л. Лидии,
М. Г. Меерович*

**«ВИЗУАЛЬНЫЙ КАДР» КАК МЕТОД АНАЛИЗА
ЭЛЕМЕНТОВ ВИЗУАЛЬНОЙ СРЕДЫ ОБИТАНИЯ
(на примере рекламно-пропагандистских плакатов
1920—1950-х гг.)**

Современный человек погружен в сплошной поток зрительных образов. Интенсивность и разнообразие визуальных фактов, воспринимаемых типичным жителем города в течение XX в. непрерывно нарастают и продолжают нарастать сейчас. Динамика мелькающих зрительных образов зачастую мешает воспринимать их поток как нечто единое — визуальную среду обитания человека. Систематическим исследованиям этой среды препятствует также ее ярко выраженный междисциплинарный характер, сочетающий в себе феномены социального, психологического, экономического и технологического порядка. Поэтому для адекватного осмысления этого сложного переплетения требуется совмещение разнообразных научных подходов и методов.

В последнее время на смену модели «рационального оптимизатора» в комплекс гуманитарных наук приходят представления о человеке как о носителе особой логики — логики эмоций, пристрастий и впечатлений¹. Данная парадигма отражается в модели «аффективного фелицитатора» (от лат. *felicitas* — счастье). Если в рамках модели «рационального оптимизатора» акцент делается на стремлении человека к достижению разумными путями максимальной выгоды, то в «аффективном фелицитаторе» приоритеты отдаются счастью, в связи с чем основными становятся методы эмоционального воздействия.

Разработанный нами метод «визуального кадра» исходит из математического анализа эмоциональных проявлений и опирается на психофизиологические законы зрительной перцепции, единые для всего человечества. Их транскультурный характер позволяет использовать данный метод для сопоставления весьма разнородных элементов визуальной среды — структуры городской застройки, зрительного построения пространства и цветового состава архитектурных объектов, типичных приемов дизайна интерьера жилых и общественных зданий, рекламы, моды в одежде и макияже, зрительного наполнения средств массовой инфор-

мации и детских игрушек. Все перечисленные элементы формируют «визуальный образ жизни» — зрительное отражение матрицы отношений между социальными группами, социально предписанной системы ценностей и форм поведения.

Содержание визуального образа жизни в основном несет эмоциональный характер. Поэтому его анализ удобно проводить в рамках «пространства эмоций» — модели, классифицирующей эмоциональные состояния как характеристики потока информации:



Схема 1. Пространство эмоций. Вертикальная ось отражает уровень упорядоченности (хаотичности) потока информации, горизонтальная — интенсивность потока

Нами было проанализировано около двух тысяч произведений изобразительного искусства, в результате статистически обоснованы устойчивые корреляционные связи между характеристиками изображения и его эмоциональным содержанием (схема 1).

Анализ произведений искусства показал, что существование связи между стеническими эмоциями интереса-возбуждения и близкими к ним (радость-гордость, гнев) с тем или иным цветом не подтверждается. Несмотря на встречающиеся в литературе указания на связь стенических эмоций, например, с красным цветом², можно обнаружить убедительные примеры использования красного цвета для передачи астенической эмоции горя³. Более обоснованной выглядит корреляция между эмоциями и общими характеристиками цвета — яркостью, чистотой, хроматичностью и т. д.

Второй по значимости канал восприятия — кинестетический (мышечный) — также показывает устойчивую связь между эмоциями и общим характером напряжений и пластики тела. В анализе изображений кинестетический канал соответствует композиционной структуре и отражает такие характеристики, как симметричность, устойчивость, центрированность и т. д.

Обнаруженные нами корреляции послужили алгоритмической основой для компьютеризованной методики выявления эмоционального

содержания визуального образа. Дигитальное (оцифрованное) изображение анализируется с высокой точностью в течение одной-двух секунд, что позволяет подвергать анализу большие массивы визуальной информации. Разработанный метод был апробирован нами на двух крупных массивах изображений.

Анализ эмоционального содержания пропагандистских плакатов времен Второй мировой войны

На схеме 2 показан результат анализа 149 плакатов, выпущенных советским правительством в 1941—1945 гг. Каждая точка в пространстве эмоций соответствует одному плакату. Выделенная точка — центр кластера (доминирующая эмоция). Оси проградуированы в условных единицах от нуля до ста. На горизонтальной оси (печаль — интерес) ноль соответствует предельно интенсивной эмоции печали (отчаяние), сто баллов — предельно выраженной эмоции «интерес-возбуждение» (истерика). Пятьдесят баллов соответствуют состоянию апатии (безразличие).

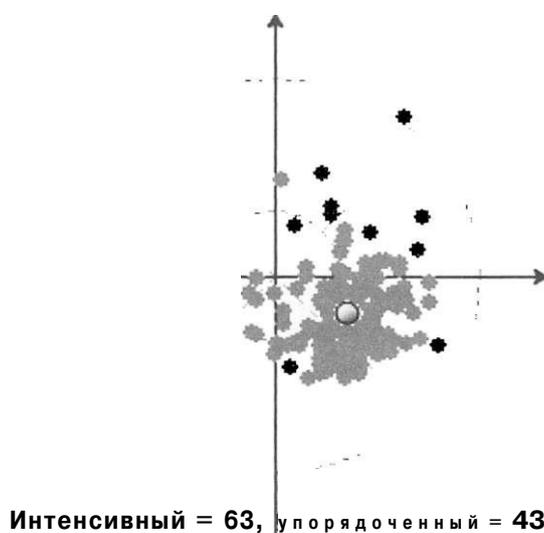
По вертикальной оси откладываются градации упорядоченности — от нуля (полный хаос, предельный страх, паника) до ста баллов (предельная упорядоченность, раскаяние). От нуля до пятидесяти располагаются градации страха (ужас, угроза, тревога, недоверие), от пятидесяти до ста — градации эмоций совести (защищенность, закономерность, долг, честь, совесть, вина).

Для удобства анализа пространство эмоций поделено на восемь долей (октантов) по числу основных эмоциональных состояний.

Из схемы видно, что советский военный плакат апеллирует не только к эмоции гнева (что вполне логично), но и к другим эмоциям. Практически отсутствуют только эмоциональные состояния стыда (застенчивость,

Интенсивный f Упорядоченный

Схема 2. Кластер эмоциональных состояний по выборке военных плакатов СССР. Величина выборки — 149 плакатов. Центр кластера — эмоция злости, сильно сдвинутая к эмоции интереса (злорадство). Разброс кластера значительный. Основная часть выборки размещается в октанте эмоции гнева. Значительная доля выборки относится к октанту «страх» (тревожность, беспокойство, недоверие). Но еще большая часть — к октантам «интерес-возбуждение» (эмоции любопытства, заинтересованности, увлеченности) и «радость-гордость» (уважение, достоинство, высокомерие).



смущение, неловкость, скромность), очевидно неуместные на войне. Значительное присутствие эмоций интереса-возбуждения (около 15% выборки) указывает на то, что мировая война подавалась советской пропагандой как нечто романтическое, увлекательное и захватывающее. Эмоции, находящиеся между гневом и интересом (злорадство), характеризуются как «злобная радость при несчастье, неудаче другого»⁴. Основной пафос советского военного плаката, таким образом, заключается в мотивах катастрофичности войны для агрессора (илл. 1, 2). Война предстает как несчастье и неудача, которые гитлеровская Германия и ее союзники неосмотрительно навлекли на свои головы.

Типичный плакат середины Великой Отечественной войны (1943). Образ врага отсутствует. Советский солдат выглядит деловито и молодежато. Для такого крепкого парня война, как и всякий труд,— дело чести, возможность проявления доблести и героизма.

В тех случаях, когда в плакате появляется образ врага, тот трактуется как незадачливое, глупое животное, насекомое или жалкий уродец. Типично для советского военного плаката обращение к исторической теме победоносных войн прошлого (в данном случае — к темам Гражданской и наполеоновских войн).



Илл. 1. в. Б. Корецкий.
Будь героем! 1941 г.

Аналогичный анализ эмоциональных состояний был проведен по выборке 64 военных плакатов нацистской Германии*.

Разброс кластера невелик и в основном размещается в октанте эмоции гнева средней интенсивности (злость, агрессия). Центр кластера — эмоция агрессии — несколько сдвинут к эмоции интереса. Значительная доля выборки (28,13% плакатов) относится к октанту «интерес-возбуждение» (любопытство, заинтересованность, увлеченность). Небольшая часть выборки содержит эмоции презрения (4,68%) и страха (3,13%). Таким образом, эмоциональное наполнение немецкого военного плаката демонстрирует много общего с советским вариантом. Отличие заключается в большей компактности кластера: немецкие плакаты в эмоциональном отношении гораздо более однообразны и стандартизованы. Практически полностью отсутствуют эмоции октантов «радость-гордость», «совершенство» и «печаль».

*Иностранные плакаты размещены в интернете на следующих сайтах: <http://poster.genstab.ru>; www.thepaganfront.com; www.diggerhistory.info/pages-posters/uk-ww1.htm.



Илл. 2.
А. Любимов.
«Н-да, Адольф,
что-то у тебя тут
не получается...»
1941 г.

Н-лфи **АДОЛЬФ** ЧТО-ТО У ТЕБЯ ТУТ НФ ПОПУЧШП!..



Илл. 3. So wie wir kaempfen,
arbeite Du fuer den Sieg!
(Работай для победы так, как мы воюем).

• Немецкий плакат с типичным
для военного времени призывом —
помочь сражающимся на фронте
ударным трудом в тылу.

Мимика и поза солдата указывают
на отсутствие эмоций гордости
или интереса



DER MURDER DEOT/CHLAND/

Илл. 4. Bolschewismus —
der Moerder Deutschlands
(Большевизм — убийца Германии).

Образ врага встречается
на немецком плакате гораздо чаще,
чем на советском.

Международный большевизм
изображен в виде дикого, безумного
и кровожадного монстра
со славянско-семитско-монголоидными
чертами лица



WE Will BEAT'EM AGAIN

Илл. 5. Британский военный плакат «We beat'em before, we will beat'em again» («Мы били их раньше — будем бить снова»).

Солдаты представлены в виде плоских, как бы бесплотных фигур (тени, призраки). В отличие от пышущих здоровьем и жизнью персонажей советского военного плаката британский солдат идет на войну для того, чтобы умереть

Гитлеровский солдат в данной подборке предстает довольно примитивным, бессовестным, бесстрашным и беспечальным, но вместе с тем и безрадостным существом. Международный большевизм, напротив, изображается с большим эмоциональным накалом. Образ врага насыщен эмоциями гнева и страха — это монстр с широкими славянскими скулами, плоским носом с раздутыми ноздрями, широким толстогубым ртом (намек на семитский фенотип), безумными выпученными глазами с монголоидным разрезом. Таким образом, в чертах лица обобщенного большевика карикатурно воплощены признаки основных «неполноценных рас», угрожающих арийско-европейской цивилизации.

Анализ плакатов стран Британского содружества наций (Великобритания, США, Канада, Австралия) был проведен по выборке из 63 плакатов.

Разброс кластера невелик, он практически полностью уместается в октанте эмоции гнева средней интенсивности (злость, агрессия, храбрость). Центр кластера находится точно на оси октанта «гнев» средней интенсивности



Илл. 6. Японский военный плакат.

На взгляд европейца, рисунок выглядит неумелым, каким-то детским. Военная техника изображена в дальней перспективе и поэтому кажется крошечной, игрушечной.

Фигура горниста на первом плане — с крупной головой, кукольным лицом, в манерной позе — также ассоциируется с детской игрой. Игровое восприятие является психологической защитой от ужаса смерти и жесткости реальной войны

(агрессия). Небольшая часть выборки относится к октанту «интерес-возбуждение» (11,11%). Заметная доля выборки попадает в октант «страх» (26,98%). Война, таким образом, предстает в пропаганде англоязычных стран как дело опасное и тревожное.

Еще большее тяготение к эмоции страха демонстрируют военные плакаты Японии. Разброс кластера значительный. Почти половина выборки из 23 плакатов (47,8%) относится к октанту страха (недоверие, настороженность, беспокойство, тревога).

*Анализ эмоционального содержания
советских торговых плакатов 1920—50-х гг.**

Связь эмоций, выраженных в форме плаката, и экономико-социальных процессов яснее всего артикулируется в анализе коммерческой рекламы. Мы провели исследование советского рекламного плаката 1920—50-х гг. Из анализа были исключены плакаты 1940-х гг. (по вполне понятным причинам — в эти годы рекламных плакатов выпускалось крайне мало).

1. Кластер эмоциональных состояний по выборке советских рекламных плакатов 1920-х гг.

Величина выборки — 43 объекта.

Центр кластера — эмоция интереса средней интенсивности (возбуждение).

Значительная доля выборки (18,60%) относится к октанту «радость-гордость» (уважение, достоинство, надежда).

Небольшая часть выборки относится к октантам «совесть» (9,3%) и «презрение» (6,97%). Отсутствуют точки в октантах «гнев», «страх» и «стыд».

2. Кластер эмоциональных состояний по выборке советских рекламных плакатов 1930-х гг.

Величина выборки — 37 объектов.

Центр кластера — эмоция интереса-возбуждения низкой интенсивности (удивление).

Значительная доля выборки (24,32%) относится к октанту «совесть» (защищенность, закономерность, правильность, повторяемость).

Часть выборки относится к октантам «страх» (10,81%), «гнев» и «презрение» (по 2,7%).

3. Кластер эмоциональных состояний по выборке советских рекламных плакатов 1950-х гг.

Величина выборки — 43 объекта.

Центр кластера близок к центру координат (безразличие).

Основная часть выборки относится к октантам «интерес-возбуждение» (32,56%) и «радость-гордость» (20,93%) низкой интенсивности.

Небольшая часть выборки относится к октантам «совесть» (6,98%), «печаль» (9,30%), «стыд» (4,65%). Практически отсутствуют эмоции хатического ряда — презрение, страх, гнев.

Сопоставление результатов анализа показывает, что в процессе движения от нэпа к государственному социализму эмоциональное содержание

*Часть иллюстраций размещена в CD-приложении к сборнику.

рекламных плакатов заметно менялось. Так, двадцатые годы по праву считаются «героическим временем» советского дизайна. Рекламные плакаты работы А. Родченко (с текстами В. Маяковского), Б. Зеленского, М. Буланова и многих других и сегодня остаются образцом для подражания. Увлеченность и энтузиазм, которые художники вкладывали в свои работы, чувство собственного достоинства и мощная энергетика, наполняющие эти произведения, делают их непревзойденными памятниками своей эпохи. С точки зрения экономической психологии, задачей трансляции данного спектра эмоций было всемерное стимулирование движения ресурсов из настоящего в прошлое. Ведь именно там, в прошлом, оказались ресурсные «провалы», которые следовало заполнить. После аскетического периода войн и революций массовому потребителю была предложена модель поведения, аналогичная схеме возврата кредитов: голодной и нищей жизни периода «военного коммунизма» противопоставлялась сытая и обильная жизнь сегодняшняя; советская власть, согласно официальной идеологии, авансом дала трудящимся небывалое счастье, и основной задачей каждого становилась выплата этого кредита с максимальным напряжением сил. Несоответствия между реалиями разоренной страны и мифическими образами рекламы никого не останавливали — плакат, как и остальные СМИ, выполнял социальный заказ, формируя общественное мнение.

К середине тридцатых годов энтузиазм принимает более сдержанные и упорядоченные формы. Заметную роль начинает играть эмоция совести (долга, чести, вины). Акцент на этой группе эмоций был призван стимулировать новый ресурсный поток — из настоящего в будущее, то есть обосновывать «инвестирование». Основой государственной экономики становится построение тяжелой индустрии, которое невозможно без огромных

капиталовложений и людских ресурсов. Поэтому пафос образов, транслируемых СМИ, теперь направляется в будущее, и инвестирование стимулируется на всех уровнях — начиная с выпуска многочисленных облигаций государственного займа и заканчивая политикой всемерного поощрения многодетных семей. Упорядоченность, составляющая суть эмоции совести, становится стержнем государственной политики и обуславливает тенденции к тоталитарному контролю над экономическими, социальными и культурными процессами. В то же время эмоциональное содержание плаката становится более разнообразным. Вместо бесстыжего, беспечального и безгневного образа двадцатых годов появляется более уравновешенный и сбалансированный образ, в котором стыд компенсируется гневом, а совесть — страхом.

В пятидесятых годах рекламные плакаты становятся еще более уравновешенными и

НАРКОМ ПИЩЕПРОМ
С . С С Р
г. Льв К ОН СР.РВ

Jr
ПЕЙТЕ
НАТУРАЛЬНЫЙ
СОКИ

Илл. 7. В. Баюскин. Пейте натуральные соки. 1925 г.

менее эмоциональными. Эмоция интереса присутствует лишь в той минимальной интенсивности, без которой рекламный плакат вообще не смог бы выполнять свою основную роль. Практически исчезают эмоции хаотического ряда — страх, гнев, презрение. В целом спектр эмоциональных состояний становится нюансным, едва различимым. Особенно странно эти постепенно овладевающие советскими людьми безразличие и эмоциональная апатия выглядят на фоне экономических успехов СССР в 1950-х гг. — валовой национальный продукт в этот период возрастает более чем вдвое⁵. Первый искусственный спутник Земли, первая атомная электростанция, единая энергосистема европейской части СССР, непрерывный разлив стали, суда на подводных крыльях — вот примеры научно-технических достижений советской экономики. Передовая военная техника вместе с быстро растущим уровнем производства потребительских товаров свидетельствуют о том же. Помимо этого, на быстрый рост экономического могущества указывает и значительная помощь, которую в данный период СССР оказывает Китаю, Северной Корее, Индии, Египту и странам Восточной Европы. Недаром известный экономист доктор Г. И. Ханин назвал пятидесятые «десятилетием триумфа советской экономики»⁶.

Однако упорядоченность, которую наш анализ обнаружил в рекламных плакатах 1950-х гг., оказалась слишком слабой, чтобы выдержать политические перемены после смерти Сталина. Демонтаж административно-командной системы управления в шестидесятые годы сопровождался стремительным откатом в хаос. Подобные феномены хорошо известны психологам под названием «эмоционального выгорания»: длительное стимулирование одной и той же группы эмоций приводит к накоплению усталости, утрате физической способности к переживанию данных эмоций и нарастанию субъективной привлекательности эмоций противоположного характера⁷. Объясняя победу Н. Хрущева над так называемой антипартийной группой, В. Молотов говорил: «Все хотели передышки, полегче жить. Они очень устали. Чтобы Напряженность Куда-ТО ушла»⁸.



РЕЗИНОТРЕСТ

С МАРКОЙ
ТРЕУГОЛЬНИК

Илл. 8. Б. Зеленский.
В каждом кооперативе
должны быть галоши
Резинотреста. 1939 г.

ГЛАВМАРГАРИН



ЛУЧШАЯ ГОТОВАЯ
ПРИПРАВА



к ОВОЩНЫМ, РЫБНЫМ
и МЯСНЫМ БЛЮДАМ
Идд 9 с Сахаров

Майонез — лучшая
готовая приправа

Динамика образного содержания от интенсивного интереса к равновесию вблизи состояний апатии и «эмоционального нуля» наблюдается в самых различных областях визуального потока 1920–50-х гг. Высокой эмоциональной наполненностью отличаются, например, детские журналы первых лет советской власти — «Юный Spartак», «Ленинские искры», «Пионер», «Барабан», «Новый Робинзон», «Дружные ребята». Сравним иллюстрации детских журналов «Еж» и «Чиж» в первые годы после создания (1928–1930 гг.) с журналом «Веселые картинки» (основан в 1954 г.). Анализ методом визуального кадра показывает, что, несмотря на значительно выросший полиграфический уровень, в эмоциональном плане содержание послевоенного журнала намного апатичнее. Журнал «Мурзилка» (основан в 1924 г.) следует той же динамике, хотя его история не связана с «академией Маршака» и уникальной творческой ситуацией в детском отделении Ленинградского государственного издательства. Аналогичные тенденции можно обнаружить в визуальном ряде журнала «Огонек», в подборках официально одобряемых произведений советской живописи и графики, в динамике моды и т. д.

Как показывают приведенные примеры, образное содержание повседневного уклада жизни (в первую очередь — визуально-образное) способно не только вызывать эмоциональный отклик, но и влиять на экономические процессы в обществе — формировать динамику потребления и накопления, тенденции к инвестированию или кредитованию и т. д. Особенно заметным это влияние становится в XX в., когда в создании визуальной среды начинают принимать активное участие государственные структуры, вступающие во взаимодействие с различными социальными стратами. Анализ механизмов и результатов этого процесса невозможен без применения новых методов, сочетающих в себе возможности различных дисциплин. Одним из эффективных и универсальных может служить метод визуального кадра, позволяющий анализировать поток зрительных образов во всем многообразии его исторических, культурологических, социальных и экономических аспектов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Канеман Д., Тверски А. Рациональный выбор, ценности и фреймы // Психолог, журн. 2003. Т. 24. № 4. С. 31–42.

² Янышин П. В. Эмоциональный цвет: Эмоциональный компонент в психологической структуре цвета. Самара, 1996. § 5.4.

³ Цоллингер Г. Биологические аспекты цветовой лексики / Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М., 1995. С. 156–172.

⁴ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1992. С. 62.

⁵ 244%, судя по данным справочника «Народное хозяйство СССР. 1922–1982 гг.» (М., 1983. С. 91). Цифры, вероятно, завышены, однако сам факт удвоения валового национального продукта в течение 1950–1960 гг. вряд ли следует отрицать.

⁶ Ханин Г. И. Динамика экономического развития СССР. Новосибирск, 1991. С. 265.

⁷ Ильин Е. Эмоции и чувства. СПб., 2001. С. 222, 518.

⁸ Чуев Ф. Сто сорок бесед с Молотовым. Из дневника Ф. Чуева. М., 1991. С. 311.

В. Познер

**СОВЕТСКАЯ КИНОХРОНИКА
ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ:
НОВЫЕ ИСТОЧНИКИ, НОВЫЕ ПОДХОДЫ**

Посвящается

Санелю Бляхеру и Беле Альтус

Как известно, во время Второй мировой войны многие знаменитые советские кинорежиссеры — Довженко, Медведкин, Кармен, Райзман, Герасимов — работали для кинохроники. Сегодняшнему зрителю знакомы некоторые кадры из киножурналов и полнометражных документальных фильмов, снятых в тот период, например, «Битва за нашу советскую Украину» Александра Довженко и Юлии Солнцевой (1943), «Победа на Правобережной Украине» Александра Довженко (1945), «Разгром немецких войск под Москвой» Леонида Варламова и Ильи Копалина (1942), «Сталинград» Леонида Варламова (1943), «Берлин» Юлия Райзмана (1945). Известны эти кадры скорее по новейшим монтажным построениям, выпускавшимся особенно интенсивно в последние годы, чем по оригинальным фильмам, которые, как и киножурналы военного времени, остаются доступными в основном архивистам. Сравнительно недавно зрители смогли познакомиться с хроникальными кадрами нацистских зверств, а также блокадного Ленинграда, которые долгое время не допускались к широкому показу. Обращает на себя внимание тот факт, что вместо монолитного, идеологически выдержанного в содержательном и формальном отношении кинематографа, о котором традиционно пишут советологи, перед нами предстает кино крайне разнородное: невыразительные проходные сцены соседствуют с кадрами, потрясающими своим реализмом; дежурный официоз чередуется с удивительно выпуклыми изображениями боев и яркими портретами солдат.

К этому материалу можно и нужно подойти по меньшей мере с двух сторон. Во-первых, попытаться его проанализировать, постараться выявить его основные структурные и формальные черты. Во-вторых, задать вопросом, каким образом он получился таким разнородным, то есть попытаться реконструировать условия его создания, санкционирования, распространения и хранения.

*Основные формальные черты
кинодокументалистики военного времени*

Первое замечание касается особенностей киножурнала как жанра, призванного одновременно информировать и поддерживать настроение широких масс во время войны. В этом смысле интересно сравнить киножурналы с документальными фильмами того же периода. Примечательно, что одни и те же кадры, снятые фронтовыми киногруппами, можно встретить как в полнометражных картинах, так и в «Союзкиножурнале» (СКЖ). Но впечатление, которое они производят, и смысл, который обретают внутри этих разных фильмовых единиц, различны. Это особенно заметно, если сравнить с выпусками СКЖ фильмы А. Довженко. С одной стороны, в каждом отдельном случае мы имеем дело с авторским фильмом (несмотря на то что кадры снимали десятки операторов), с другой — с продуктом официальной пропаганды (хотя порой в титрах стоит фамилия режиссера с сильно выраженной авторской личностью, как, например, Дзига Вертов). Длина кадров, их сочетаемость, порядок сюжетов, монтаж, звукоряд — все отличается. В итоге образ войны получается очень разным. В частности, изображение разрухи и восстановительных работ — прямо противоположное: в фильмах Довженко делается упор на разрухе, в СКЖ она затушевывается, зато особо подчеркиваются усилия по восстановлению хозяйства.

Обратившись теперь к анализу корпуса СКЖ, выделим несколько структурных особенностей, которые здесь можно лишь бегло перечислить:

1. «Репортажи с фронтов Отечественной войны» никогда не занимают больше половины журнала, а с мая 1943 г. начинают появляться сюжеты, никак не связанные с войной.
2. Целый ряд монтажных, иногда чисто формальных приемов обеспечивает связь между сюжетами о тыле и о фронте.
3. Особое внимание уделяется пространственно-временной и логической последовательностям, которые позволяют преодолевать фрагментарность, неизбежную для кадров, снятых в условиях фронта. Также можно выделить некоторые излюбленные приемы сюжетосложения, повторяющиеся мотивы, позволяющие собирать кадры вокруг «сюжета», например, кольцевая новелла, дар, письмо или семейное построение.
4. На уровне кадров интересно отметить символически значимую пространственную ориентацию движения. Довольно четко прослеживается доминирующее направление движения советских войск на экране справа налево, что соответствует продвижению Красной Армии на запад, если смотреть на карту. Создается впечатление, как будто это направление было крепко усвоено и определяло более или менее сознательный выбор монтажеров.
5. Звукоряд в СКЖ почти всегда записан на студии, даже в тех (крайне редких) случаях, когда кадры сопровождался оригинальным звуком. Изобразительный ряд часто лишен конкретизации, что объясняется главным образом цензурными соображениями, зато текстовое сопровождение позво-

ляет дополнить кадры конкретной информацией о событиях². Отметим, что комментарий, в котором речь идет о врагах, часто совмещен с изображением какого-нибудь географического препятствия, например, гор, заграждения или даже простого забора. Зато когда речь идет о Красной Армии, пространство обычно бывает открытым для свободного перемещения.

Несмотря на наличие общих черт, массив киножурналов военных лет вполне можно разделить на три большие хронологические группы:

1. До середины 1942 г. в репортажах, снятых фронтовыми кинооператорами, доминируют фрагментарные, хаотично снятые кадры, связь между которыми создается на студии, главным образом комментарием, дикторским текстом. Кроме того, заметна довольно неумелая «организация» съемок. Это объясняется, с одной стороны, неопытностью большинства операторов, с другой — невозможностью снять ожидаемый победный ход войны. На этом этапе еще доминируют штампы довоенного художественного кино и довоенного кинообраза войны. Примерами этого могут служить фрагменты, на которых запечатлена кавалерия, снятая по канону советских фильмов о Гражданской войне, или сцены защиты Одессы, явно следующие образцу «Броненосца "Потемкин"».

Из самых распространенных штампов можно выделить чередование стреляющих батарей и крупных планов взрывов, несмотря на неправдоподобие таких съемок.

2. В конце 1942 — середине 1944 гг. видеоряд заметно меняется. Постепенно изобретаются новый киноязык, особый кинозгляд на войну: появляются лица, снятые крупным планом, меняется облик бойца; за отсутствием победных боев операторы снимают быт советского солдата. Появляется новый герой: связист, кашевар, санитар, сапер. Возникает специальная рубрика «Люди фронта», в которой отражаются военная повседневность и фронтовой быт.

Снимают пленных, в том числе и крупным планом, жителей осажденных городов — Ленинграда, Одессы, а также быт партизан, раненых.

(См. фрагменты 1—5.)*

Этот новый образ войны, конечно, не всегда и не всеми усвоен, но имеет своих приверженцев как среди кинооператоров, так и среди тех, кто отвечает на Московской студии за выпуск СКЖ.

3. После мая 1944 г. СКЖ заменен «Новостями дня». Официоз в виде вручений орденов, празднований, почестей и приема высокопоставленных иностранных делегаций становится главным жанром отображения военных событий. Одновременно выпуски готовят видные режиссеры и операторы художественного кино, использующие свои приемы. Героизация исключительных людей приходит на смену показу простых участников войны. Явную сюжетно-нарративную структуру приобретают не только рассказы о тыле, но и кадры, снятые на фронте.

Но эти фильмы, впрочем как и любые другие, не замкнутые на себя единицы. Они являются продуктом кинематографического производства, а значит, результатом многочисленных гласных и негласных

*Фрагменты кинохроники размещены в CD-приложении к сборнику.

компромиссов (художественных, профессиональных, политических, коммерческих и т. д.). Их анализ невозможен без привлечения большого массива документов, с одной стороны, отражающих общий исторический, политический, социальный и эстетический контекст и, с другой, проливающих свет на специфические условия их производства, санкционирования и распространения.

Начиная с 1960-х гг. и во время перестройки из печати вышло несколько сборников с воспоминаниями операторов³. Затем исследователи получили доступ к фондам Агитпропа. Особенно значительно увеличился объем интересующих нас документов в самое недавнее время, когда в преддверии празднования шестидесятилетия Победы был подготовлен и опубликован целый ряд работ и воспоминаний. Сегодня мы располагаем значительным массивом документов разных жанров и разного происхождения. Среди них личные документы (воспоминания, дневники, переписка), институциональные документы различного происхождения: Комитета по делам кинематографии, Главка кинохроники, Центральной студии документальных фильмов, Агитпропа, Центрального комитета ВКП(б). Отдельно надо упомянуть фонды фронтовых кинооператоров, содержащие монтажные листы — пок кадровые описания отснятого материала с аннотациями цензоров и редакторов⁴. Эти источники, несомненно, создавались не только с разными целями, но и в разное время, что крайне важно учитывать при их использовании. Как бы там ни было, эти документы позволяют лучше и точнее понять условия создания и распространения военной кинохроники.

Обычно употребляемый для анализа подобных источников термин «пропаганда» не вполне уместен, поскольку он обозначает целую совокупность практик, которые куда полезнее рассматривать по отдельности: от усвоения кинематографистами определенного набора репрезентационных кодов, связанных с «мировоззрением» в самом широком смысле слова, до технических приемов фальсификации изображения, не говоря уже о вмешательстве цензуры и влиянии, которое оказывали на выбор сюжетов, композицию и закадровый комментарий различные инстанции, порой предъявлявшие к создателям противоречивые требования. В данной статье сделана попытка показать разнородность этих требований. Рассматривалась продукция только тех операторов, которые работали непосредственно на фронте.

*Организация деятельности кинодокументалистов
в военных условиях*

Если подготовкой населения к нападению врага довоенный кинематограф занимался мало и довольно неадекватно⁵, то планы своей собственной мобилизации кинематографисты разработали детально еще за год. Так что чуть ли не на следующий день после объявления войны первые операторы уже были готовы отправиться на фронт. Однако очень немногие из них имели опыт съемок в период военных действий (старшее поколение — во время Первой мировой или Гражданской войны, более молодое — во время войны в Испании или финской войны).

Остальные привыкли работать в совершенно иных условиях: определять место съемки, устанавливать свет, делать несколько дублей. В сложившейся ситуации особенно ценным оказался опыт помощников операторов, которые умели обращаться с портативными камерами «Аймо»⁶, а также операторов, имевших опыт работы в экстремальных условиях, — таких, например, как Марк Трояновский, с кинокамерой в руках участвовавший в арктических экспедициях тридцатых годов.

Операторы состояли в штате Главка кинохроники Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме; именно главк отправлял их на передовую, а там они поступали в распоряжение политического управления соответствующего фронта или армии. Предполагалось, что комиссары политических управлений будут давать операторам подробные указания и контролировать их работу. Операторам было приказано отправлять не проявленные пленки в Москву, сопровождая их монтажными листами с указанием места, даты, времени суток, действующих лиц, а также военной операции или войскового соединения, которые на этих пленках запечатлены. Каждый материал должен был визироваться в политическом управлении фронта. После проявки пленки отсматривали редакторы. Они писали заключения, которые направляли каждому автору съемок: их комментарии и замечания были призваны исправить и улучшить работу операторов. Процедура эта была разработана до мельчайших подробностей; все операторы обязаны были в точности исполнять указания как своих кинематографических начальников (которые, впрочем, сами подчинялись в идеологическом отношении Агитпропу и ЦК), так и политических управлений армии на местах. Однако стройность этой конструкции нарушило одно непредвиденное обстоятельство — развал советской военной системы под напором немецких войск и хаос в Красной Армии. В результате операторы оказались в совершенно непривычном положении: командовать ими было некому. Вот как об этом вспоминает Владислав Микоша: «Капитан сказал мне: — Наше⁷ дело — стрелять, ваше дело — снимать. Разберитесь в обстановке сами».

В декабре 1941 г. Главное политическое управление Красной Армии стало проявлять озабоченность бесконтрольностью работы операторов. В специальной директиве было подчеркнуто, что кино играет очень важную пропагандистскую роль для солдат, населения тыла, а также заграницы, однако политические управления на фронте этой пропагандистской функцией кинематографа пренебрегают. Директива напоминала военным комиссарам, что они обязаны обеспечивать присутствие операторов на важнейших участках фронта, составлять для них конкретные перечни мест и лиц, достойных быть заснятыми на кинопленку; в число предметов, подлежащих съемке в обязательном порядке, входили военные трофеи и брошенное немецкое оружие, а также материальные разрушения, причиненные войной. Наконец, директива требовала, чтобы отснятый материал регулярно направлялся не только в студии, но и в Главное политическое управление Красной Армии⁸. Документ этот весьма симптоматичен: очевидно, операторы на первом этапе войны действовали без жесткого контроля.

Следует указать и на другую организационную сложность работы фронтовых кинооператоров. Подчиняясь одновременно Главку кинохроники и политуправлениям, они, однако, не находились в прямом подчинении военному командованию, что существенно осложняло их работу: они ходили в штатской одежде, не состояли на довольствии в армии и не могли пользоваться военным транспортом. Наконец, они не получали информации о приказах командования и о месте и времени ближайших боевых действий⁹.

В довершение всего хаос очень быстро охватил не только фронт, но и тыл, поскольку киностудии и большая часть партийных и государственных организаций, от которых зависело принятие решений, были эвакуированы. Эвакуация Киевской и Харьковской студий совершалась под обстрелом немецких самолетов, студии эти понесли значительные потери. Затем настала очередь Ленинградской и Московской студий. Комитет по делам кинематографии во главе с председателем Иваном Большаковым был эвакуирован в Новосибирск осенью 1941 г. Из сотрудников Главка кинохроники лишь немногие остались в Москве, на Центральной студии кинохроники; они расположились в помещениях Союздетфильма (бывшего Межрабпома), эвакуированного в Среднюю Азию. Именно к ним были прикреплены фронтовые кинооператоры, поскольку именно эта команда отвечала за регулярный выпуск СКЖ. Однако в первые месяцы войны поддерживать связь с разными группами операторов, работавших на фронте (а их насчитывалось от 100 до 150 человек¹⁰), было очень сложно. Затруднена была и связь между Центральной студией кинохроники и высшим кинематографическим начальством — Комитетом по делам кинематографии. На какое-то время основные рычаги управления сосредоточились в руках двух человек: начальника Главка кинохроники Федора Васильченко и его заместителя Романа Кацмана.

В этих условиях операторам, привыкшим до войны к полному идеологическому контролю и к требованиям исключительно победоносного изображения советских войск, пришлось учиться независимости, пересматривать привычные методы работы, а главное, осваивать новые формы отражения реальности. Надо отметить, что жизненные пути фронтовых кинооператоров складывались по-разному; это определило значительные отличия между ними, зависевшие, например, от того, как долго они работали в студиях и насколько привыкли подчиняться идеологическим требованиям, предъявлявшимся к довоенному киножурналу. Но не меньшую роль играли и обстоятельства, в которых операторы оказались на войне: велика разница между Оттилией Рейзман, проведеншей почти всю войну в партизанском отряде, и Ильей Копалиным, который вел съемки официальных мероприятий. Как мы увидим, различной была и реакция операторов на трагические события первых военных месяцев: от страха и паники при виде беспорядочного бегства Красной Армии до стремления подогнуть реальность под представления и ожидания довоенных лет; впрочем, были, разумеется, и такие операторы, которые в первую очередь стремились к достоверному репортажу.

Со своей стороны режиссеры и редакторы, работавшие в студии и отвечавшие за выпуск киножурнала (два раза в месяц) и полнометражных фильмов о жизни Советского Союза в военное время, также попали в ситуацию небывалую и неожиданную: первые пленки, присланные операторами с фронта, с трудом поддавались монтажу (кадров было крайне мало, они были весьма отрывочны), а главное, показу (снятое операторами слишком красноречиво свидетельствовало о разгроме советских войск). В связи с этим в главке было принято решение сочетать присланное с фронта с архивными материалами или же монтировать вместе кадры, снятые в разных местах разными киногруппами; несмотря на попытки объединить разрозненные кадры с помощью дикторского текста и музыки, лоскутность материала была явной¹¹.

В сложившейся тяжелой и непредвиденной ситуации первые решения зачастую носили импровизационный характер. Тем не менее различными инстанциям, ведавшим выпуском кинохроники, предстояло выработать новый заказ, новые принципы съемки, а также решить более прагматические проблемы и в первую очередь восстановить надежную связь между фронтовыми кинооператорами и тыловым начальством.

Противоречивые требования

Кинематографические каноны, идеологические требования, соображения военной цензуры, разумеется, то и дело входили в противоречие друг с другом. Но речь шла не просто о каких-то профессиональных стандартах: каждая инстанция, через которую проходил отснятый материал, предъявляла к фронтовым кинооператорам свои требования относительно ожидаемого от них образа войны.

Прежде всего от операторов довольно быстро стали требовать, чтобы они присылали с фронта «цельные сюжеты» — последовательность кадров, которые работникам студии оставалось бы просто смонтировать в соответствии с монтажными листами. В боевых условиях выполнить это требование было почти невозможно. Между тем оно возникло не на пустом месте и объяснялось причинами двоякого рода. На практическом уровне это была попытка облегчить работу монтажеров, которым с большим трудом удавалось создавать связные сюжеты из крайне отрывочных кадров, поступавших с фронта в первые месяцы войны. На уровне же эстетическом требование «цельных сюжетов» объяснялось привычкой к жесткой нарративной конструкции: еще в начале тридцатых годов это правило было сформулировано применительно к художественным фильмам, а затем распространилось и на документальные. Поэтому у операторов появился сильный соблазн готовить сюжеты заранее или дополнять съемки реальных боев постановочными сценами либо кадрами, снятыми другими авторами.

Еще одно требование, исходившее первоначально от Главного политического управления Красной Армии, но поддержанное и Главком кинохроники, заключалось в том, чтобы сосредоточивать внимание на успешных операциях: от операторов ждали «результативных кадров», то есть таких, которые изображали бы достигнутую цель или повер-

женного противника; в противном случае материал отвергался. Стремление исполнить это требование также часто приводило к фальсификациям.

Впрочем, вопрос о достоверности изображений, бывший поистине вопросом первостепенной важности, решался различными инстанциями не так однозначно, как можно было бы подумать. Во-первых, сами операторы придерживались различных точек зрения на способы съемки. Находились среди них такие, кто отстаивал необходимость снимать репортажи прямо на передовой, даже рискуя жизнью, и поступал так в течение всей войны. Однако далеко не все операторы считали себя обязанными предоставлять кинематографические свидетельства «из первых рук». Разные точки зрения на кинорепортаж и на создаваемый фронтовыми кинооператорами образ войны столкнулись в мае 1942 г. на проведенном в Москве совещании начальников фронтовых киногрупп Комитета по делам кинематографии; на нем присутствовали и руководители фронтовых киногрупп, и представители комитета и главка. Стенограмма этого совещания, сохранившаяся в архивах, свидетельствует о большом разбросе мнений и о степени накала дискуссии. Приведу лишь несколько показательных моментов.

«Слуцкий: Наша хроника, в особенности сейчас, в военное время, — это сильнейшее орудие агитации. Любые средства агитации хороши. Зритель смотрит картину, смотрит сюжет — и тут важно, какое впечатление производит та или иная картина или сюжет на зрителя. Если зритель сам переживает все, что он видит на экране, если он все это чувствует и верит этому, значит, картина сделана хорошо. "Кухня" — останется у нас. Мы призваны для того, чтобы создать такие картины, которые бы показывали героев страны, и чтобы показ их был правдив. А зрителя меньше всего интересует — инсценировка это или факт, выхваченный из жизни. <...> Часто бывают неудачные скучные сюжеты, но снятые репортажно. Я скорее за хорошую организацию¹².

Кацман: Ты не за хорошие съемки, а за хорошие инсценировки! <...> Слуцкий настаивает на том, чтобы гибель "Челюскина" и спасение челюскинцев можно было инсценировать. Хорошо, что это было снято, но если бы они не успели снять, то Птушко сделал бы это не хуже. Вы принесли журнал, Иван Григорьевич [Большаков] одобрил — значит, все в порядке.

Большаков¹³: Если бы я знал, что это инсценировка, я не пропустил бы!»

Многие участники совещания напоминали, что зрителей не так легко обмануть. Большинство выступавших призывало избирать средний путь, соединяя в разных пропорциях достоверную хронику с «организованными» съемками. Так, Роман Кармен предложил отводить главную роль кадрам, снятым в ходе боевых действий, но предоставить режиссерам возможность сочетать их с другими. Илья Копалин, напротив, хотя и не отрицал важности подлинных эпизодов, более склонялся к инсценировкам.

Представители ведомств, руководившие кинооператорами и контролирувавшие их деятельность, также расходились в мнениях по этому вопросу. Ни Агитпроп, ни Главное политическое управление Красной

Армии, ни Кинокомитет или Главк кинохроники так и не смогли выработать четких и ясных правил работы операторов на передовой. Изучение документов ясно обнаруживает разнонаправленные тенденции. Так, сотрудники Главного политического управления выступали за «организованные» сцены; начальник политуправления Южного фронта в конце 1942 г. издает по согласованию с военным командованием приказ о всемерном способствовании организации подобных сцен, причем мотивирует это следующим образом: «Возникает необходимость доработки (досъемки) заснятых отдельных боевых эпизодов с целью восстановления возможно полной картины прошедшего боя, показа особо отличившихся бойцов, командиров, политработников, т. е. того, что не успел снять кинооператор в процессе самого боя»¹⁴.

Ко всему прочему, образцом для подражания, несомненно, оставались художественный кинематограф и то изображение войны, к которому он приучил зрителей. Бунимович, например, столкнулся в самом начале съемок с неожиданной трудностью: «Уже на первом этапе нашей работы мы поняли, что в современной войне 500—400 метров — очень близкая дистанция, но для киноаппаратов это расстояние слишком велико. Зритель, привыкший в художественной кинематографии видеть все близко и отчетливо, требовал этого же и от нас»¹⁵.

Напротив, Главк кинохроники официально запрещал своим операторам снимать «организованные» эпизоды. В директиве от 8 ноября 1942 г. Ф. Васильченко призывает фронтовые киногруппы отказаться от этого метода: «За последнее время ряд кинооператоров фронтовых киногрупп вместо того, чтобы снимать подлинный боевой кинорепортаж с фронтов Отечественной войны, увлекается так называемой организацией материала, что в большинстве случаев приводит к грубейшим инсценировкам. Такая работа свидетельствует о неправильном понимании отдельными фронтовыми операторами своих обязанностей. Каждый оператор, направленный на фронт, должен в первую очередь в любом сюжете обеспечивать боевые кадры, которые следует стремиться снимать непосредственно в ходе боевых действий. К таким кадрам допустимы отдельные досъемки. Операторы же часто эти досъемки превращают в основное содержание сюжета, не стремясь снимать подлинно фронтовые кадры. Предупреждаем, что операторы, ориентирующиеся на организацию материала и не дающие боевых кадров, будут решительно отстраняться от работы во фронтовых группах»¹⁶.

Заключения об отснятом материале, которые сотрудники главка направляли каждому оператору, содержат интересные свидетельства на этот счет. От внимания редакторов не ускользали расхождения между монтажными листами и тем, что было изображено на пленке, и они извещали операторов о своих наблюдениях. Они сравнивали кадры, снятые разными операторами; наметанным глазом подмечали, например, что пленные показаны без ремней и погон, а это означало, что их захватили в плен не в тот момент, который изображен в хронике, а раньше. Среди замечаний находим, например, такое: «Когда оператор панорамирует с "катюш", ведущих огонь, на взрывы, происходящие на этом же участ-

ке поля, совсем неподалеку, то "организация" бьет в глаза особенно резко...» Или: «Это неудачная, плохая, порочная по своему методу съемка. Момент поимки "языка" решен средствами упрощенной инсценировки. Советский фронтовой репортаж не должен и не может быть фальшивым». Еще пример: «Товарищ Хренов — герой, воин, но не актер, потому он не играет. Тов. Троцкий не снял и не мог снять обстановку боя. Он ограничился выдуманной им схемой и превратил весь эпизод славного подвига в плохую оперетту»¹⁷. Весьма вероятно, что оператор действовал так не по своей воле, а по указанию Главного политического управления фронта (такая практика была достаточно регулярной, если офицер, которого снимали, упоминался в приказе Сталина), однако профессионалы из главка выступали против таких приемов. Некоторые операторы за такую грубую инсценировку были действительно отстранены от съемок и даже переведены в действующую армию.

Для сравнения напомним, как происходили съемки знаменитого обращения Сталина на Красной площади 7 ноября 1941 г., в самый разгар битвы под Москвой: киногруппа, которую НКВД не удалось предупредить, прибыла с опозданием, когда Сталин уже кончил говорить. Всю сцену пришлось повторить через несколько дней в Кремле, где специально были возведены декорации, изображающие Мавзолей и панораму Красной площади, причем из-за технических неполадок запись повторяли дважды¹⁸.

Тем не менее в одном мнения всех ведомств сходились: от тех операторов, которые проводили съемки для Чрезвычайной комиссии по расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков, требовали максимальной достоверности и полноты. Средства, которые начиная с 1943 г. выделялись для этих съемок, не идут ни в какое сравнение с теми, какими располагали фронтовые киногруппы¹⁹. В директивах и циркулярных письмах, адресованных непосредственно операторам, Ф. Васильченко самым подробным образом перечисляет все, что следует снимать на освобожденных территориях: следы разрушений, склады имущества, награбленного фашистами, доказательства угнетения советских людей, братские могилы, места казней, трупы убитых и замученных граждан, сцены опознания тел погибших и прочее. Васильченко уточняет, что следует отдавать предпочтение панорамным съемкам и крупным планам, чтобы показать больше деталей, и сопровождать эти материалы как можно более подробными монтажными листами²⁰. В другом месте он пишет: «Снимайте зверства и разрушения немцев, самые ужасные, самые тяжелые, не принаравливаясь к требованиям эстетичности. Никакое другое отношение не должно руководить оператором при съемке этих материалов, кроме долга запечатлеть гнусности и разбой немцев на нашей земле, за что они должны будут расплатиться. <...> Этот перечень тем далеко не исчерпывает фактов и явлений, с которыми могут столкнуться кинооператоры. При остром глазе кинооператора и его правильной ориентации жизнь натолкнет его на ряд новых и лучших тем»²¹.

Цензура

Однако широкой публике эти страшные кадры никто показывать не собирался. Вопрос о зрителе тесно связан с вопросом о цензуре, которая в отношении репортажей с фронта осуществлялась не совсем так, как в отношении сюжетов, снятых в тылу, не говоря уже о художественных фильмах. Происходило это следующим образом. Во-первых, операторы, работавшие на передовой, получали перечень объектов, оружия и ситуаций, которые было запрещено снимать из-за секретности, а также инструкции местных штабистов. Хотя формально операторы подчинялись Главку кинохроники, разрешение на съемку они получали от военных. На фронте операторы находились под надзором СМЕРШа²². Затем отснятый материал, тщательно запечатанный и, как правило, завизированный фронтовым политическим и военным начальством, отправлялся в Москву, где его проявляли и прежде всего отправляли на просмотр представителям военной цензуры. Те вносили свои замечания, которые нередко касались будущего закадрового текста: «не уточнять, что речь идет о новом оружии»; «не называть конкретного места, где проходит операция». Сотрудники Главка кинохроники, кстати, зачастую вступали в спор с военными цензорами. Так, в феврале 1944 г., после того как цензура запретила показывать в хронике «катюши», представители главка сослались на то, что подобные кадры производят несомненное воздействие, а потому их исключение из фильмов существенно ослабит киноматериал; кроме того, писали они, такие кадры уже появлялись на экране, поэтому ни о каком раскрытии военной тайны тут говорить не приходится²³. Военные цензоры изучали также написанный закадровый текст до записи, а затем выдавали разрешение на уже смонтированные и озвученные сюжеты. В то же время фильмы просматривались и представителями идеологической цензуры; зачастую, особенно если речь шла о полнометражных документальных фильмах, этим занимался Агитпроп. На самом последнем этапе киножурналы и документальную продукцию в целом выборочно просматривал Сталин.

Значительное число кадров или целых сюжетов хроники цензура отвергала потому, что они не отвечали императиву подъема народного духа. По тем изменениям, какие цензоры после просмотра потребовали внести в фильм «Разгром немецких войск под Москвой» (1941), или по стенограмме обсуждения фильма «Оборона Ленинграда» (1942), которое проходило под председательством А. А. Жданова, можно судить о требованиях, которые пропагандистская машина военного времени предъявляла к кинематографической продукции: «Получается чересчур много трудностей. Разваленный город, разбомбленный, захлащенный, кругом пожары, все покрыто льдом, снегом, люди едва движутся, а борьбы не показано». Жданов нашел, что фильм «Оборона Ленинграда» производит слишком тяжелое впечатление, и особенно раскритиковал «душераздирающую» музыку: «Зачем это? Совсем не нужно оплакивать! Живем, воюем, будем жить, зачем же реветь в голос? <...> Знаем, что голодали... Правда за-²⁴ключается не в том, что люди жили, а в том, что они не теряли веру»²⁴.

Однако причины недовольства могли быть самыми разнообразными: чересчур снисходительное или, напротив, слишком грубое отношение к пленным; изображение явных случаев мародерства и прочее. Сразу после капитуляции запрещено было показывать демонтаж немецких заводов, предназначенных к перемещению в Советский Союз. Исключались из хроники слишком жестокие эпизоды. Однако некоторые кадры, исключенные из кинохроники, затем все-таки попадали на экран в составе полнометражных документальных фильмов (например, братские могилы на Украине в фильмах Довженко); некоторые зверства никогда не были показаны в Советском Союзе, но демонстрировались во время Нюрнбергского процесса, и т. д. Заметим также, что кадры, свидетельствующие о холокосте, снятые советскими операторами, были «отредактированы» таким образом, чтобы практически полностью затушевать национальную принадлежность жертв²⁵. Наконец, исключены были эпизоды, так или иначе связанные с большим вопросом о судьбе советских военнопленных²⁶. Планируемое нами более детальное изучение этого корпуса документов должно позволить выделить разные категории тем и ситуаций, чтобы более тонко проанализировать различное использование документального материала в зависимости от формата, жанра и адресата.

Архив и кинолетопись

Исключенные из фильмов кадры, как правило, не уничтожались, а с грифом «секретно» поступали на хранение в специальный архив НКВД²⁷. Одновременно пополнялся и другой архив, находившийся в ведении Главкинохроники, — так называемая «кинолетопись». Фонд этот существовал с 1936 г., а в 1941-м был эвакуирован в Новосибирск. Там хранилась часть рабочих позитивов, кадры, не попавшие при монтаже в сюжеты кинохроники или документальные фильмы. В 1943 г. Ф. Васильченко решил начать описание и систематизацию документов, находящихся в этом архиве. Параллельно с этим он принял решение о сборе кинодокументов о войне, заведомо не предназначенных для показа. Заручившись поддержкой И. Г. Большакова, он создал специальный коллектив редакторов, в чью задачу входило составление описи архива, и включил в эту группу кроме профессиональных архивистов таких крупных деятелей, как Григорий Болтянский, Александр Довженко, который, как известно, придавал кинодокументам огромное значение. В группу входило 10 человек. За систематизацию взялась Эсфирь Шуб. В квартал на специальные съемки для кинолетописи отводилось 10 тысяч метров пленки, половину составляла импортная пленка высокого качества. В циркулярном письме от 2 декабря 1943 г. Васильченко сообщал: «В ходе съемок... кинооператоры часто сталкиваются с явлениями, которые они не снимают либо потому, что эти явления выходят за пределы плана текущих работ номеров СКЖ, либо потому, что съемки этих явлений по тем или иным причинам нецелесообразно сейчас включать в СКЖ и фильмы. Между тем такие съемки часто представляют исключительную ценность для истории... Эти материалы явятся в будущем кинодокументами исключительной силы, отражающими в правдивой форме все вели-

чие борьбы советского народа с немецко-фашистскими захватчиками, со всеми ее трудностями. К примеру, материал, заснятый в Ленинграде... в период первой зимней блокады запечатлел ряд исключительно сильных моментов голода, разрушений. Материал этот не опубликовывался... Значительная часть этих съемок может быть опубликована лишь в дальнейшем. Но все это необходимо снимать. Снимать это нужно, руководствуясь не только задачами текущего дня... а с точки зрения "завтрашнего дня". Нужно операторов ориентировать на съемки для Кинолетописи. Операторы должны проявлять инициативу в фиксировании на пленке значительных и нужных для истории фактов и явлений»²⁸.

Марк Трояновский не только разделял эти убеждения, но в качестве руководителя киногруппы Южного фронта предвосхитил призыв Ф. Васильченко. В письме к товарищам, датированном 30 июля 1943 г., он говорит: «Никто не видел столько, сколько видели мы. <...> Мы видели, снимали, разговаривали, жили, делили жесткое ложе фронтовой постели со многими. <...> Много тысяч метров пленки хранится в фильмотеках Москвы как результат нашей работы. Много из снятого уже увидело свет, много еще долго будет храниться в архивах. Все это драгоценный материал о Великой Отечественной войне». Трояновский предлагает операторам в тех случаях, когда пленки не хватает, дополнять работу записями: «Пишите, не стесняясь слабости владения пером. Мы все лучше снимаем, чем описываем это в литературной форме. Но пишите, пользуясь своими дневниками, заметками и просто тем, что еще сохранилось в памяти. Каждый день уходит в туманную даль забываемых воспоминаний. Поэтому дорог каждый день. Отнеситесь к этому серьезно... Все будет использовано. Все будет важно и ценно. <...> Пишите правдиво, без лакировки, расскажите обо всех своих настроениях, сомнениях, радостях и горечи. <...> Пишите с учетом, что киногруппа и каждый из нас — таков уж характер нашей работы — это повод для рассказа о величайших исторических событиях (оператор — свидетель). И вместе с тем помните, что это дневник творческого коллектива»²⁹.

Реорганизация в мае 1944 года

Главное управление кинохроники было фактически расформировано в мае 1944 г. Логично было бы объяснить разгром тем, что в ЦК осознали, какими опасностями чревата его деятельность по сбору кинолетописи, особенно после того как она приняла организованный характер. Подтверждений этой версии, однако, не обнаруживается в доступных на сегодняшний день документах. Реорганизацию управления следует, скорее, поместить в контекст конфликта, разгоравшегося между тогдашним руководителем Агитпропа Г. Ф. Александровым и председателем Комитета по делам кинематографии И. Г. Большаковым³⁰.

Однако непосредственным поводом к разгрому управления стала, судя по всему, отрицательная реакция Сталина на сюжет, связанный с советским наступлением в Крыму и переходом через Сиваш весной 1944 г. В сохранившихся киноматериалах видны советские солдаты, бредущие или толкающие артиллерийские орудия по топкой грязи, затем

несущие на себе раненых товарищей*. В крупных кадрах — изнуренные лица, ноги, утопающие в грязной жиже. Увидеть здесь «решительное и победоносное наступление» было весьма затруднительно. Стали счесть, что кинохроника не смогла передать важности события, и запретить сюжет³¹.

Это был не первый сюжет, подвергшийся запрету. Однако в данном случае принятые меры оказались несравненно более суровыми. До сих пор не известно до конца, что именно произошло в верхах, но результатом стало радикальное реформирование всего управления, и ударила эта реформа прежде всего по его начальнику Федору Васильченко³². По имеющимся документам трудно судить о целях, которые преследовал ЦК по-видимому, они были различными, если не сказать — противоречивыми. Так, сосредоточение всего кинохроникального «дела» на Центральной студии документальных фильмов в Москве отвечало желаниям самих кинодеятелей: этой централизации руководители документального кино добивались с самого начала войны. Зато за назначением на место Васильченко Сергея Герасимова и зачислением в штат студии режиссеров художественного кино, бесспорно, прочитывались недовольство репортажами фронтовых кинооператоров и стремление пересмотреть результаты их работы³³.

После реорганизации приоритетным направлением для студии стало производство полнометражных фильмов, посвященных наступательным операциям Советской армии и воспевающих ее победы; хроника как таковая оказалась в загоне. Последствия этих перемен немедленно отразились на составе и качестве киножурнала, получившего теперь название «Новости дня»; все эти перемены имели целью уменьшение доли репортажей и усиление повествовательной организации сюжетов. Все открытия советского репортажа военных лет — изображение повседневной жизни армейских подразделений, портреты простых солдат, крупные планы лиц — теперь сделались нежелательными и исчезли с экранов; их место занял рассказ о широкомасштабных военных операциях, о награждениях героев и о жизни в тылу. С усилением цензуры киножурнал сводился к набору пресных, бесцветных картинок.

Меньше чем через год после этой реорганизации, 5 февраля 1945 г., в московском Доме кино состоялась беспрецедентная встреча, на которой фронтовые кинооператоры, редакторы и режиссеры обменялись мнениями о ситуации в документальном кино. Почти все выступления были проникнуты разочарованием и смятением. Удручало всех выступавших одно — отказ от основополагающих принципов репортажа: злободневности, быстроты реакции, минимального временного зазора между освещаемым событием и выходом киножурнала. В этом отношении особенно характерно выступление Федора Киселева, руководителя одной из опера-

*См. «Н-ская кавалерийская часть» (СКЖ № 32, 18 апреля 1942 г.), «Героическая оборона Одессы» (СКЖ № 91, 18 сентября 1941 г.), «Взрыв» (СКЖ № 14, 21 февраля 1942 г.), «Люди с фронта: Повар гвардеец Чернышов» (СКЖ № 36, 26 апреля 1942 г.), «Раненые в госпитале» (СКЖ № 32, 18 апреля 1942 г.), «Формирование Сиваша» (в СКЖ не вошел).

торских групп: «Нужно сказать, что оператору стало очень трудно работать. Ведь они, в конце концов, рискуют жизнью, они летят скорее на базу, чтобы эту съемку скорее дать, а в результате они видят, что проходит один номер, другой, и там ничего нет. Ради чего же он рисковал своей жизнью? <...> Я, например, стал думать о музыке, о красивой шапочке, потому что сюжеты, которые мы ставим, барахло, и приходится думать, как бы красивее это барахольце преподнести. Нет фронтового материала, нам говорят, что вообще его не надо давать. Нам говорят, что Варшаву нельзя дать, Будапешт нельзя дать, я просто не понимаю, что это за кинохроника... Зритель ждет эти города, он хочет видеть эти города, но мы ни одного не показали»³⁴.

Показ кинохроники в Советском Союзе и за его пределами

Именно в тот период, когда происходили радикальные перемены, связанные с общим ужесточением идеологического контроля в стране, постепенно начал разрешаться сложный вопрос о том, как и где показывать кинохронику. В первые месяцы войны число кинотеатров сократилось почти вдвое: одни закрывались из-за оккупации, другие переоборудовались для военных нужд. К этим трудностям добавились другие: проблемы с электроэнергией, реквизиция транспорта, уход в армию киномехаников, недостаток кинопроекторов и пленки для изготовления копий. К тому же эвакуированные студии оказались в разных концах страны, в результате чего целые регионы СССР стали труднодостижимы для документалистов. Еще в марте 1944 г. киножурналы, сделанные на республиканских студиях, нередко вообще не содержали никаких репортажей с фронта. Фронтовая хроника присутствовала только в союзном киножурнале, который озвучивался исключительно на русском языке; до провинциальных городов он доходил спустя недели, а то и месяцы. Но и Центральная студия в Москве с большим трудом добивалась от республиканских студий сюжетов для «Союзкиножурнала». Комитет по делам кинематографии и лично И. Г. Большаков неоднократно обращались по этому поводу в ЦК, просили о выделении им средств и расширении штата.

Не менее остро стоял вопрос о советской пропаганде за границей, сталкивавшейся с теми же трудностями: недостатком средств, сложными условиями кинопроизводства, замедляющими распространение копий. В марте 1944 г. Большаков предложил создать внутри Союзинторгкино — организации, занимавшейся распространением советских фильмов за границей, — отдел информации, а внутри этого отдела организовать группу дублирования советских фильмов. Доказывая целесообразность такого решения, он ссылаясь на успех «Разгрома немецких войск под Москвой» (1942): 20 копий этой ленты было отправлено за границу, в том числе в Англию, Иран и США. В Америке фильм был даже удостоен «Оскара». Предполагалось, что советские фильмы будут дублироваться на девять иностранных языков. Убеждая Центральный Комитет в необходимости выделения дополнительных средств, Большаков подробно описывал несовершенства существующей системы, при которой между событием и его показом на зарубежных экранах проходит порой боль-

ше полугода. В 1943 г. Михаил Калатозов был назначен представителем Комитета по делам кинематографии за границей и направлен в США, откуда он регулярно присылал письма с предложениями о совершенствовании системы показа советских фильмов за рубежом³⁵.

Со своей стороны советники посольств информировали чиновников Совинформбюро, ответственных за пропаганду, о предпочтениях иностранных зрителей; так, второй советник Посольства СССР в Турции сообщал А. Лозовскому: «О хроникальных фильмах с фронта. Эти фильмы лучше и вызывают большой интерес у иностранного зрителя. Желательно больше сцен, снятых непосредственно в бою, и меньше инсценировок. Последние здесь особенно заметны ввиду наличия квалифицированного зрителя (многочисленные члены аппаратов военных атташе и инкоры)»³⁶.

Рост интереса со стороны армии

В начале войны военные мало интересовались созданием собственного образа на экране, а с присутствием операторов на фронте мирились как с досадной необходимостью. Однако постепенно они стали осознавать важность операторской работы. Без доступа к военным архивам трудно проследить за развитием этого процесса и понять, в какой мере он был инициирован сверху и кем именно. Сопоставляя уже имеющиеся сведения, можно, однако, выдвинуть несколько возможных объяснений этой несомненной перемены.

Здесь нужно учесть прежде всего общий рост популярности военачальников, их слава росла вместе с победами армии и грозила затмить известность политических лидеров (за это маршал Г. К. Жуков поплатился вскоре после окончания войны). Кроме того, военное командование, судя по всему, осознало, как велик интерес солдат к кинохронике (которую им регулярно показывали), как эффективно можно использовать этот рычаг для укрепления авторитета командиров и для поднятия боевого духа³⁷. Маршал И. С. Конев, например, «позировал» операторам, высунувшись по пояс из окопа. Со своей стороны маршал Жуков пригласил оператора заснять совещание у себя в штабе и принял участие в небольшой постановочной сцене³⁸.

Общаясь с операторами, солдаты выражали желание видеть на экране действия своих подразделений и лица командиров, пользующихся популярностью, а операторы передавали их пожелания в Главкинохронику. Некоторые операторы даже просили своих непосредственных начальников выпускать «специальные номера», посвященные тому или иному фронту, армии, подразделению, к которым они были прикреплены³⁹. Понятно, что интерес в данном случае был обоюдный: за удовольствие увидеть себя на экране военные опекали операторов и охотно предоставляли им снаряжение и транспорт. Напротив, не обнаруживая своего подразделения в кинохронике, они почти не помогали операторам⁴⁰.

На заключительном этапе войны военачальники поняли также, что кино можно с большой выгодой использовать для пропаганды среди союзников. В последние военные месяцы маршалы Ф. И. Толбухин,

И. С. Конев, Г. К. Жуков лично приглашали киногруппы в свои армии. Так, операторы присутствовали на подписании акта о капитуляции⁴¹, представители советского командования позировали им в бывшей ставке Гитлера в Берлине; были операторы и на встрече Жукова, Эйзенхауэра и Монтгомери. Во всех этих случаях инициатива исходила от самих генералов, причем они диктовали операторам весь «сценарий» съемки вплоть до мельчайших деталей.

* * *

Письменные свидетельства и кинодокументы, которыми мы располагаем на сегодняшний день, требуют подробного рассмотрения и тщательного анализа. Их следует поставить в более общий контекст Второй мировой войны, история которой применительно к Советскому Союзу должна быть во многих отношениях написана заново. Документы, о которых мы говорим, порой неожиданные, а порой и совершенно уникальные, представляют несомненный интерес не только для истории кино, но и для политической и социальной истории этого периода в целом.

Конечно, документы эти в большой степени подтверждают те выводы, которые могут быть сделаны исключительно на основе просмотра самих фильмов, однако они позволяют объяснить разнородность продукции фронтовых кинооператоров. В частности, по этим документам видно, как операторы и работники Главкинохроники решали конфликт между пропагандой и свидетельством. Строго говоря, противопоставляя «пропаганду» и «свидетельство», мы несколько упрощаем ситуацию; правильнее было бы говорить о двух полюсах киносъемочного процесса: на одном — съемки, проводимые по заказу (который мог быть скрытым или явным, мог приниматься более или менее покорно, а в некоторых случаях даже отвечать внутренней потребности человека!); на другом — съемки «жизни врасплох» (из лозунга вертовского «Кино-глаза»). Как бы там ни было, ясно, что никто из операторов не мог выбрать один из этих полюсов раз и навсегда. Тот же Трояновский, который призывал членов своей группы оставлять документальные свидетельства о происходящем в виде фильмов и текстов, снимал речь Сталина, специально повторенную «для кино» в Кремле, а Кутуб-заде снимал повторно освобождение Освенцима.

Наконец, история советской кинохроники в военные годы выразительно показывает, насколько сильно первый этап войны изменил жизнь в стране на всех уровнях: эстетическом, политическом, социальном. На эстетическом уровне невозможность снимать военные победы заставила операторов обратить внимание на повседневный быт армии, а значит, развить новые жанры и новые способы съемки. А использование портативных автоматических камер резко изменило технический аспект съемок. В 1944 г., когда на авансцену вновь вышли создатели художественных фильмов, выработка этого нового языка прервалась. На социальном уровне заметна независимость — разумеется, относительная, — которую получили операторы, а также (в первое время) монтажеры, режиссеры и редакторы из главка; в этом смысле кинодокументалисты разделили судь-

бу большей части советского общества, которое ощутило в первые военные месяцы чувство раскрепощения, вновь утраченное в конце войны.

Не подлежит сомнению, что Советское государство — сильное, централизованное, авторитарное — мобилизовало документальное кино для нужд агитации. Особенность военной кинохроники заключалась в том, что в данном случае предполагалось, будто сама «реальность» (пусть несколько причесанная) станет предоставлять отличный материал для пропаганды. Шестидесят лет спустя мы можем наконец рассматривать эти агитки как документы. Документы, которые свидетельствуют не только о ходе военных действий и «победе социализма над нацистскими варварами», но и о реальности, далеко выходящей за рамки снятого. Эта реальность включает, разумеется, и саму систему производства, распространения и использования документального кино, в том числе систему политико-эстетического регламентирования того, что и как должно быть запечатлено на пленке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В более детальной форме они представлены в моей статье: *Les actualites sovietiques de la Seconde Guerre mondiale // Le cinema «stalinien» / N. Laurent (dir.). Toulouse, 2003. P. 123—141.*

² Обратное явление наблюдается в полнометражных военно-документальных картинах Довженко. Текст в его фильмах предельно обобщен, избобилует обращениями на «мы», «вы». Зато изобразительный ряд максимально конкретизирован: длинные куски с крупными кадрами лиц позволяют долго останавливаться на личных судьбах.

³ См.: *Микогиа В.* С киноаппаратом в бою. М., 1964; *Трояновский М.* Я хотел написать книгу. М., 1972; *Михайлов В.* Фронтовой кинорепортаж. М., 1977; *Казначеев А., Клячко С.* Рядом с солдатом. М., 1982; *Микогиа В.* Рядом с солдатом. М., 1983; Их оружие — кинокамера. Рассказы фронтовых кинооператоров. М., 1984; *Цитриняк Г.* Не забыто! Рассказы фронтовых кинооператоров и кинорежиссеров. М., 1986.

⁴ Недавно вышла новая версия воспоминаний Микоши (Я останавливаю время. М., 2005), а также полное издание дневников и писем Марка Трояновского (С веком наравне. Дневники. Письма. Записки. М., 2004) — бесспорно, самой интересной из книг на интересующую нас тему. Кроме того, опубликовано значительное число архивных материалов: *Кремлевский кинотеатр. 1928—1953 / Под ред. К. Андерсона, Л. Максименкова. М., 2005; Кино на войне. Документы и свидетельства / Под ред. В. Фомина. М., 2005.* Этот сборник дает разностороннее освещение условий производства и выпуска военной кинохроники. Он продолжает и дополняет предшествующие публикации: *Война, евангелие от цензуры // Экран и сцена. 1995. Янв.— май; Цена кадра. Каждый второй — ранен, каждый четвертый — убит // Экран и сцена. 2000. Март — июнь.* Назовем также коллективный сборник «Война на экране» (М., 2006).

⁵ На это указывали сами военные. См.: *Галицкий И.* Не отставать от жизни // *Кино. 1941. № 1. С. 3.* *Могилевский В.* Кино и военная пропаганда // *Правда. 1941. 5 янв.*

⁶ Именно этой камерой советские операторы — как, впрочем, и операторы многих других стран — пользовались чаще всего. Первая ее модель была выпущена чикагской фирмой «Белл энд Хоуэлл» в 1925 г. Эта камера имела опреде-

ленные недостатки: она позволяла заснять за раз не более 30 метров пленки; механизм аппарата на морозе замерзал и т. д. Тем не менее ее советские копии (КС-4 и КС-5) оказались очень востребованы во время войны. Некоторые улучшения в конструкцию внесли советские инженеры и операторы. Кроме того, по заказу Комитета по делам кинематографии были разработаны более совершенные объективы (см. директиву Большакова от 21 октября 1942 года: РГАЛИ, ф. 2456, оп. 5, д. 16, л. 64).

¹ Цитриняк Г. Не забыто... С. 22.

⁸ РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 11, л. 229—231; д. 71.

⁹ Впрочем, на местах операторы довольно быстро налаживали контакты с командирами. Однако формально они не были, как говорят сегодня, «embedded», оставались «людьми со стороны» и в многочисленных докладных записках и письмах в разные инстанции напоминали о неудобствах, которые создавала эта ситуация (особенно в том, что касалось снабжения). Сам Большаков, председатель Комитета по делам кинематографии, не раз обращался с этим вопросом в ЦК и Агитпроп. См. особенно выразительный документ на эту тему, датированный 1943 г.: РГАЛИ, ф. 2451, оп. 1, д. 111, л. 12—14; Кино на войне... С. 166—167.

¹⁰ Операторов, принимавших участие в работе фронтовых киногрупп, было в общей сложности около 250. Однако, насколько нам известно, одновременно (за исключением разве что самого конца войны) съемки вели не более 150 человек.

¹¹ Бунимович Т. В поисках метода // Литература и искусство. 1942. 25 окт.

¹² На тогдашнем языке «организацией» стыдливо именовали постановочные кадры.

¹³ Стенограмма совещания, проходившего 12—13 мая 1942 г.; РГАЛИ, ф. 2451, оп. 1, д. 58. Оpubл. в: Киноведческие записки. 2004. № 67. С. 238—308.

¹⁴ РГАЛИ, ф. 2451, оп. 1, д. 105, л. 20; цит. по: Кино на войне... С. 195.

¹⁵ Бунимович Т. В поисках метода...

¹⁶ РГАЛИ, ф. 2451, оп. 1, д. 90, л. 32; цит. по: Кино на войне... С. 193.

¹⁷ Там же. С. 196, 199.

¹⁸ Самым достоверным свидетельством этого факта является, безусловно, дневник Марка Трояновского, который участвовал в этой съемке (С веком наравне... С. 154—155).

¹⁹ Трояновский пишет и в дневниках, и в письмах к матери о том, как его отправили на самолете из Москвы прямо в Краснодар, где проходил судебный процесс над полицаями и пособниками нацистов. Он возглавил бригаду из семи операторов, которым было поручено запечатлеть судебные заседания, оглашение приговора о повешении преступников и приведение его в исполнение. Фильм этот сохранился в РГАКФД (№ 5056).

²⁰ Циркуляр начальникам фронтовых киногрупп от 8 сентября 1943 года (РГАЛИ, ф. 2451, оп. 1, д. 112, л. 8—9).

²¹ См.: Кино на войне... С. 757. Аркадий Левитан не мог вернуться на фронт из-за ранения и был прикомандирован к Комиссии по расследованию, для которой снимал фильм о Катюши; Мазрухо и Ефимов снимали Варшавское гетто после входа туда советских войск; Кутуб-заде и другие вели съемки в Освенциме сразу после его освобождения; группа Штатланда снимала работу Советско-польской комиссии по расследованию нацистских зверств в Майданеке (19 частей этого материала сохранились в РГАКФД, № 10856).

²² Это подразделение было образовано в апреле 1943 г. В интервью, снятом Мариной Голдовской, Микоша рассказывает, что, когда он снимал уходящий под воду советский корабль, один из смершевцев открыл по нему огонь.

²³ См.: Кино на войне... С. 214.

²⁴ Там же. С. 213.

- ²⁵ В 2005 г. мы начали сравнивать разные версии отдельных эпизодов с сохранившимися рабочими позитивами; эта работа еще не закончена.
- ²⁶ Так, сюжет об «армянском батальоне», поднявшем в плену бунт против немцев, был запрещен. См.: Кино на войне... С. 205.
- ²⁷ Архив этот хранился и до сих пор хранится в Красногорске.
- ²⁸ Циркуляр Васильченко от 2 декабря 1943 г. (РГАЛИ, ф. 2451, оп. 1, д. 186, л. 15–16).
- ²⁹ *Трояновский М.* С веком наравне... С. 185–186.
- ³⁰ Более подробно об этих обстоятельствах см. четвертую главу книги: *Laurent N. L'Œil du Kremlin. Cinema et censure en URSS sous Staline.* Toulouse, 2000.
- ³¹ Эти документы хранятся в Красногорском архиве (№ 10842, 173 м; № 9158, 251 м). Обращение к военной истории и анализ кино- и фотоматериала помогут лучше понять причины сталинского гнева. Напомним, впрочем, что во время Гражданской войны переход через Сиваш и взятие Перекопа сыграли решающую роль в захвате Красной Армией Крыма в ноябре 1920 г. Затем этот эпизод в более или менее приукрашенном виде неоднократно фигурировал в художественных кинофильмах. Так что кадры, снятые фронтовыми кинооператорами в 1944 г., были очень далеки от тех образов, к каким приучили зрителей довоенные ленты.
- ³² Судьба его неизвестна до сих пор.
- ³³ См. Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) от 15 мая 1944 г., опубликованное в кн.: Кино на войне... С. 769–771. В число этих режиссеров входили Григорий Александров, Марк Донской, Всеволод Пудовкин, Иван Пырьев, Юлий Райзман, Михаил Ромм, Игорь Савченко, Сергей Юткевич. Майское постановление среди прочего вводило систему премий за сюжеты, одобренные начальством и разрешенные к показу!
- ³⁴ Кино на войне... С. 777.
- ³⁵ Там же. С. 587–620.
- ³⁶ Лозовский переслал копию этого письма Большакову: РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 213, л. 75.
- ³⁷ Было бы любопытно сопоставить описываемое нами явление с введением в октябре 1942 г. принципа «единоначалия» в армии.
- ³⁸ По воспоминаниям Леонида Мазрухо, Жуков произнес короткую речь о важности кинематографа для укрепления морального духа армии, а потом предупредил других участников совещания: «Я пригласил кинооператора сюда перед наступлением. Будут сняты все. Но если вы будете плохо воевать, то пленка пойдет... — и он точно указал, куда в этом случае пойдет пленка. Он говорил совершенно серьезно. Я понял, что он считал сам факт съемки перед боями огромным моральным стимулом» (*Цитриняк Г.* Не забыто... С. 46–47).
- ³⁹ Большаков пересылал эти прошения начальнику Главного политического управления Красной Армии. См. документы 1943 г. в кн.: Кино на войне... С. 166–168.
- ⁴⁰ См. письмо Трояновского Сергею Герасимову от декабря 1944 г.: *Трояновский М.* С веком наравне... С. 201–202. Среди прочего Трояновский сообщает, что командиры просят прислать на фронт копии американских фильмов!
- ⁴¹ Об этом эпизоде рассказали в воспоминаниях три оператора — Л. Мазрухо, А. Левитан и Н. Киселев, но группа, во главе которой стоял Ю. Райзман, была более многочисленной: она состояла как минимум из пяти операторов (в частности, в нее входил Р. Кармен); см.: *Трояновский М.* С веком наравне... С. 83–88.

И. В. Нарсий

**ПРОБЛЕМЫ И ВОЗМОЖНОСТИ
ИСТОРИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
СЕМЕЙНОЙ ФОТОГРАФИИ
(на примере детской фотографии 1966 г.
из г. Горького)**

В будущем неграмотным будет тот, кто не знаком с фотографией, а не с алфавитом.

В. Бенъямин. 1933

Что я делаю, когда расшифровываю фотографию? Расшифровываю ли я значение слова «зеленый», то есть понятия химико-теоретического дискурса? Или я должен продолжить поиск, вплоть до намерений фотографа и его культурного контекста? Когда я могу удовлетвориться расшифровкой?

В. Флюссер. 1983

Портреты, фотографические ли, живописные ли, документируют не столько социальную действительность, сколько социальные иллюзии, не нормальную жизнь, а специфические представления. Именно поэтому для каждого, кто интересуется историей изменчивых надежд, ценностей или менталитетов, они являются бесценными свидетельствами.

П. Верк. 2001

Избранные в качестве эпиграфов цитаты и их расположение маркируют важные этапы в обращении гуманитарного знания к фотографии и тем самым — с неизбежностью схематично — отражают динамику интереса к современному медиуму в гуманитарном цехе. В. Бенъямин был в числе пионеров исследования фотоизображений как отражения эпохи. «Философия фотографии» В. Флюссера была одним из проявлений пробудившегося в 70—80-х гг. минувшего столетия интереса социологов, философов, антропологов, лингвистов к фотографии как к объекту,

источнику и методу социокультурных исследований. Теоретик и практик культурной истории П. Берк дал один из современных развернутых ответов на вопрос о значении изображений для исторического исследования.

Вопрос о том, почему историки совсем недавно занялись систематическим обращением к фото как к источнику, заслуживает отдельного рассмотрения, излишнего в контексте данной статьи. Следует упомянуть лишь, что препятствий на пути к «визуальному повороту» (У. Митчелл) в гуманитарных дисциплинах, в том числе в историографии, было и остается более чем достаточно. В качестве причин длительной блокады интереса ученых (за пределами искусствоведения) к визуальным объектам исследователи называют множество факторов. Это и привычка человека Нового времени смотреть экстенсивно, поверхностно и мимолетно, и превращение искусства в квазирелигию, в связи с чем красноречивое молчание перед возвышенным представлялось более уместным, чем кощунственное отношение к нему как к чему-то историческому. В этот далеко не полный реестр включается также привитое вульгарной критической теорией недоверие к увиденному и к глазу, задача которого стала сводиться к чтению текстов. Наконец, кажущаяся простота восприятия изображения по сравнению с текстом и длительное господство оптимизма по поводу «объективности» фотографии, создающие иллюзию о ненужности специального инструментария для ее анализа, также сыграли немалую роль в длительном игнорировании историками визуальных свидетельств¹.

Лишь в последней четверти XX в. произошел кардинальный пересмотр отношения к фотографии как к источнику информации. В конкуренцию с модерным углом зрения XIX — середины XX в. на фотоизображение как на адекватный способ объективно запечатлеть действительность вступил постмодернизм. Согласно ему фото не говорит само по себе и нуждается в интерпретации. Оптимизм в оценке «правдивости» фотографических свидетельств сменился пессимизмом, воплотившимся в дискуссии о возможности перевода языка фотографии на язык слов. Их наиболее радикальные участники признали задачу неразрешимой.

Интерес историков к визуальным источникам был обусловлен, конечно, не только постмодернистским вызовом. Он совпал с поворотом от социальной истории макропроцессов и макроструктур к культурной истории — микромиру повседневности, восприятия, опыта и памяти «маленьких» людей, в большинстве своем безымянных и безмолвных участников истории². Однако и ныне, как и в начале 80-х гг., историки испытывают определенную растерянность по поводу методов работы с визуальными источниками. Хотя в последние десятилетия отмечается все более интенсивное использование изображений в исторических публикациях, лишь немногие исследователи обращаются с фото как с источником новых знаний. В большинстве случаев публикации фотографий в исторических сочинениях связаны с коммерческим аргументом и пожеланием издателя или, в лучшем случае, используются в качестве иллю-

страции, не несущей никакой дополнительной информации к знаниям, добытым исследователем из письменных источников³.

Тем не менее можно констатировать, что ученые, признавшие за визуальными объектами статус исторических свидетельств, достигли общности взглядов по ряду принципиальных вопросов. Во-первых, это убеждение, что внешняя критика визуальных и вербальных источников в основном совпадает. Центральная задача и самая большая проблема в работе с обоими видами источников — их контекстуализация. Вне контекста значение изображения резко понижается. В отношении фотографий внешняя критика означает необходимость задаться вопросами: где, когда, кем, зачем и для кого они снимались и изготавливались, входили ли в серию и почему выделены владельцем, где хранились и занимали ли почетное место, как воспринимались и интерпретировались обладателями и пр.⁴ Во-вторых, работа с изображениями требует иного инструментария, чем работа с письменными источниками; необходимо знать язык визуальных источников, без которого доступ к ним остается закрытым. В области внутренней критики письменных источников историки, идя по стопам теологов, философов и юристов, взяли на вооружение и довели до совершенства аналитический инструментарий. В визуальную эпоху необходимы не менее богатая практика и не менее дифференцированная историческая теория обращения с изобразительными свидетельствами⁵. В-третьих, изображение, особенно фотографическое, никогда не имеет одного-единственного, изначально заложенного значения. Природа фотографии отмечена парадоксальными чертами — реальностью и ирреальностью, правдивостью и обманчивостью, объективностью и субъективностью, привязкой ко времени и безвременностью⁶. Интерпретация фотографии зависит от постановки вопросов и познавательного интереса исследователя⁷.

Итак, будем исходить из того, что, как и всякий исторический источник, фотография представляет собой своего рода код или текст с зашифрованной информацией, которая может быть раскрыта с помощью некоторых методик. Визуальная антропология и социология, психология и искусствоведение, методы исследований материальной культуры и собственно исторические методики внешней и внутренней критики источников накопили богатый и разнообразный арсенал средств дешифровки визуальных объектов, которые могут быть применены для работы с фотоматериалами.

Следует особо подчеркнуть, что среди множества подходов к интерпретации фотографических изображений нет ни одной доминирующей модели. Многие из них апробированы единожды и утрачивают убедительность при изменении источниковой базы — явление, хорошо известное и в отношении тех или иных методов работы с письменными источниками.

Однако каковы сферы применения и эффективность существующих методов анализа визуальных источников? Действительно ли фото молчит без привлечения иных данных? В каком смысле знание контекста позволяет фотографическому изображению превратиться в самостоятельный

источник, из которого можно черпать дополнительную информацию, отсутствующую в других источниках?

*Концентрация на объекте:
анализ форм и содержания фотографии
вне конкретно-исторического контекста*

Попытаемся опробовать некоторые из предлагаемых гуманитариями методов работы с изображениями на примере частного фотопортрета из коллекции автора этой статьи (см. фото 1). Перед нами — черно-белая фотография размером 11x16, снятая, скорее всего, крупным студийным аппаратом и изготовленная контактным способом. Над нижним обрезом напечатаны адрес фотосалона и год изготовления: «Фото № 1, Горький 1966 (или 1960.— И. Я.), улица Свердлова-4», а также изображен стилизованный олень в прыжке (как на капоте модели «Волги» ГАЗ-21 конца 1950-х гг.). На обороте одного из двух имеющихся в распоряжении автора отпечатков — карандашная запись: «август 1966 г.». Более никаких надписей на лицевой и оборотной сторонах фотоснимка нет.

На фотографии изображен мальчик лет шести—восьми. При внимательном разглядывании снимка можно заметить обнаженный улыбкой несоразмерно крупный резец — вероятно, следствие недавней замены

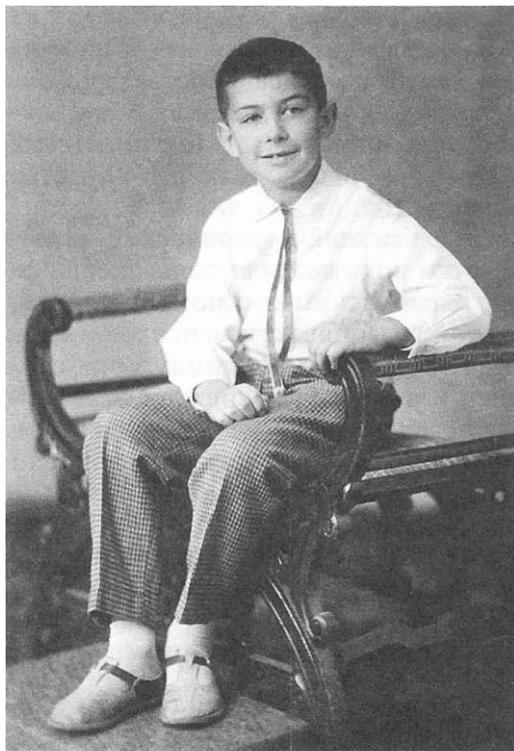


Фото 1

Фото 1

молочного зуба коренным. Точнее определить возраст портретируемого затруднительно, помимо прочего, потому, что мальчик одет, как маленький взрослый. На нем тщательно выглаженные белая рубашка с длинными рукавами и клетчатые брюки. Ноги в белых или серых носках обуты в заметно поношенные светлые сандалии с темными ремешками. На шее под воротником повязан импровизированный галстук из светлой бархатной ленты — «синелька», в терминологии первой трети XX в. Ребенок сидит в старомодном деревянном кресле со светлой обивкой, произведенном, возможно, на рубеже XIX—XX вв. и стилизованном под раннеренессансное кресло-ножницы. Поскольку кресло для портретируемого слишком велико, под его ноги, которые не достают до пола, подставлена коробка, кажется, обтянутая тканью, близкой цветом и

фактурой к обивке кресла. Никаких иных предметов в кадре не зафиксировано.

Предпринятое выше описание фотоснимка выполнено в духе наиболее распространенного из используемых историками подхода — метода исследования материальной культуры. Господствовавший при обращении к визуальным объектам до последней четверти XX в., этот метод концентрируется на идентификации и описании изображенных объектов. Он не устарел и сегодня и при определенной постановке вопросов может быть продуктивен. В любом случае анализ фотоизображения, как и текста, нужно начинать с его внимательного, медленного и концентрированного рассматривания вопреки обычному для современного человека беглому взгляду и ослаблению внимания после узнавания изображенных предметов и сюжета. В самом неблагоприятном случае, когда фотография не датирована и не подписана, она останется совершенно изолированной от контекста⁸.

Однако в нашем случае результаты самой предварительной атрибуции изображения не столь уж удручающи. Мы знаем, где и когда сделан снимок. Всякие дальнейшие умозаключения на основе материально-культурного описания будут, правда, неизбежно умозрительными предположениями, которые рискуют наделить изображение смыслом, чуждым ее автору, заказчику и самому объекту съемки. Парадная одежда ребенка и сам факт съемки в профессиональном фотоателье позволяют предположить, что фото сделано по какому-то торжественному поводу, например, в связи с днем рождения или приближающимся поступлением в школу. Даже в самом общем виде представляя детскую моду и состояние производства детской одежды в СССР 1960-х гг., можно с уверенностью констатировать, что данный снимок отражает не реальность, а некие ожидания и надежды, фиксирует желательный, идеальный порядок вещей, запечатлевает счастливый момент жизни. Однако эти и другие гипотезы уже предполагают знания общего исторического контекста у интерпретирующего лица. Степень его наблюдательности будет зависеть от уровня образования и знакомства с традициями изобразительного искусства.

Попробуем дополнить полученную информацию, прибегнув к классическому искусствоведческому описанию изображения, которое также концентрируется на анализе визуального объекта. Применение этого подхода к фотоснимку вполне оправдано, так как фотография с первых лет существования подражала изобразительному искусству и брала на вооружение богатые традиции живописи, в течение десятилетий претендуя на статус одной из равноправных отраслей искусства и добиваясь признания своих высоких эстетических качеств⁹.

Итак, перед нами портрет в полный рост, положение портретируемого³ Д налево, фон нейтральный. Фотограф использует богатый арсенал изобразительных средств, чтобы сделать восприятие изображения приятным и удобным. Все важные части фотографируемого объекта находятся на линиях структурного плана плоскости, поровну делящих поверхность по вертикали, горизонтали и диагоналям. Согласно наблюдениям художников и искусствоведов это должно действовать на зрителя успокаиваю-

ше. Автор максимально использовал также линии «золотого сечения», делящие плоскость по вертикали и горизонтали на три примерно равные части, причем нижняя линия «золотого сечения» приблизительно совпадает с линией горизонта. Крайне удобна для глаза и «мизансцена тела»: легкий поворот корпуса налево, по мнению художников, встречающийся на семи из десяти портретов в полный рост, облегчает наиболее привычный «маршрут» зрения из левого нижнего угла изобразительной плоскости по диагонали вправо и вверх. Расположение тела в кресле позволяет эффектно играть с преимущественно скругленными, волнообразными линиями. Округлые, мягкие, они также должны действовать на зрителя успокоительно. В образованной линиями «золотого сечения» центральной зоне, считающейся в теории искусства наиболее спокойной, находятся руки мальчика. Фотограф умело пользуется светом, избегая контрастов. Он следует привычке воспринимать темное как более тяжелое и принадлежащее низу, а светлое — как более легкое и стремящееся вверх. На изображении преобладают светлые тона, делающие снимок более нежным и лиричным.

Как видим, описание фотографии из искусствоведческого угла зрения, натренированного на анализ произведений изобразительного искусства, кое-что сообщает о самом фотографe, его общих эстетических пристрастиях и конкретном замысле. Перед нами — снимок, сделанный не просто опытным фотографом, но приверженцем художественного фото-портретного канона, сложившегося в XIX в. и усвоенного советской художественной фотографией. Так называемая пикториальная фотография возникла в середине XIX в. и первоначально ориентировалась на викторианскую живопись, а затем — на импрессионизм, натурализм и символизм рубежа XIX—XX вв. Соответственно, в пикториализме выделяются две фазы развития. Для первой была характерна работа фотографа-художника с инсценированными сюжетами, бутафорией и актерами, для второй — фазы мягкого фокуса — фотоимпрессионизм, отказ, вопреки достижениям фототехники, от резкости изображения (характерно, например, нанесение фотографами вазелина на стеклянную пластину перед объективом, чтобы усилить живописный эффект изображения) и попытка отражать не реальность, а человеческое восприятие реальности. Именно в пикториализме портрет был наиболее популярным жанром фотографии¹⁰.

Интересно, что пикториализм второй фазы, которую историки фотографии относят к периоду между 1890 и 1910 гг., не исчез в одночасье. Фотомастера продолжали пользоваться техникой и, главное, эстетикой «мягкого фокуса», и не только в России (СССР). Так, многие американские фотографы вплоть до 50-х гг. XX в. оставались носителями пикториальной традиции второй фазы¹¹.

Интересно, что Нижний Новгород в последние полвека существования Российской империи стал одним из ведущих центров отечественной фотографии. Славу ему принесли прежде всего имена всероссийски известных и интернационально признанных фотографов А. О. Карелина (1837—1906) и М. П. Дмитриева (1858—1948), в творчестве которых

портрет занимал важное место¹². Если бы не штамп советского фотосалона и стоптанные советские сандалии на ногах мальчика, анализируемый фотопортрет легко можно было бы ошибочно отнести к пикториальной фотографии второй фазы. То, что снимок бережно воспроизводит основные стилистические клише дореволюционной фотографии, вероятно, не случайно. С известной долей допущения можно предположить, что автор портрета 1966 г. был коренным нижегородцем и принадлежал к фотографам с дореволюционной профессиональной социализацией.

Модель анализа содержания произведения искусства, дополняющего анализ его форм, предложил немецкий исследователь культуры Эрвин Панофски (1892—1968). Его подход представляет собой многофазный анализ, направленный на поэтапное движение от изучения структуры форм к изучению структуры смысла изображений. Первый этап, или уровень этого анализа — доиконографическое описание, — включает идентификацию на изображении отдельных предметов и событий. Второй — иконографический анализ — предполагает раскрытие конкретного значения идентифицированных деталей изображения, запечатленных тем и аллегорий. Третий — иконологическая интерпретация — имеет целью расшифровку значений, репрезентации смыслов, неосознаваемых художником и якобы воплощающих дух времени или нации. Иконология Э. Панофски прочно вошла в научный инструментарий обращения с изображениями, несмотря на интенсивную критику предложенного им подхода. В развернутый перечень предъявляемых к нему претензий входят проблематичность разграничения описания (иконографии) и интерпретации (иконологии), гегельянское убеждение в отражении «духа времени» в произведении искусства, вера в неперменное наличие аллегорических элементов на изображении, отсутствие в его модели социально-исторического измерения конкретной эпохи и равнодушие к общественному контексту создания произведения искусства, умозрительность выстраиваемых им причинно-следственных связей, которые не находят подтверждения в источниках¹³.

Тем не менее не только сторонники, но и критики иконологии Э. Панофски, в том числе историки, призывают не отменять его подход, а применять критически, дополняя иными методиками. Задача иконологии видится ими в ограничении и вместе с тем усложнении постановки вопросов: вместо поиска пресловутого «духа времени» исследователь должен сосредоточиться на изучении с помощью изображений следов менталитета и эмоций людей прошлого, отраженных в способах репрезентации, в мимике и жестах изображенных персон¹⁴.

Применительно к детскому портрету из г. Горького доиконографическое описание в общих чертах исчерпано на предыдущих страницах. Второй и третий этапы иконографии и иконологии, которые одни исследователи различают, другие же используют как синонимы, затруднены из-за отсутствия данных о конкретно-историческом контексте создания этого снимка. И все же некоторые дополнительные гипотезы на основе иконографического описания возможны. Так, мальчик снят в позе, близкой к многократно зафиксированному в изобразительном искусстве языку

тела европейской элиты. К характерным телесным признакам придворной мужской цивилизованности французского и итальянского происхождения относились правильная осанка и хореографически выворотные стопы, серьезность и сдержанность, сохранение дистанцированности от окружающего и контроль над эмоциями, взгляд вдаль и легкая загадочная улыбка. Телесное благородство, заимствованное в XIX в. у аристократии буржуазией, в первоизданном виде воспроизведено на портрете 1966 г. Вряд ли советские заказчик и исполнитель фотографии задумывались над происхождением инсценированного ими языка тела мальчика. Возможно, они испугались бы, если бы могли предположить, что их вкусы «буржуазны». Неосознанные ими значения, остатки знания из прежних эпох применены на фотопортрете, скорее всего, орнаментально, потому что «так положено». Тем ценнее это нечаянное свидетельство о том, насколько прочно вошло представление о благородной телесности совсем не советского происхождения и содержания в советский иконографический портретный репертуар.

Альтернативы иконографии и иконологии

Рассматривая методы «чистого» анализа фотоизображений, свободно от конкретно-исторического контекста, нельзя не упомянуть о многочисленных психоаналитических и структуралистско-семиотических подходах, практическое применение которых затруднительно в принципе, а детальное описание невозможно в рамках статьи. Помимо отсутствия интереса к контексту создания конкретных изображений, их роднит поиск информации, не выраженной явно или скрываемой, в любом случае неосознаваемой создателем визуального объекта, концентрация внимания на проблемах восприятия изображения и, не в последнюю очередь, высокий уровень умозрительности, ставшей мишенью массивной критики¹⁵. Они ставят задачи, близкие к проекту иконологии, в связи с чем можно говорить о данных подходах как об альтернативах концепции Э. Панофски.

По справедливому замечанию П. Берка, «для историков, которые работают с изображениями... психоаналитический анализ необходим и одновременно невозможен»¹⁶. Его необходимость связана с тем, что люди проецируют на изображения собственные подсознательные желания и страхи. Вместе с тем психоаналитический подход невозможен с точки зрения «нормальных» для историка научных критериев в связи с отсутствием достаточного доказательного материала. Следовательно, психоаналитическая интерпретация не может быть ничем иным, как спекуляцией.

Действительно, что можно предположить, рассматривая анализируемую фотографию с психоаналитической точки зрения? Возможно, в ней зашифровано желание видеть в ребенке (и в его будущем) успешного, положительного героя, чистого, аккуратного, воспитанного, сдержанного и благородного — диаметрально противоположность грязному и ленивому советскому хулигану? Быть может, в ней скрыто раздражение против нонконформизма подрастающего советского поколения, шеголявшего в середине 1960-х гг. с длинными неухоженными волосами или немы-

слимыми прическами, в брюках-дудочках и вызывающе ярких пиджаках, галстуках и носках, в настоящих джинсах или самодельных — из брезента, с необъятными клешами, в которые вшивались бубенчики и даже лампочки? Спекулировать на эту тему можно бесконечно; желательно, однако, не забывать, что все предположения в русле психоаналитического подхода к визуальному остаются не более чем предположениями.

Приведенное выше высказывание П. Берка можно распространить и на структуралистско-семиотические предложения по дешифровке изображений. Структуралисты и семиотики рассматривают изображение как знаковую систему, сосредоточивая внимание на неочевидных и не выраженных явно элементах изображения в ущерб отраженной на нем реальности, историческому контексту и иконографическим деталям. Так, Р. Барт, один из самых влиятельных структуралистов — исследователей фотографии, преимущественно анализировал воздействие языка изображения, риторику визуального образа. Он выделял два вида внимания: *studium* — созерцание изображения, доставляющее удовольствие, и *punctum* — некие (случайные) детали изображения, провоцирующие концентрацию внимания и рождающие цепь ассоциаций¹⁷.

Не приходится сомневаться, что восприятие визуального объекта зависит от степени подготовки, от индивидуальных особенностей социализации и опыта воспринимающего субъекта. В определенном смысле можно утверждать, что, выделяя *studium* и *punctum*, Р. Барт пытался объяснить особенности собственного восприятия языка и зрительных образов. «У меня изъян,— писал он,— я вижу язык»¹⁸. Мы можем гадать, что на фото 1966 г. увидел бы Р. Барт, разглядывал бы он его рассеянно или обнаружил бы на нем деталь, которая могла бы его взволновать. Может быть, он заметил бы контраст между стоптанными советскими сандалиями и буржуазной «синелькой»? Или несоответствие застенчивой улыбки ребенка отставленному левому локтю — маскулинному жесту завоевателя пространства?

Однако если не знать, кому адресовано изображение, кто был его реальным пользователем, неизбежна подмена восприятия конкретных исторических актеров восприятием анализирующего субъекта. Без знания контекста возникновения детского фотопортрета из г. Горького ничего конкретного о восприятии данного изображения его заказчиками и адресатами сказать невозможно.

Следует отметить, что в отличие от Р. Барта, который дерзко заявил о возможности напрямую черпать информацию из фотографии, многие структуралисты-семиотики сосредоточились на разработке сложных систем кодирования визуальной информации. В результате было создано множество моделей дешифровки изображений, не прижившихся в визуальных исследованиях, отличающихся эзотерическим языком «тайной» науки, высокой степенью трудоемкости при ненадежном эффекте и анахронизме результатов из-за игнорирования специфической ситуации, в которой производилось и использовалось фото¹⁹.

Пунктирно очерченные выше подходы к интерпретации визуальных объектов в той или иной степени базируются на характерной для XIX в.

вере в «правду» изображения. Попытка их применения к конкретному случаю показывает, что незнание исторического контекста позволяет кое-что узнать о «послании», содержащемся на изображении, но эти знания, во-первых, весьма ограничены и, во-вторых, ненадежны и гипотетичны. Вне знания обстоятельств возникновения и использования визуальный объект остается малоинформативным источником и сопротивляется интерпретации. Фотография молчит или в лучшем случае туманно намекает.

*Социологические попытки
контекстуализации визуального источника*

Острое ощущение «лживости» визуальных свидетельств, в том числе фотографических, получило воплощение в трудах «классиков» истории фотографии второй трети XX столетия: В. Беньямина (1892—1940), З. Кракауэра (1899—1966), Г. Фройнд (1912—2000), П. Бурдьё (1930—2002), С. Зоннтаг (1933—2004). Их анализ фотографии связан с критическим восприятием современных социально-политических порядков и в ряде случаев, особенно у В. Беньямина и Г. Фройнд, опирается на марксистскую критику капитализма. Так, фотопортрет XIX в., по убеждению В. Беньямина, находился на службе поднимающейся буржуазии, а его закат Г. Фройнд связывала с выходом на политическую арену мелкой буржуазии. З. Кракауэр и С. Зоннтаг критиковали фотографию как средство манипуляции и сокрытия действительности. З. Кракауэр, анализируя иллюстрированные журналы, еще в конце 1920-х гг. пришел к выводу, что фотография не может удержать информацию и без знания контекста ее создания ничего не дает. В этой связи он оценивал иллюстрированные журналы как мощное средство забастовки против познания в руках правящей элиты. С ним солидаризировался В. Беньямин, выражая уверенность, что директивы, которые получает читатель в виде подписей к фотографиям в иллюстрированных журналах, в фильмах в виде последовательности кадров-изображений, станут еще точнее и повелительнее. Фотография создает фиктивную действительность и является инструментом контроля на службе политики и капитала, ее сила — в способности рождать иллюзию реальности и достоверности, считали Г. Фройнд и С. Зоннтаг. Критика недостоверности фотодокументов сопровождалась²⁰ мрачными прогнозами о вытеснении текста зрительными образами.

Наиболее влиятельной оказалась концепция П. Бурдьё, замеченная, правда, исследователями визуальности с опозданием почти на четверть века. В середине 1960-х гг. он интерпретировал производство и использование фотографии как социальную практику. Фотография, по мнению Бурдьё, субъективна, так как всегда связана с выбором, но социум изначально приписывает ей объективность. Фотопрактика принадлежит определенным социальным группам, этос и нормы которых отражаются на фотоизображениях. Изменения, происшедшие после изложения П. Бурдьё своей концепции в фотографической технике и социальных реалиях, например, в положении семьи, позволяют считать отдельные его аргументы

менее убедительными для анализа нынешней фотопрактики. Это касается, например, интерпретации фото как средства семейной интеграции или выполнения ею функции укрепления социального престижа²¹. Однако базовая идея его концепции о фотографии как социальной практике легла в основу современной визуальной социологии.

Для нее характерно представление о том, что зрительный образ формируется и трансформируется на протяжении всего времени производства и употребления изображения, он не задан изначально и всегда открыт для различных интерпретаций. В отличие от структуралистов социологи визуальной настаивают на самостоятельности изображений, которые независимы от языка и его структур и более адекватно, чем язык, отражают «видимую сторону» общества и того, что за нею скрывается.

Современные тенденции визуальной социологии, связанные с изучением частной фотографии, демонстрируются в исследовании немецкого социолога Шт. Гушкера. Основная проблема анализа фотографии с точки зрения визуальной социологии состоит в том, что мотив фото редко показывает существенное и важное для его обладателя, которое остается поэтому закрытым для внешнего наблюдателя. Вследствие этого визуальная социология исследует не изображенные на фотографии объективные факты, а условия производства персональной правды. Другими словами, основа социологической интерпретации фото состоит не в анализе содержания или каталогизации мотивов, а в толковании того, как обладатели фотографий интерпретируют собственные фото в процессе рассказа о них²².

Для удобства упорядочения материала и его анализа Шт. Гушкер выделяет в фотографии как социальном процессе три составляющие: дофотографическую, фотографическую и постфотографическую ситуации. В дофотографической ситуации закладывается смысл частного фотографирования. Оно имеет нормативные границы, предпосылки и установки по поводу того, что может и должно показываться и сниматься. Фотопрактика, таким образом, содержит социальные пожелания, она социально контролируема и ограничиваема. Фотографическая ситуация не сводима к фотографируемому моменту. В нее входит ряд последовательных действий, в ходе которых фото инициируется, организуется и осуществляется. Наконец, в постфотографической ситуации взгляд на фото меняется; его смысл и значение усиливаются или утрачиваются. В ходе различных видов работы над фотографией, наделяющей ее смыслом и преодолевающей растущий зазор между сфотографированной ситуацией и нынешним днем ее участника и владельца фотографии, возникает конечный продукт — автобиографическая фотография, «документ» удавшейся жизни²³.

Социологические подходы к фотографии невысоко оценивают «чистый» анализ явных и сокрытых форм, структур и смыслов, запечатленных на снимке, в отрыве от контекста его создания и использования. Нарботки визуальной социологии представляются продуктивными для исторического анализа фотографии. Ведь, строго говоря, внешняя и внутренняя критика источника и его использование также идут по схеме,

которую, перефразируя Шт. Гушкера, можно было бы обозначить **Kai** «доисточниковая», «источниковая» и «постисточниковая» ситуации. Попробуем применить его модель на практике, для исторической контекстуализации детской фотографии 1966 г.

Исторический контекст фотографии 1966 г.

С момента появления фотографии за ней закрепились функции документации и верификации порядка, статуса и счастья. Фотографическая практика оказалась буржуазным феноменом постольку, поскольку она предоставила буржуазии возможность обозначить свою социальную границу снизу, ориентируясь на аристократическое портретное искусство и воспроизводя на фотографии эстетические и поведенческие нормы элиты. В реализации этой функции фотографический портрет с самого начала вышел на первый план. Рост самооценки средних слоев уловили фотографы, которые стали декорировать свои ателье колоннами, драпировками, подестами, книжными шкафами, благородной мебелью. Клиенты фотографировались в полный рост, в нарядной одежде и напыщенных позах, в соответствии с аристократическим живописным стандартом. Благодаря совместным усилиям фотографов и клиентов фотография изначально лгала: она пропагандировала ценности, которыми фотографируемые не обладали, но стремились обладать, она должна была выполнить желание клиентов выглядеть «как положено», подчинив ему свои индивидуальные особенности²⁴. Еще в 1854 г. С. Кьеркегор не без доли иронии писал: «С помощью дагерротипии легко можно достичь того, что каждый будет портретироваться; раньше — только избранные; и одновременно есть непреодолимое стремление к тому, чтобы все мы имели одну и ту же внешность — так что понадобился бы только один портрет»²⁵.

Канон мотивов фотографии черпают из привычного знания, своего рода коллективной памяти о «правильном» производстве фотоснимков, из которой, правда, выпало осознание источника этого знания. Особенно это касается наиболее консервативного жанра фотографии — портрета. В советское время фотографы и заказчики сознательно или бессознательно продолжали воспроизводить вкусы «чуждой» эпохи. Несмотря на интенсивное развитие любительской фотопрактики с 50-х гг. минувшего столетия наиболее важные события семейной жизни — такие, как, например, свадьба или начало учебы в школе — остались доменом профессиональных фотографов. Фотографии, посвященные этим торжественным моментам жизни, в наибольшей степени пронизаны инсценировочными стереотипами.

Знание о наличии социальных установок и ограничений в обществе по поводу того, что и как следует запечатлеть на снимке, остается слишком общим, если не иметь информации о том, кто является конкретным носителем этих установок, другими словами, кто заказчик и исполнитель визуального объекта. Необходимо вновь обратиться к вопросам внешней критики фотографии, сформулированным в начале статьи: кто, для кого и по какому поводу создал снимок 1966 г.?

В ходе долгих разысканий удалось установить, что фотопортрет мальчика, скорее всего, создан Александром Александровичем Головановым (1890—1967), нижегородским фотографом с дореволюционной социализацией (см. фото 2). Выходец из многолетней крестьянской семьи, он изучил профессию фотографа в мастерской своего родного брата Василия, у которого работал с 1904 по 1907 г. Это был период расцвета нижегородской фотографии, ее славы в империи и за ее пределами. В городе имелась дюжина фотографических заведений. Еще жил и работал — кстати, в мастерской в доме купца Н. Х. Курепина по адресу: Большая Покровская, 4, на том самом месте, где в 1966 г. будет сделан фотопортрет мальчика, — «светописец» А. О. Карелин, чьи фотографии были отмечены многими всероссийскими и международными наградами, а у М. П. Дмитриева, который находился на вершине славы, уже сфотографировалось множество местных и всероссийских знаменитостей. Затем А. А. Голованов работал ретушером в мастерской М. Н. Гагаева в том же доме Курепина (Карелин к этому времени уже умер), а после трехлетней ссылки в Вологодскую губернию за революционную деятельность он вернулся в Нижний Новгород и до революции 1917 г. работал в фотографии М. А. Хрипкова. Сменив в советское время множество должностей, так или иначе связанных со специальностью, он вышел на пенсию с должности старшего фотографа Государственной фотографии № 1 объединения «Горьковгорфото» — той самой, в которую он пришел работать в 1907 г.²⁶ Но и после выхода на пенсию его связь с фотографией № 1 не прервалась: в летние месяцы он работал в ней, заменяя ушедших в отпуск коллег. Таким образом, подтверждается сделанное на основе искусствоведческого анализа предположение, что создатель фотографии мальчика принадлежал к мастерам дореволюционной школы.

Заказчиками фотопортрета мальчика были супруги Борис Яковлевич Хазанов (1894—1979) и Нина Яковлевна Хазанова (1901—1985), в девичестве Рывкина. Выходцы из черты оседлости, они поженились в начале двадцатых годов (см. фото 3) и с начала тридцатых жили с двумя дочерьми в Нижегородской (позднее Горьков-



Фото 2

екая) области, а в 1940 г. переехали в Горький, где Б. Я. Хазан< до выхода на пенсию в середине 1960-х гг. работал главным бухгалтером Горэнерго. Как и А. А. Голованов, Хазановы выросли в Российской империи, и их первые фотографии были сделаны до революции профессиональными фотографами старой школы (см. фото 4–6). Вероятно их эстетические вкусы и взгляды на назначение фотографии совпадают со вкусами и взглядами А. А. Голованова и выразились во «вневременном» портрете ребенка.

Поводом для обращения к профессиональному фотографу стало начало учебы внука Б. Я. и Н. Я. Хазановых (автора этой статьи), которого, приезжавшего к ним на летние каникулы. Так как Б. Я. Хазанов не мог присутствовать на первом школьном дне внука или дед и бабушка не были уверены, что ребенок будет запечатлен в Челябинске правильно, фотоснимок был заказан заранее и сделан под их контролем. Будучи участником фотографической ситуации, я могу реконструировать ее без больших усилий. Фотография № 1 располагалась в верхнем этаже двухэтажной постройки конца XVIII в. — дома купца Н. Х. Курепина, в котором с середины 90-х гг. XIX в. поочередно действовали частные фотомастерские М. Т. Кудрина (середина 1890-х — 1900 гг.), Ф. Г. Федоров (1900—1904), А. О. Карелина (1905—1907), М. Н. Гагаева (1907—1915;

Н. М. Кузаева (1915 — ?)²⁷. В советское время заведение стало первой национализированной фотографией, что и зафиксировано в ее названии. Ее помещение неоднократно перестраивалось, но часть дореволюционного интерьера сохранилась и в 1960-х гг.

Организация фотографической ситуации протекала не без осложнений. Во время первого визита к фотографу на мальчике были короткие штаны, обнажавшие разбитые коленки, и еще менее презентабельные сандалии. Вероятно, заказчик планировал поясной портрет внука с дедом. Однако внимание ребенка привлекло старинное кресло, которое понравилось и деду. Фотограф предложил использовать его для снимка, но в таком случае о парном портрете не могло быть и речи. Так было принято решение об одиночном портрете в полный рост. Тогда же состоялась показавшаяся мальчику нескончаемо долгой репетиция позы и мимики. В заранее назначенный срок он (возможно, с бабушкой) вновь был в фотографии № 1, одетый на этот раз совершенно иначе. Был жаркий августовский день, и ему было стыдно в такую погоду показаться в центре города одетым как в театр — в брюках, рубашке с длинными рукавами, с бантом-галстуком. Вновь последовала мучительная репетиция позирования. Особенно тяжело давалась улыбка, с которой портретируемый должен был взирать на поднятую правую руку фотографа, спрятавшегося за массивным деревянным корпусом фотоаппарата на треноге. Наконец наступил «решающий момент», когда фотограф почувствовал, что пора производить съемку. Фотографическая ситуация завершилась.

Через несколько дней были получены четыре отпечатка, предназначенные: первая — заказчикам, вторая — моим родителям Тамаре Борисовне и Владимиру Павловичу Нарским, третья — семье старшей сестры моей матери Мириам Борисовны Корзухиной, четвертая — матери моего отца Марии Александровне Нарской и его сестре Виолетте Павловне Кузнецовой. Наступила постфотографическая ситуация, время использования фотографии и придания ей смысла. Б. Я. и Н. Я. Хазановы были довольны снимком. Бабушка с гордостью показывала его соседям, которые дивились тому, как мальчик вырос. Затем фото хранилось в ящике буфета, в пакете с другими семейными фотографиями. После смерти бабушки фотография в идеальном состоянии досталась мне. Снимок, адресованный моим родителям, Н. Я. Хазанова привезла в Челябинск, сопровождая внука, и сама выбрала для нее самое видное место — на кухне, где собиралась вся семья, в нише буфета напротив обеденного стола. Там она стояла годами, пока ее не перестали замечать. Подпорченная солнечными лучами, влагой и кухонными испарениями, фотография перекочевала под стекло на рабочем столе в квартире моих родителей.

Как обращались с фотографией другие обладатели, мне неизвестно, но во всех домах, в которые она когда-то была послана и где спустя десятилетия я ее показывал, она сразу же узнавалась и вызывала улыбку. Обратившись к данному проекту, я осознаю, что тем самым возобновляю постфотографическую ситуацию, стремясь раскрыть коды собственного изображения, а точнее — наделить его значимым смыслом. Я оказываюсь в двойственном и не очень уютном положении — исследователя

и «подопытного кролика». Мой исследовательский интерес переплетается с личным, эмоциональным, ностальгически окрашенным желанием расшифровать фотографию как «послание» безвозвратно ушедших дорогих мне людей и таким образом больше узнать о них; вести с ними «виртуальный» диалог и получить ответы на вопросы, которые в свое время не были заданы или оставались без ответов. Ни о какой объективности исследователя, само собой разумеется, в данном случае не может быть и речи. Тем более что предпосылки создания и процесс реализации визуального объекта невозможно полностью реконструировать, как невозможно и полностью перевести зрительный образ в текст — всегда остается непереводаемый эмоционально заряженный «остаток»²⁸.

Историк и визуальный источник

Абстрагируясь от моего, наверное, не очень показательного случая, можно констатировать, что важность визуального источника для историка состоит уже в том, что может распалить любопытство — субъективность вполне продуктивную — и спровоцировать трудоемкий исследовательский процесс, в котором будут задействованы не только визуальные свидетельства. В наибольшей степени, как показывает историографическая ситуация последних лет, изображения, и не в последнюю очередь семейные фотографии, могут оказаться стимулом для антропологически ориентированных историков — тех, кто интересуется историей повседневности и опыта, нравов и вкусов, восприятия и поведения «обычных» людей, не оставивших после себя обильных письменных свидетельств.

Но дает ли визуальный объект историку что-то кроме стимулирования исследовательской активности? Цюрихский исследователь раннего Нового времени Б. Рек на примере произведений искусства так определил область интересов историка в отношении изображений и ее отличие от сферы преимущественного внимания искусствоведов: «Среда, в которой находится произведение искусства, интересна в двойном смысле: потому что она может воздействовать на форму произведения искусства — это интерес историков искусства; а также потому, что произведение искусства может осветить среду, из которой оно происходит, то есть является источником для ее изучения. Это интерес исторической науки»²⁹.

Помещенный в контекст происхождения и назначения, снимок 1966 г. укрепил ряд гипотез, выдвинутых на основе «чистого» описания его форм и содержания, и, главное, позволил превратить их в менее аморфные предположения относительно намерений, установок и вкусов конкретных людей, участвовавших в создании конкретной фотографии. Можно с большой долей уверенности утверждать, что А. А. Голованов не просто был художником дореволюционной школы. В августе 1966 г. он честно выполнил свою работу, ориентируясь на выстоявшие вопреки всем пертурбациям советского времени этические и эстетические установки знаменитых фотографов Нижнего Новгорода. Он серьезно, в духе старых традиций пикториальной фотографии, подошел к трудоемкой инсценировке и удержанию фотографируемой ситуации. И смог открыто говорить с симпатичным ему заказчиком-сверстником на понятном обоим эстети-

ческом языке, не опасаясь быть превратно истолкованным. Этим, скорее всего, можно объяснить мощный заряд досоветской эстетики, или художественной вневременностиTM, излучаемой детским портретом.

Проясняется и намерение заказчиков остановить «прекрасное мгновение», удержать его для себя и своего внука, использовать его для поддержания родственных уз семьи, разбросанной по пространствам Советского Союза. И, возможно, в детской фотографии зашифровано «послание» внуку — по крайней мере, мне как последнему участнику фотографической ситуации и инициатору постфотографической, очень хочется его найти.

В отличие от А. А. Голованова Н. Я. и Б. Я. Хазановы не обладали ни правильным происхождением, ни революционным прошлым. В их жизни было кое-что, что следовало скрывать: Б. Я. Хазанов когда-то работал на «капиталистическом» предприятии и в 1920-х гг. считался «буржуазным специалистом»; во время Первой мировой войны он служил в царской армии (см. фото 5), во время военных походов бывал за границей, в Австрии и Румынии; позднее, во время Гражданской войны, с помощью старшего брата избежал службы в Красной Армии и пусть недолго, но жил в 1918 г. на оккупированной поляками территории. Н. Я. Хазанова когда-то училась в частной гимназии (см. фото 6), откуда вынесла «буржуазные» навыки ведения домашнего хозяйства, и недолюбливала коммунистов. И оба были евреями. Может быть, они завещали внуку свою мечту о его личном «светлом будущем», участвуя в создании образа культурного, воспитанного, уверенного в себе героя, которому нет нужды стесняться своего прошлого и бояться за свое будущее в этой не очень культурной и не благоволящей евреям стране?

В конце концов, фотоснимок 1966 г. заставляет еще раз задуматься о гибридном характере советской культуры, впитавшей — иначе и быть



Фото 5



Фото 6

не могло — эстетические каноны эпохи, которую она старательно пыталась стереть из памяти советских людей. И увидеть, с другой стороны, что даже лояльные граждане СССР, разделяя базовые установки советской идеологии, могли трансформировать идею коллективного социалистического «светлого будущего» в индивидуальную и вполне буржуазную перспективу, в том числе используя привычный эстетический канон своей ностальгически просветленной досоветской молодости.

«Картины и постройки лгут,— считает Б. Рек.— Но их ложь может быть интересной»³⁰. Эту максиму разделяют и другие современные историки — исследователи изображений. По мнению П. Берка, произведения искусства могут сообщать о таких аспектах социальной действительности, которые порой игнорируются в текстах. Однако визуальные свидетельства (и фотография не является исключением из правила) не настолько реалистичны, как зачастую кажется, и могут вводить историка в заблуждение, если он не учитывает намерений их заказчиков и создателей. Но и сами искажения реальности в процессе создания зрительного образа — и, добавим, его дальнейших толкований зрителями — есть источник для изучения менталитетов, идеологий, представлений исторических актеров о себе и о других³¹. Визуальные объекты особо ценны для изучения неуловимого обыденного знания людей прошлых эпох. Современники считали его общеизвестным, и оно по этой причине не отложилось в письменных источниках: «При суждении об изображениях, как и во многих других случаях, свидетельства особенно достоверны тогда, когда они рассказывают нам о чем-то, о чем они — в данном случае художники — вовсе и не знают, что они об этом знают»³². Субъективность и инсценированный характер фотографии не снижает, таким образом, ее качества как исторического источника, а придает ей дополнительное содержание.

Вместе с тем следует предостеречь от чрезмерного оптимизма в отношении визуальных источников и имеющихся методик их анализа. Ни одна методическая матрица не в состоянии заменить внимательного и неторопливого взгляда. Никакие теоретические изыски не заменят дифференцированного подхода к конкретным объектам, несравненно более трудоемкого, чем их иконографический, иконологический, психоаналитический или семиотический анализ вне исторического контекста. Семейные истории интереснее семейных фотографий, которые без дополнительной (словесной) информации остаются недоступными для чужака. При анализе изображений, особенно фотоснимков, историка подстерегает опасность видеть только то, что он и без того знает и хочет лишь подтвердить. Впрочем, с такой ситуацией он постоянно сталкивается и при работе с привычными, вербальными источниками. Поэтому во избежание подобной ловушки ему нужно следовать стратегиям, отработанным в отношении текстов.

Другими словами, историк должен комбинировать различные подходы к анализу изображений, исходя из конкретной исследовательской ситуации. Ему следует отдавать себе отчет, что изображение многозначно и всегда открыто для различных интерпретаций; что именно он,

наблюдающий субъект, определяет, для чего данный объект является источником. Исследователю стоит помнить, что выдвигаемые им на основе визуальных свидетельств гипотезы в отношении внутреннего мира исторических актеров остаются гипотезами, к которым сам он должен относиться осторожно. Скромность в оценке историком своей интерпретации визуального источника, как и любого другого, настоятельно необходима. Его толкование осуществляется из переменчивого сегодня и, таким образом, зависит от внутреннего состояния наблюдающего: от его сиюминутных забот, личных интересов и опыта. Историка ждут разочарование и отчаяние, если он откажется признать, что его интерпретация изображения не может претендовать ни на славу единственной допустимой, ни на статус окончательной и совершенной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., напр.: *Beitl K, Ploeckinger V.* (Hg.). *Forschungsfeld Familienfotografie. Beitrage der Volkskunde // Europaischen Ethnologie zu einem populaeren Bildmedium.* Wien;Kittsee, 2001; *Guschker S.* *Bilderwelt und Lebenswirklichkeit: eine soziologische Studie uber die Rolle privater Fotos fuer die Sinnhaftigkeit des eigenen Lebens.* Frankfurt/M. u. a., 2002; *Schloegel K.* *Im Raum lesen wir die Zeit. Ueber Zivilisationsgeschichte und Geopolitik.* Muenchen;Wien, 2003; *Roeck B.* *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit.* Goettingen, 2004; *Ziehe I, Haegele U.* (Hg.). *Fotografien vom Alltag — Fotografien als Alltag // Visuelle Kultur. Studien und Materialien.* Bd. 1. Muenster, 2004.

² См.: *Hardtwig W.* *Der Historiker und die Bilder. Ueberlegungen zu Francis Haskell // Geschichte und Gesellschaft.* 1998. № 2. S. 305—322; *Jaeger J.* *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einfuehrung in die Historische Bildforschung.* Tuebingen, 2000. S. 68, 79; *Burke P.* *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen.* Berlin, 2003. S. 205—207.

³ См.: *Fritzsche B.* *Das Bild als historische Quelle. Ueber den (Nicht-)Gebrauch von Bildern in der historischen Forschung // Vom Bild zum Text: die Photographie-betrachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis / A. Volk (Hg.).* Zuerich, 1996. S. 11—12.

⁴ См.: *Jaeger J.* *Photographie...* S. 71.

⁵ См.: *Maurer M.* *Bilder repraesentieren Geschichte. Repraesentieren Bilder Geschichte? Zur Funktion historischer Bildquellen in Wissenschaft und Oeffentlichkeit // Historische Faszination. Geschichtskultur heute / K. Fuessmann, H. T. Gruetter, J. Ruesen (Hg.).* Koeln;Weimar;Wien, 1994; *Breuss S.* *Fotografie und Volkskunde / Europaischen Ethnologie. Eine Ueberlegung zur Einfuehrung in das {Colloquium // Forschungsfeld Familienfotografie... S. 9—14; Bruechner W.* *Historische Fotografie und Volkskunde // Fotografien vom Alltag... S. 5—16; Haegele U.* *Visual Anthropology oder Visuelle Kulturwissenschaft? Ueberlegungen zu Aspekten volkskundlicher Fotografie // Ibid.* S. 27—47.

⁶ См.: *Blazejewski S.* *Bild und Text — Photogsphie in autobiogtaphischer Literatur. Marguerz Duras' «L'Amant» und Michael Ondaatjes «Running in the Family».* Saarbruecken, 2002. S. 70; *Overdick T.* *Ethnofotografie. Versuch einer Repositionierung volkskundlicher Fotografie // Fotografien vom Alltag... S. 17.*

⁷ *Jaeger J.* *Photographie...* S. 11—12; *Herznowd L.* *Familierngeschichten — Geschichte der Familie // Forschungsfeld Familienfotografie... S. 49—50.*

Kemp W. (Hg.) *Theorie der Fotografie.* Bd. 3: 1945—1980. Muenchen, 1983; *Jaeger J.* *Photographie...* S. 70, 73.

⁹ Подробнее см.: *Benjamin W.* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M., 1966; *Вартапов А. С.* Фотография: Документ и образ. М., 1983; *Морозов С. А.* Творческая фотография. М., 1985; *Михалкович В. И., Стигнеев В. Т.* Поэтика фотографии. М., 1990; *Brauchitsch B.* Kleine Geschichte der Fotografie. Stuttgart, 2002; *Walter C.* Bilder erzählen! Positionen Inszenierter Fotografie. Weimar, 2002.

¹⁰ См. прим. 8.

¹¹ См.: *Walter C.* Bilder erzählen... S. 66.

¹² О жизни и творчестве знаменитых нижегородских фотографов см.: Андрей Осипович Карелин. Творческое наследие нижегородского художника и фотографа. Н. Новгород, 1994; Максим Дмитриев. В фокусе времени. Н. Новгород, 1996; Нижегородская фотография. Город. Люди. События. 1843—1917. Н. Новгород, 2006.

¹³ См.: *Kaemmering E.* (Hg.). Ikonographie und Ikonologie. Theorien — Entwicklung — Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem (6. Aufl.). Bd. 1. Koeln, 1994; *Jaeger J.* Photographic. S. 76, 78; *Burke P.* Augenzeugenschaft... S. 46—48; *Roeck B.* Das historische Auge... S. 55.

¹⁴ См.: *Burke P.* Augenzeugenschaft... S. 49; *Roeck B.* Das historische Auge... S. 161.

¹⁵ См., напр.: *Jaeger J.* Photographic. S. 82—83; *Burke P.* Augenzeugenschaft... S. 195—204; *Guschker S.* Bilderwelt und Lebenswirklichkeit... S. 65—69.

¹⁶ *Burke P.* Augenzeugenschaft... S. 198.

¹⁷ См.: *Barthes R.* Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/M., 1989. S. 35—36.

¹⁸ Ibid. S. 2.

¹⁹ Характерный пример такого подхода — теоретическое исследование У. Эко, предлагающее десяток иконических символов и кодов, которые позволяют узнать объект и являются условием возникновения зрительного образа. См.: *Eco U.* Critique of the Image // Thinking Photography / V. Burgin (Ed.). Houndmills; Basingstoke; Hampshire; London, 1982. P. 33—38.

²⁰ Подробнее см.: *Benjamin W.* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M., 1963; *Kracauer S.* Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt/M., 1963; *Freund G.* Photographie und bürgerliche Gesellschaft: eine kunstsoziologische Studie. Muenchen, 1968; *Sonntag S.* On Photography. N. Y., 1977; *Kemp W.* (Hg.). Theorie der Fotografie. Bd. 2: 1912—1945. Muenchen, 1979; *Bordieu P.* Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt/M., 1981; *Jaeger J.* Photographie...; *Blazejewski S.* Bild und Text...

²¹ См., напр.: *Guschker S.* Bilderwelt und Lebenswirklichkeit... S. 149, 304—308.

²² Ibid. S. 6, 9—10, 84.

²³ Ibid. S. 119—120, 169, 171, 180, 204—241.

²⁴ См.: *Starl T.* Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts; Marburg, 1991. S. 25—48; *Aries P., Duby G.* (Hg.). Geschichte des privaten Lebens. Bd. 4: Von der Revolution zum Großen Krieg / (Hg. M. Perrot von). Frankfurt/M., 1992. S. 432; *Guschker S.* Bilderwelt und Lebenswirklichkeit... S. 124, 131.

²⁵ Цит. по: *Sonntag S.* Ueber Fotografie. 2. Aufl. Muenchen; Wien, 1978. S. 186.

²⁶ См.: *Хорее М. М.* Первая государственная... // Нижегород. предприниматель. 1998. № 1. С. 36.

²⁷ Нижегородская фотография... С. 294—295.

²⁸ *Roeck B.* Das historische Auge... S. 212, 266—267.

²⁹ Ibid. S. 79.

³⁰ Ibid. S. 193.

³¹ См.: *Burke P.* Augenzeugenschaft... S. 34.

³² Ibid. S. 36.

А. М. Сологубов

ФОТОГРАФИЯ И ЛИЧНОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ ИСТОРИИ (автофотографический эссе)

Я старался избегать всякого рода обобщений и широких выводов. ...Все мои воспоминания окрашены чисто личным освещением. В этом их большой недостаток, но зато, быть может, и некоторое достоинство.

В. Н. Коковцов

Как формируется «человек фотографический», откуда возникают его идеи, какой опыт и какие обстоятельства скрываются за конечным продуктом? Я попытался ответить на эти вопросы, опираясь на материал, наиболее мне доступный. Результатом стал представляемый «автофотографический эссе». Текст разделен на части, почти все названия их суть названия фотокамер, которыми я владел, владею или о которых мечтал. В этих частях, расположенных хронологически, я рассказываю о событиях, оказавших воздействие на мое восприятие и наиболее отчетливо врезающихся в память. Некоторые части сопровождаемы сделанными случайно снимками.

Я буду удовлетворен, если читатель найдет текст небесполезным.

Этюд², б^хб см

Конец 1970-х, городок Гусев на востоке Калининградской области. Семья моя жила тогда на улице Типографской (ранее Lange Reihe)³, в квартире бабушки Дарьи Ипатьевны Сологубовой. До войны в дальней части этого длинного спаренного дома располагался Lusthaus⁴ (некоторые *accessories* публичности сохранились до сих пор: засыпанный шестиугольный фонтан во дворе, превращенный в детскую песочницу, крытая прогулочная галерея с овальными окнами, лестница, прихотливо ведущая на большой открытый балкон, где, надо полагать, в давние времена стояли столики). В другой же части дома располагались обычные квартиры.

Помню, в комнаты со двора проникал с майским воздухом густой запах жасмина, а в августе под окнами нашего первого этажа раскрыва-

ли свои разноцветные колокольчики высокие мальвы. Вся эта растительность, кроме, пожалуй, мха, пырея и картофеля, появилась во дворе еще при немцах.

Этажом выше, в такой же коммуналке, как и наша, жил парень. Я не помню его лица, не помню его с фотоаппаратом или печатающим



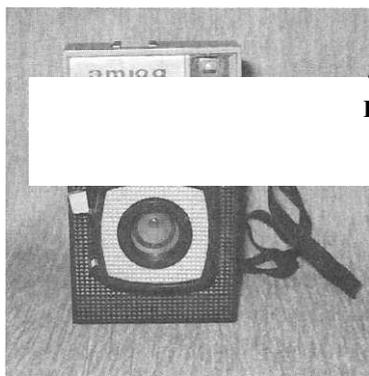
Фото, сделанное соседом.
Я на велосипеде, слева мой брат.
Около 1979 г.

в темноте фото, но именно благодаря ему несколько мгновений моего детства остались на фотобумаге. Если бы не эти снимки, от первых моих лет сохранилась бы только пара смутных образов, приправленных слабыми воспоминаниями о запахах дворового жасмина, бензина от соседского мопеда и угольной гари из немецкой печки.

Скажу вслед за Cartier-Bresson'ом⁵, что с раннего возраста я хотел создавать изображения. Рисовать, однако, так и не научился. Может, не так сильно хотел или был неспособен,

а может, оттого, что обучиться рисованию мог только в художественной школе, а я не любил коллективы.

Одно из первых фотографических воспоминаний — среднеформатный гиперфокусный «Этюд».



Фотоаппарат «Этюд», 6х6 см

Пластмассовое недоразумение ценой в пять рублей, неведь как попавшее в провинциальный городок, редко видевший «широкую» пленку. Этот экземпляр ни разу не снимал.

Но благодаря ему я узнал общее устройство фотографической камеры. Части его еще несколько лет попадались среди моих детских вещей, пока окончательно не пропали (родители в начале восьмидесятых, получив от геологоразведки собственное жилье в малоквартирном доме на окраине города, под присмотром бабушки вели подсобное хозяйство: куры, свиньи, потом кролики, коза... Помню загаженные курами останки камеры).

Таким было мое первое знакомство с непонятной фотографической машинкой, которая в полном смысле была моей игрушкой.

Совсем недавно, в связи с подготовкой этого текста, спросил маму о том, как этот фотоаппарат появился у меня. Оказалось, что она помнит мою первую камеру. Более того, сама купила. «Зачем, при каких обстоятельствах?» — «Наверное, на день рождения. Ты думаешь, я помню, сын-нок? Спрашивай теперь у себя...» Но моя память молчит.

Солидно сделанные, толстые, с замками семейные альбомы лежали в тумбе под телевизором и были мне доступны. Вот немец-солдат сфотографировал моего отца — ему было года два — на деревенской улице, со спущенными штанами. Потом фотографию подарил. Помнится удивление, вызванное этой историей, поскольку она не совмещалась с моим представлением о тотальной войне и с inferнальным образом шпехующего врага. Жуткие снимки я впервые увидел в книге о Саласпилсе⁶, оставленной у нас дома знакомыми. Нерезкие, черно-белые, они воздействовали гораздо сильнее, чем текст.

Я нередко перебирал семейные фотографии, всматривался в незнакомые лица. То были портреты женщин и мужчин в непривычной одежде, с непривычными стрижками; иногда женские портреты были «гламурными» и вирированными, напечатанными на тонированной бумаге. На них стояли игривые, фотографическим способом сделанные надписи, вроде «Где же ты, моя любовь?».

У отца много снимков, где он молодой и с друзьями. Этих людей я никогда не видел. Разве что только одного из них, один раз. Однажды к отцу неожиданно пришел его товарищ, тоже тягавший в молодости штангу, пришел с женой, и я радостно узнал его по запомнившимся фотографиям, даже изменившегося.

Рассматривание фотографий создало у меня иллюзию, что существует мир, в котором ничего не меняется. Будучи сфотографированными, люди — знакомые и незнакомые — становятся подданными этого вечного мира. Даже я сам не избегаю такой участи. Стоит мне открыть альбом, и все повторится снова и снова в этом вечном мире, но, правда, всякий раз просмотр будет печалить.

Лет в восемь или девять написал первые тексты, посвященные фотографии, — откомментировал свои детсадовские снимки. Кроме надписей также оставлял на обороте фотографий печати, намазывая чернилами подходящие для того предметы, например, эмблему с рижской радиолы «Rigonda»⁷ или пятипфенниговые монеты двадцатых годов, в изобилии имевшиеся у меня, как и у многих местных мальчишек. Фотография с печатью приобретала для меня иное значение, как бы становилась серьезнее.

Память сохранила смутные следы посещения фотоателье. Неясные образы. Соприкосновение с какой-то тайной. Запомнился *entourage*: радостный настрой родителей, тьма помещения, скрывающая большую камеру из дерева, черная накидка, под которую нырял фотограф. И какая-то птичка, которая так и не вылетела. А после оставались снимки, красивые, добротные. Прошедшие десятилетия почти не оставили на них следов. Тем более удивителен контраст между свежестью снимков и уже выцветшими воспоминаниями о фотографировании.

Помню также приходы фотографов в детский сад. Вернее, не сами приходы, а их атмосферу. Нас выводили на балкончик уже не существующего здания, откуда был виден уже несуществующий громадный (в народе — посаженный, естественно, Петром I) дуб, росший отдельно на холмике. Поодиночке нас усаживали на стульчик, и оставшийся

за пределами памяти фотограф нажимал на спуск. Родительские альбомы хранят десятка полтора моих детсадовских снимков.

В мае 1982 г. умерла бабушка. Человек, данный мне в ощущениях — прикосновениях, звуках, запахах, вещах, — человек, с которым я разговаривал еще накануне вечером, более мне недоступен! И лишь фотография, служанка и повелительница моей памяти, дает мне возможность видеть ее, вплоть до мертвого, с провалившимися глазами, лица в гробе. Я, какой-то необыкновенно круглолицый, в курточке, доставшейся от подросших сыновей маминой коллеги, тоже есть на похоронных снимках. Помню, как раскручивал хранившиеся родителями в старой замшевой сумочке рулонные малоформатные негативы, на которых были запечатлены похороны. Первая близкая смерть. Память сохранила лишь туманные отрывочные ощущения, обрывки образов и некоторые фразы. Конечно, в родительских альбомах имелись и скорбные фотографии. Но все они были очень старыми, темными, нерезкими картинками. А эти отпечатки свежие, жесткие, качественные, и с ними связана боль.

Все мое личное прошлое хранится в памяти столь подробно только благодаря рассованным по ее ячейкам фотографиям, правда, постоянно соединяемым с текстом-рассказом.

*Ленинград, 24*36 мм*

Этой камеры у меня никогда не было. Но я могу о ней рассказать.

Феликс Сегаль, супруг отцовой сестры, был военным, служил в Семипалатинске на ядерном полигоне (впрочем, смысл этого термина был мне тогда неизвестен; я слышал только, что связано это с большими секретами и деньгами) и дослужился до генерала.



Одна из моих двоюродных сестер.
Какая именно, не стал разбираться.
Снимок сделан Феликсом Сегалем.

Примерно 1970–1973 гг.

Сегали жили богато, гораздо обеспеченнее моих непрактичных геологических работников (помню, например, восхищенное перешептывание родственников: «Библиотека в десять тысяч томов!»). Что не мешало им, впрочем, присылать в посылках поношенное *нижнее белье**. На нем были даже номерки из прачечной. Мама ничего не высказывала дарителям и тихо отправляла все на тряпки.

Сегаль увлекался фотографией, и поэтому его супруга Валентина могла присылать своей матери — моей бабушке — много снимков дочерей. Я перебирал фотографии двух хорошо одетых улыбающихся девочек, сделанные в разное время их жизни. Девочки были на пару лет старше меня и выросли, можно сказать,

у меня на руках, согласно расположению фотографий в альбоме. Причем на более поздних фото они мне нравились, конечно же, больше, чем в ползунках-распашонках. Генерал (тогда еще майор или подполковник) получал достаточно, и со снимков лучился этот самый недостаток. Там были разные фотографии из мира, мне неизвестного и недоступного. Я рассматривал разнообразные интерьеры и ландшафты, на фоне которых позировало семейство.

Но самое обидное было то, что девчонки держали в руках камеру! Удивительную блестящую машинку, мне в то время совершенно недоступную, поскольку родители были очень далеки от фотографии, а я еще очень мал. Позднее я узнал в ней «Ленинград», советскую топ-модель, «современный фотоаппарат, который по отличным техническим данным, конструкции, отделке и оформлению (отделке и оформлению! — А. С.) может удовлетворить самого требовательного фотолюбителя»⁹.

Феликс Сегаль уже умер. Ни его самого, ни его супругу, ни дочерей (ни их уже довольно взрослых детей) я никогда не видел. Я не слышал, как они говорят, не видел, как двигаются. Эта семья дана мне исключительно в фотографиях. Они до сего дня исправно высылают снимки родственникам в Калининградскую область: дни рождения и юбилеи, будни и праздники. Воистину фотографическая семья. Во всех смыслах.

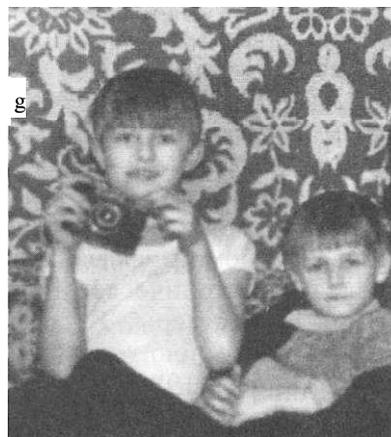
Впрочем, мои родители и родственники отвечали и отвечают им тем же: шлют свои снимки.

Смена, 24*36 мм

Следующая камера попала в мои руки только в 1983 или 1984 г. Это обладание было уже более осознанным, хотя и недолгим. Сергей, муж младшей маминой сестры, человек, что называется, «с руками», занимался некоторое время и фотографией. Он решил подарить мне один из своих фотоаппаратов. Принес и отдал. Камера показалась очень сложной, с множеством цифр, рычажков. Как обращаться с ней, я не знал. В техническом отношении фотографирование представлялось мне непростым занятием, требующим знаний и оборудования.

Несколько лет спустя, уже имея собственную купленную камеру, я спрашивал Сергея, как нужно снимать, обрабатывать пленку и печатать снимки.

Потом Сергей забрал камеру. Через неделю или через месяц. Причину я тоже не помню. Однако Сергей успел запечатлеть меня с ней. Возможно, я и не припомнил бы этот краткий эпизод, но снимки, сделанные им, не допускают этого. Фотографирование, поскольку благодаря ему оставались следы неповторимых событий, вызвало у меня разные детские мысли. Помню, как **СТОЯЛ** у ворот родительского дома **И** **ВООБРА-**



Я со «Сменой», рядом мой брат,
Снимоксделан
Сергеем Баландиным

жал (состояние A1). Если я приду на это место через десять лет (состояние A2), если точно приду, обещаю, и буду думать о себе тогдашнем (в A1), то смогу ли я (A1) увидеть себя (A2)?

Я постоянно вертел камеру в руках, и руки исподволь запоминали ее угловатую форму, мягкость вращения объектива, приятный взвод и срабатывание затвора. Запомнилась ее чернота, крепкость и запах. Камеры пахнут по-разному, а в чем-то и сходно. Сложнозамешанный запах механической камеры (трущийся металл, испаряющаяся смазка, кожаные наклейки и футляр, впитавшие пот, химический запах пленки) запомнился навсегда и до сих пор пьянит.

*Любитель 116-Универсал, 6*6, 4,5*6 см*

После «Смены» появилось сильное желание иметь собственный фотоаппарат. Правда, хотелось также велосипед, позднее мопед, мотоцикл, а также телескоп и еще кое-какие необходимые вещи. Некоторые желания родители неторопливо удовлетворяли.

Летом 1987 г. в магазине «Военторг» увидел диковину. Большая двуглазая камера лежала под витринным стеклом и смотрела на меня. Всего в десяти минутах от дома. Она не могла не стать моей. Приобретение, правда, получилось несуразным: «широкая» пленка оказалась редкостью, да и нужных — среднеформатных — увеличителей в магазинах в то время не было. Выручила классная руководительница Александра Андреевна Артемьева, преподававшая любимые мною физику и астрономию. Я получил в бессрочное пользование фотоувеличитель «Нева-2М», спланный из школьного физического кабинета.

На велосипеде, с «Любителем» на плече я начал познавать окрестности своего городка, забираясь в поездках все дальше и дальше. Это как сталкерство, ведь пространство полно волнующих тайн. Совсем дикой природы в наших местах нет, все было когда-то окультурено, посажено, облагорожено. Под травами, среди одичавших кустарников и фруктовых деревьев скрывались старые фундаменты и подвалы, насыпи разобранных железных дорог... Я не задавал себе вопрос, отчего все это заброшено, довольствовался лишь сознанием тайны, связанной с воздействием на них времени. Священнодействие с камерой придавало моим поездкам особый смысл. При этом я еще не понимал, что фотографическая камера превращалась для меня в средство познания.

Да, было еще одно приложение к «Любителю». В конце 1987 г. родители купили мне большой любительский телескоп¹⁰ (день, когда мы привезли домой заказанный в Новосибирске инструмент, случайно пришлось на католическое Рождество). На нем имелась площадка для крепления фотокамеры. Я до поздней ночи засиживался во дворе, в будке, специально мною сооруженной. Крыша будки распахивалась, и я снимал небо. Конец 1980-х оставил довольно много моих астрофотографий. Потом был микроскоп и попытки пристроить к нему фотоаппарат... Но постепенно «естественнонаучная» фотография занимает все меньше и меньше места в моих интересах.

Дача Геринга

В Роминтскую пушу я впервые попал поздней осенью 1987 г. вместе со школьным товарищем Лешей Клоповым. Немцы называли эти места пустошью (Rominter Heide). Здесь испокон веков рос лес, водилось много зверья. Это бывшие охотничьи угодья немецких властителей, всего три десятка километров южнее моего городка. Большой — в масштабах Калининградской области — лес, уходящий в Польшу. Первым автобусом мы приехали в поселок Краснолесье (ранее Gross Rominten), что на севере пуши. Семь утра поздней осенью — темное и девственное время. Мы долго идем сквозь холодный лес к даче Геринга¹¹. Деревья уже потеряли листву, травы высохли и утратили цвет, усилив пустоту и заброшенность приграничья. Люди здесь бывают редко, но кажется, что лес полон призрачного присутствия. Повсюду следы прошлой культуры: замшелые каменные погребки, заросшие канавы, заброшенные мосты, квартальные камни у пересечений старых просек. Опыта у меня мало, и я снимаю самые разные объекты: излучины реки, крутые обрывы, поваленные деревья, текущую воду, землянки, камни, дороги... У меня нет штатива, и снимать приходится с рук. Сжимаю камеру как оберег в этом таинственном и диком лесу. Когда слышим гудение далекой машины, заранее уходим в лес — возможно, едут пограничники¹². Строгого погранрежима уже нет, но встреча с человечками в зеленом нам ни к чему.

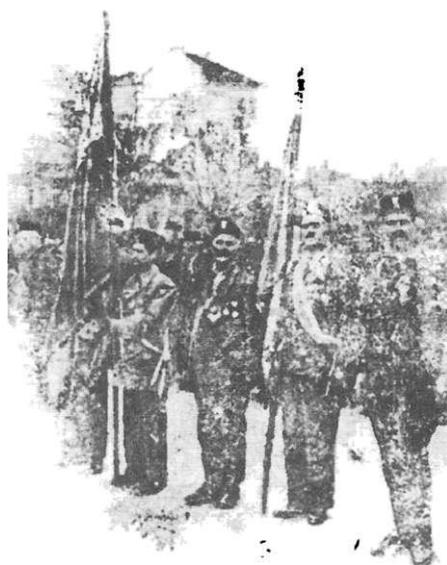
От охотничьего домика Геринга остался только фундамент, поглощаемый природой. Подвалы обширны, сухи, и в них гулко усиливаются наши голоса. Сказочные места. Вокруг толстые ели, с которых свисают сизые бороды. Под деревьями сумрачно, с рук снимать невозможно. Поэтому пристраиваю камеру на камнях у входа в темный подвал. Затвор послушно отрабатывает ручную выдержку. Геринг так и не появился.

Третий рейх

Я не мог поверить рассказам одноклассника Женьки Котова — бабушка его жила в Краснолесье — о старых немецких фотографиях, которые он находил в тех местах в земле и в воде. На краснолесненском автобусе мы отправились в поселок Смирново, что на подступах к Роминтской пуше.

Небольшой ручей, не пересыхающий ни в какую жару, промыл среди моренных холмов глубокий каньон. Ледяная вода вытекает из болотистой местности. Раки. Вглядываюсь в песчаное дно ручья, ища скрученные обрывки голубого пластика.

Их много, но они плохо различимы среди отражений неба в водной ряби. Копаю землю, обнаруживая ровные цинковые пластины. Они попадаются редко. Все это фотоклише. Дома натираю их мелом или, если состояние пластины позволяет, густой пастой из шариковой ручки (в этом случае можно делать отпечатки на бумаге). Шероховатая поверхность преобразуется, являя сцены давно прошедших времен. Вот корпулентный рейхсмаршал авиации в светлом кителе на какой-то встрече;



Турецкие (?) солдаты.
Фотоклише было покрыто
пастой из шариковой ручки,
затем сделан отпечаток на бумаге

вот съезд в зале, украшенном нацистскими флагами; вот солдаты-окопники; вот несколько самолетов с крестами, среди них один со звездой; а вот и сам фюрер... Множество клише. Здесь до войны была типография. Судя по ворохам истлевшей бумаги и другим остаткам типографских материалов, печатали здесь, кроме газет, бланки и прочую несложную продукцию. Тексты еле видны на темно-коричневом тлене. Да я и не стремлюсь разобрать их готический шрифт. Меня занимает другое. Я выкапываю из земли не просто привычные монетки или стекляшки, а фотографии! Я — фотограф. Несколько десятилетий пластины ждали такого, как я. Мои поездки превращаются в выездные фотосессии с непредсказуе-

м ы м результатом! Я вернусь домой и проявлю найденное,

Мальчишке трудно подробно описать происходящее, а я уже и не смогу — позабыл. Остались лишь чувства. Сырость. Замшелые деревья. Бульканье ручья. Ледяная вода. Полная заброшенность. Одиночество. И фотографии, чей статус в бытии не определен и загадочен.

*Зенит ЕТ, 24*36 мм*

В 1989 г., чтобы я не бездельничал дома, мама устроила меня на время летних каникул в геологоразведочный отряд.

Это было интересно. Первый опыт социализации в трудовом коллективе. Срез полевой жизни маленького советского коллектива в конце XX века. Там было все: дни рождения, пристойные выпивки, тайные любовные романы, ночное воровство бензина неустановленными лицами, работа... Все это совершалось в тонком прогретом слое воздуха у поверхности земли, в старинном культурном ландшафте.

Прошел месяц. Я получил первую зарплату в сто сорок рублей, которую потратил на покупку фотокамеры и увеличителя. Обзавелся советской классикой: камерой «Зенит-ЕТ» и увеличителем «УПА-725». Прощай, «Любитель». Новый аппарат также всегда носил с собой. Я оклеил его тонкой прозрачной лентой, чтобы не поцарапать и не стереть краску. В сравнении с последующими моими камерами это страшный аппарат. Особенно страшен его спуск, требующий для срабатывания затвора большого усилия.

В нечастое свободное время я предпринимал вылазки «на ландшафт». А ландшафт этот был удивителен. Тем более что познавать его я начал со стороны естественнонаучной, геологической. Я рыл в склонах холмов

траншеи, обнажая слои, из которых геологи брали пробы, я выкапывал в легких лесных почвах глубокие ямы-колодцы, из которых после отчерпывал воду, а геологи при этом определяли скорость наполнения ямы. Среди огромных моренных холмов, оставленных последним ледником, течет через леса быстрая речушка Роминта, ныне называемая Красной. Она вымывает из ледниковых отложений железистые соединения, благодаря которым дно и, похоже, вода приобретают красноту. Геологи рассказывали мне, как устроен ландшафт, как он прочитывается. Тысячелетия показались не таким уж и большим сроком. Но на сравнительно древний природный ландшафт наброшен тонкий, молодой и хрупкий ландшафт культурный, также имеющий свою слоистость. Окружающее, после прочтения его лопатой и фотоаппаратом, оказалось сложным и многоплановым.



На картошке.
Фото сделано однокурсником
Димой Агапитовым
Осень 1992 г.

*Киев 6С ТТЛ, 6*6 см*

Этот прекрасный аппарат появился у меня в сумасшедшие времена. Осенью 1992 г., возвращаясь с болота Целау, как был, в сапогах и лесной одежде, я зашел в корпус своего физмата. В холле встретил знакомую сотрудницу, оставившую преподавание и возглавившую приуниверситетский кооператив «Гаудеамус» (в этом кооперативе, кстати, состоялся мой дебют как преподавателя — единственная и кратковременная подработка на подготовительных курсах). «В Москву поедешь?» — в отчаянии спросила она, ожидая, что я, как и остальные, откажусь. «Конечно, поеду!» — «И денег заработаешь...»

Нужно было срочно перевезти из Калининграда в столицу огромную сумму — 600 тысяч рублей. На эти деньги агент кооператива должен был, в частности, закупить в рязанском колхозе 25 тонн картофеля. Я взял старый отцовский портфельчик — деньги забили его наполовину, попросил у товарища по общежитию замшевые туфли — Москва все-таки! На расходы мне было выдано десять тысяч рублей (три месячные зарплаты моей мамы!).

Рассчитанное поначалу на пару дней — поездом до Москвы и обратно, — путешествие растянулось на неделю, поскольку обратный путь я проделал вместе с картофелем. Изложение путешествия составило бы отдельную статью. Многого я бы уже и не вспомнил, если бы не взятый в дорогу «Зенит», исправно отщелкивавший кадры, оставляя для меня серенькие свидетельства. Он еще не знал, что его отставка уже близка.

Вернувшись домой, я увидел в фотомагазине подержанный «Киев 6С ТТЛ» 1981 г. выпуска, с различными объективами. Среднеформатные камеры этой марки были мне уже давно знакомы. Запомнилось, как в детстве на смоленском рынке, совсем не разбираясь в фототехнике, но уже зная, что такое цена, я смотрел на дорогую украинскую механику, стоявшую высоко на полке и отделенную от меня витриной. «Киевы» по цене от семисот до одной тысячи рублей в окружении объективов. Цена завораживала. Но сегодня, после Рязани, у меня достаточно денег. Я покупаю подержанную камеру и дополнительный объектив к ней. Оптика его была в отличном состоянии, но механика имела распространенный недостаток — склеились лепестки диафрагмы. Слава из «Рембыттехники», улыбчивый и хитроватый мужик, чинивший фотоаппараты, взял мой «Киев» в ремонт¹³. После Славиной чистки я решил, что буду заниматься ремонтом своей техники сам. Благо свободного времени у меня было много.

Я был равнодушен к студенческой жизни и появлялся только на обязательных мероприятиях. Время же делил между лежанием на кровати с книжкой, ежедневными походами по букинистам и комиссионкам¹⁴, где были отделы фототехники, и поездками по области. С осени 1992 г. мои эпизодические непосещения занятий превратились в хронические, поездки «в область» участились, а «Киев» стал любимой камерой. Его шахтный видеоискатель не только менял право на лево, но и привносил в мир какую-то тайну. Причиной последнего были мои причудливо

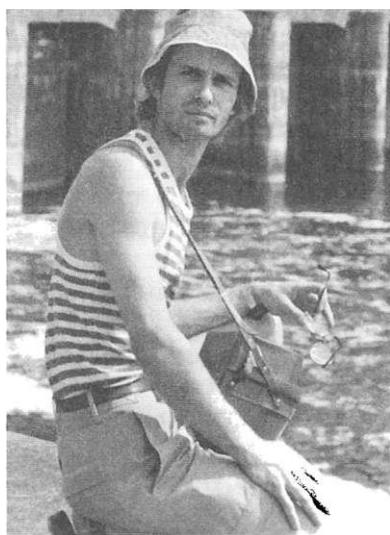
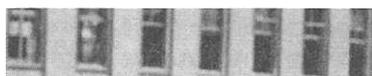


Фото с «Киевом 6С».
Снимал племянник
Шура Путимцев. 1993 г.

и некритично сочетавшиеся впечатления, как давние, тянувшиеся из детства, так и свежие, доставлявшиеся недавно прочитанными книгами, услышанными или пережитыми в поездках историями. Собственно фотографирование было не целью, а лишь сопровождением моих поездок. Общительный, я знакомился с разными людьми, останавливался в их семьях, узнавал их истории. Свободное время и наличие приятного фотоаппарата позволили лучше узнать то, что всегда находилось рядом, но было мне плохо известно. Закаты и рассветы, дожди и туманы, снегопады и ветра я теперь переживал как телесно, так и фотографически. В том, что касается восприятия природы, получаемое мною естественнонаучное знание вынуждено было соседствовать с разными альтернативными взглядами, например с идеями Даниила Андреева. Его поэтические представления о стихиях были мне особенно близки. «Когда жарким днем окунаешь лицо в траву цветущего луга и от медовых запахов, от дыхания нагретой зем-

ли и листьев кружится голова, а еле слышные дуновения света и тепла проносятся над лугами,— это стихии Вайиты играют и празднуют вместе с детьми... Сквозь бегущие воды мирных рек просвечивает мир воистину невыразимой прелести. Есть особая иерархия — я издавна привык называть ее душами рек, хотя теперь понимаю, что это выражение не точно. Каждая река обладает такой "душой", единственной и неповторимой... Если при легком морозце тихо падает мягкий снежок или если деревья и здания стоят, убеленные инеем, бодрая, резвая, почти восторженная радость, которую испытываем мы, свидетельствует о близости дивных стихий Нивенны»¹⁵.

Я медленно дрейфовал от исключительно физического рассмотрения мира к допущению исторического и метафизического. Я все менее и менее снимал небо или ландшафты, а все более крутился в домах или у домов.

Фотоработы, выполненные мною к 1996 или 1997 г., позволили сдать квалификационные экзамены в Разнобыте и получить удостоверение фотографа 4-го разряда (5-й разряд свидетельствовал о мастерстве в цветной фотографии, и, по мнению экзаменаторов, иметь его мне было еще рановато). Каждая последующая камера давала мне что-то новое, хотя главной и основной оставался среднеформатный «Киев 6С».

*Салют-С, 6*6 см*

И вообще, ибрагимы, горы — от Арарата до Эвереста — есть пища фотоаппарата...

И. Бродский.

К переговорам в Кабуле. 1992

Неуемный Вася разыскал в одном из домов пионеров Владимира Ивановича Титка, старого мастера, руководившего фотографическим кружком. Дом пионеров, размещавшийся в старом здании немецкой постройки недалеко от Славиной «Рембыттехники», стал для военного пенсионера спокойным пристанищем. Титку немного за семьдесят, он небольшого роста, кругленький, всегда в черном производственном халате¹⁶. «Моямья» — совершенно серьезно говорил он вместо «Маміуа»¹⁷. Мы с Василием посмеивались, но, конечно, беззлобно. В то время мы «заболели» «Хасселем»¹⁸. У Титка как раз был на продажу старый хасселеподобный «Салют». Однако цена, которую запросил мастер, нас никак не устраивала.

Мы были у Титка несколько раз. Однажды он по какому-то поводу стал рассказывать нам о Сахалине, где служил, будучи военным. Я впервые услышал о тамошней жизни, о штабелях заготавливаемой впрок рыбы и многом другом. Я и не предполагал тогда, что спустя десяток лет у меня проявятся связи с этим островом¹⁹. Как-то Титок дал скопировать статью из «Советского фото» о ремонте «Киева-88». Она стала для меня настольной статьей, позднее не раз выручая в обращении с этой капризной советской копией «Хасселя».

В один из очередных наших приходов мы узнали, что Титок умер.

Мечту о «Хасселе» я осуществил, приобретя у Славы из «Рембыттехники» «Салют-С» выпуска 1975 г., в солидном футляре из кожи, обклеенном изнутри тонкой красной замшей. Камера досталась недорого, поскольку требовала некоторого ремонта. Здесь и пригодилась статья, данная Титком, а также куча запчастей, насыпанных Славой в придачу к камере. Я подносил камеру к лицу и заглядывал внутрь. Шестерни, шторки из желтой металлической фольги, легкий запах машинного масла. Я быстро разобрался с ее устройством.

Получилось так, что «Салютом» сделал всего пару кадров. В январе 1996 г. умерла бабушка жены, и я снимал на похоронах. Взял с собой две камеры, «Салют» и «Киев-4». Лицо покойной так и не решился снять крупно, только издали. В нетопленном доме, полном одетых переговаривающихся людей, я чувствовал себя одновременно ненужным, прикладным и центральным лицом. Все расступались передо мной. Вскоре после съемки «Салют» вышел из строя, и я к нему более не возвращался.

Примерно в то же время обзавелся «Киевом-88» и Вася. Как-то раз, привлеченные объявлением, мы с ним отправились в один приморский городок, где распродал старое оборудование фотограф-бытовик, недавно осевший в Калининградской области. Нас привлек потертый и поцарапанный «восемьдесят восьмой», советский ответ почтеннейшему Hasselblad'у. «Поработал фотик... Жмуриков им шелкал», — сказал бывший работник «бытовухи». Я не понял. «Похороны фотографировал», — пояснил тот. Воистину фотоаппарат, это изобретение европейской культуры, всеяден. Ему все равно, что им снимают. Впрочем, этот экземпляр, сильно потрепанный и еле живой, прослужил Васе недолго и в конце концов перекочевал в мою коробку с запчастями.

Студенточки приносили мне фотоаппаратики с просьбой починить, и даже удавалось заработать что-то — было приятно получать деньги за удовольствие. Я не ходил на занятия и самозабвенно ковырял отверткой в старых советских аппаратах, попутно знакомясь с их устройством. Блаженные времена! Деньги на жизнь мне нужны были небольшие, и излишек их я без сожаления отдавал за фотокамеры.

Однажды приобрел в «Букинисте» книжку «Техника пейзажной фотографии». Книжка, естественно, начиналась с главки о выборе камеры, от малого формата до крупного. Упивались с Васей фразами, которые не могу не воспроизвести здесь. Двухобъективные камеры, «по мнению многих фотографов, являются идеальными для пейзажной съемки. К сожалению, этот тип камер утратил с годами свою популярность, и сейчас выпускается лишь несколько таких моделей. Однако в продаже есть много подержанных двухобъективных зеркальных фотоаппаратов, которые стоят очень недорого, если учесть их характеристики. Фотографу, интересующемуся пейзажной съемкой, имеет смысл купить такой аппарат, пока они полностью не исчезли»²⁰.

На такие слова нельзя было не отреагировать, и Вася купил в комиссии двухобъективный чешский «Flexoret». В конце концов эта камера также оказалась у меня. Естественно, в нерабочем состоянии.

Или вот такое высказывание: «Многие фотографы, решив купить самую лучшую аппаратуру для определенного вида съемки, игнорируют студийные камеры, считая их слишком профессиональными и дорогими. Однако можно купить хорошие подержанные экземпляры, заплатив чуть больше, чем за современный однообъективный зеркальный фотоаппарат. Правда, они несколько громоздки и далеко не идеальны для тех, кто целые дни ходит пешком, делая попутно снимки. Для специалиста же, увлеченного своим делом, который отправился из дома, чтобы сделать один-два необычных снимка, аппарат павильонного типа не имеет себе равных»²¹. Последняя фраза нас особенно трогала, и мы повторяли ее еще много лет.

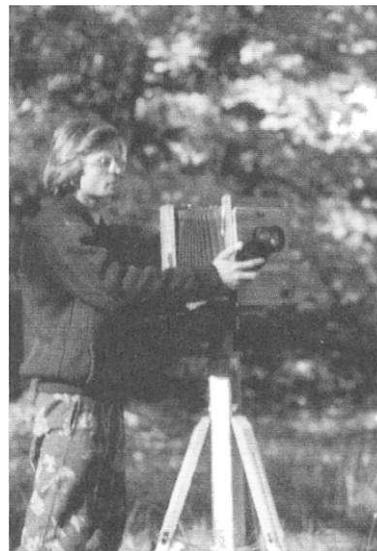
*ФКД²¹, 18*24 см*

В первой половине 1990-х в Калининграде стали появляться пункты автоматизированной проявки цветной пленки и цветной печати. Легкость получения красивого изображения привлекла в фотосообщество много новых людей, которые начали зарабатывать съемкой в школах и детсадах. Я не стал исключением и с 1994 г. в течение пары лет бегал по школам в Калининграде и малых городах области, зарабатывая деньги. Не сказал бы, что деньги мне очень были нужны. Ведь родители поддерживали своего сына-студента, по крайней мере, продуктами.

Но как-то само собой стал бегать по школам, «щелкать» классы и отдельных учеников на «чернуху», как говорили тогда, и на цвет. То, что в конвертиках и пакетиках с завязочками и резиночками передавали мне учителя, я после пересчета скидывал в большую сумку, посылая купурами свою фотографическую технику. Зарабатывал сотни тысяч и миллионы. Школы тогда еще не были «поделены», и я работал практически без конкуренции.

Осенью 1994 г. увидел в антикварном магазине **ФКД** («фотокамера дорожная») формата 18x24 см, выпуска 1976 г. Просили сто долларов, и я немедленно купил. После бегал по фотосалонам, выпрашивая или выкупая у мастеров старую форматную фотопленку для своей новой камеры. Помню запах этой камеры. Впрочем, он почему-то сохранился до сих пор. Он особый. Камера впитала в себя прокуренную атмосферу какого-то ателье. Но ее чрево сохранило и собственный запах: дерево, слабый след столлярного клея или лака, пыльный мех.

Снимал ею немного, со штативом камера была тяжела, медлительна, съемка **РАТЯГИВАЛАСЬ ВО** времени, **ПОДОБИО** ее меху. Вообще, **ФКД** требовала неторопливости и **аККУРАТНОСТИ, ПОСКОЛЬКУ** Дубли при формате



Ф 18x24

близ поселка Краснолесье.
Октябрь 1994 г.

Снимок сделан Светой Зайцевой

18x24 см являются роскошью и снимать нужно было наверняка. К сожалению, работа с этой камерой ни на природе, ни в стенах дома тогда не привлекла меня. Однако, что было важно, обращение с ней задало точку отсчета в моем отношении ко всякой другой камере.

Осенью 1994 г. я работал в сельской школе в своих любимых местах, в поселке Краснолесье. Камеру привез туда на велосипеде. Помню, как в День учителя снимал коллег во дворе школы. Возле старинного здания, перед небогато одетыми людьми, стоящими на желтых листьях, я ощутил себя столетним мастером. «Деревяшка» дает исключительные ощущения и создает потрясающие картинки! Переход световой субстанции через ее объектив освобождает последующий отпечаток от любых временных коннотаций.

*Agfa Standard, 9*12 см*

ФКД все-таки неудобна при подвижной съемке, которой я занимался. В антикварном магазинчике, где всегда был некоторый выбор старых аппаратов, я увидел раскладную довоенного выпуска камеру «Agfa» формата 9x12 см. Думал недолго и купил. Добыл к ней также множество металлических кассет, советских и немецких. Поскольку уже никто не снимал такими камерами, кассеты легко можно было найти. Обзавелся «Фотокором», похожей камерой советского производства, и Вася.



Съемка пейзажа «Агфой».
Фото сделано
Севои Чугаевичем.
Май 1996 г.

Диафрагма в моей новой камере требовала небольшой починки; я ее поправил и стал снимать. «Агфа» обладала очарованием крупного формата с его великолепным качеством, была легка, сравнительно оперативна. Ее простой стеклянный анастигмат и последующая печать на «Бромпортрете» делали снимки проникновенными. Особенно удавались снимки при мягком освещении или после дождя, с небольшой дымкой. Тогда аппарат работал как машина времени, отбрасывая

меня при просмотре свежих отпечатков на полвека назад. Интересно было снимать немецкой камерой немецкие же остатки: цветущие яблони, стены из тесаного камня, одинокие мельничные жернова, черепичные крыши.

*Mentor-Panorama-2, 13*18 см*

Mentor panorama to aparat ciekawy... z jednej strony banalnie prosty, z drugiej nieco skomplikowany²³.

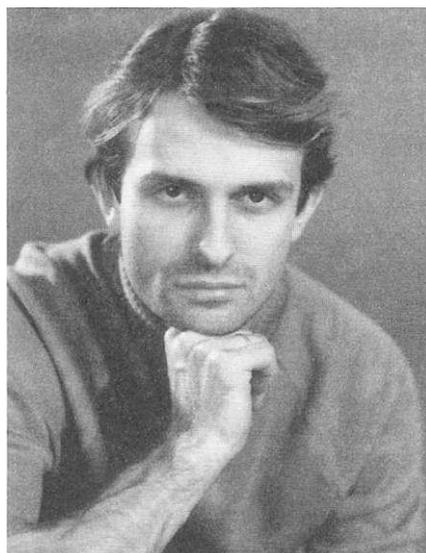
Местная фотографическая среда сильно менялась в 1990-х гг. На месте разнобытовых салонов выросли многочисленные частные; понаехали фотографы-переселенцы, вынужденные выживать, а потому действо-

вавшие активно; появились мини-лаборатории, где каждый незрелый «шелкунчик» мог печатать свои снимки.

В определенной мере я относился к этим последним. Мини-лабораторий было уже достаточно много, чтобы такие, как я, могли выбирать местечко, где печатают лучше, быстрее, дешевле или где приветливее работники. Однажды на пороге фотосалона, что был на Моспроспекте по соседству с насквозь советским ресторанчиком «Березка», я встретил настоящего фотографа. Его кожаный фотографический кейс показался мне достаточным свидетельством его профессионализма. Я начал разговор первым, спросив что-то о среднем формате. Фотограф ответил и пригласил к себе в студию. Так началось мое знакомство с Игорем Камаевым, переселенцем из Узбекистана. Длилось оно года три, более-менее интенсивно, и заглохло само собою из-за большого несходства наших характеров, не говоря уже о взглядах на фотографию. Благодаря своему характеру и трудолюбию Игорь успешно освоился в калининградской среде, имеет здесь свою нишу, занимаясь рекламной и салонной съемкой.

Любопытно, что на разработку местных историко-культурных тем претендуют только фотографы — уроженцы Калининграда. Приезжие занимаются исключительно практическими вещами и не сильно понимают местные особенности. «Саш, ты мне подсказал бы специфику, что снимать», — как-то обратился ко мне Анатолий Толмачев, пожилой фотограф, бывший репортер, переселенец из Алма-Аты. В городок, где он осел, часто приезжали немцы, и ему хотелось подзаработать на ностальгирующих старичках.

Однажды Игорю потребовалась быстрая предварительная съемка, и он, зная, что я люблю возиться с техникой, предложил мне переделать задник гдэ-эровской студийной камеры «Ментор-панорама» под полароидную кассету. «Ментор-панорама» некоторое время жила у меня в комнате. Я неторопливо пилил, точил, клеил задник для камеры. Заходившие время от времени гости дивились камере, и это доставляло мне удовольствие. После в своей студии Игорь сделал несколько пробников и подарил их мне. Качеством работы он остался доволен, оформили официальную бумагу (поскольку камера принадлежала «Разнобыту»), и я заработал некоторые деньги.



Полароидная карточка, сделанная Игорем Камаевым на «ментор-панораме», декабрь 1995 г.

*Киев-4, 24*36 мм*

«Я плачу, когда приходится разбирать такую камеру», — отозвался Слава о купленном мною «Киеве-4» 1958 г. выпуска. Сработанный в столице УССР по трофейным чертежам немецкого «Контакса», подозреваю, еще из трофейных материалов, аппарат этот отслужил мне безотказно несколько лет.

Однажды фотограф Толмачев дал мне в пользование довоенный портретный объектив с фокусом 85 мм. Сделанный для «Контакса», он естественным образом ставился и на «Киев».

Непросветленное стекло «Зоннара» создавало прекрасный детализированный рисунок. С этим «Зоннаром» связана у меня одна-единственная история. В августе 1997 г. в Польше, будучи на Дне города Венгожево, я увидел старого мужчину, потерянно бродившего в шумной толпе. На нем была полная униформа, привлекавшая мое внимание необычностью материала. Сегодня нет таких тканей! Я заговорил со стариком. Тот, изредка поглядывая на меня, кратко рассказал историю своей жизни (не буду пересказывать здесь слова старого солдата, служившего в армии генерала Андерса). Я почувствовал иновременность этого человека. Его внутренний мир принадлежал прошлому. Даже свое тело он оградил от современности, надев свою старую андерсовскую униформу. На память о встрече остался снимок, великолепно сделанный довоенным «Зоннаром» на современной цветной пленке.

Начало съемки «Киевом-4» совпало с моим знакомством еще с одним фотографом. В студии переселенца Камаева появился другой переселенец, Андрей Зверев. Двадцати



девятилетний парень, решившийся наконец покинуть свой городок Луговое в Казахстане, выбирал в качестве места поселения между двумя крайностями: крайним западом и Дальним Востоком. Начал с запада, здесь и остался. Однако областной центр уже тогда был труднодоступен для закрепления, и Андрей решил купить жилье где-нибудь в области. Как человек, выросший на волнистых просторах теплой страны и поживший кочевой жизнью пасечника-фотографа, он стремился приобрести что-то независимое и обособленное, например отдельный хуторок вблизи какого-нибудь райцентра. По моему совету таким райцентром стал мой родной Гусев-Гумбиннен. Хутор был найден и куплен за сравнительно небольшие деньги. Как советчик я в награду получил возможность многолетнего на-



Фото с «Киевом-4» у стыка польской, российской и литовской границ. Август 1998 г.

блюдения за тем, как упавший хутор восстанавливается и превращается в родовое гнездо. Старый «Киев-4» много и успешно поработал, документируя этот процесс.

С хутором Андрея у меня связано много историй, в том числе и по теме этого эссе. Но не буду злоупотреблять терпением читателя.

*Minolta 9XD, 24*36 мм*

Это было «до дефолта», в 1997 г. В университете на межфаке за так называемых платников дали какие-то шальные деньги, непропорциональные привычному для меня жалованью (как же хорошо жил этот юридический факультет!). В том же 97-м я впервые поехал в Германию, взяв с собой все заработанные деньги. Первые мои поездки были по линии тамошней организации изгнанников Ostsee-Akademie. На их мероприятиях я попадал в окружение стариков. Одна знакомая немка из этой академии шутила: «Средний возраст участников наших встреч — семьдесят лет». Организаторы приглашали меня, поскольку были знакомы с моими работами и что-то им в моих фото нравилось (об этом «что-то» и спрашивал меня Толмачев!). Несколько раз мне доводилось показывать немецким старикам, бывшим жителям Восточной Пруссии, свои фотографии, переснятые на слайды и проецированные на белый холст (к тому времени у меня уже появлялся свой жанр, рожденный в поездках и на кухнях у друзей: я снимаю, после показываю снимки, сопровождая их пространными рассказами). Вообще много интересного происходило на тех конференциях, а я этого не понимал. Сегодня многих уже нет.

Итак, в первый свой приезд в Травемюнде я показывал фотографии. Вечером директор академии сказал, что одна анонимная старушка («eine anonyme Dame») передала для меня конверт. В нем было сто марок. Наутро, добавив новую сотню в свой кошелек, я отправился в Любек, где посвятил время знакомству с фотомагазинами. В Калининград я вернулся без денег и с новым фотоаппаратом. Это была подержанная «Минольта» в хорошем состоянии. Чудная камера, несложная, продуманная, удобная, с мягким спуском. Чтобы ей не было одиноко, я прикупил еще два телеобъектива и виндер²⁴.

К 1998 г., после обширной практики и повторений, у меня выработался свой стиль представления фотографий. Я не столько показывал снимки, сколько рассказывал о них, погружая слушающего в широкий интерпретирующий контекст. Мои рассказы, воспроизведенные десятки раз в Калининграде, Германии, Польше, улучшавшиеся и пополнявшиеся, повлекли в конце концов предложение о фотовыставке. Мозаика



ФОТО с «Минольтой».
Август 1999 г.

из изображений и текстов получила название «Лики культуры» и была показана осенью 1998 г. в польском городе Ольштыне. Позднее я еще несколько раз выставял свои фотографии.

*Киев-88, 6*6 см*

«Киев-88» оказался моим самым удачным гешефтом. Этим аппаратом я владел недолго и почти ничего не снял. Купил в конце 1998-го или начале 1999 г. в комиссионке неработающим, после небольшого ремонта продал в Германии. «Сколько хотите за камеру?» От волнения я ответил: «Шесть тысяч марок». Но быстро поправился: «Шестьсот, всего лишь шестьсот». Хозяин комиссионного магазина предложил в ответ пятьсот марок, и я сразу согласился. Позднее узнал от товарища, что камера была выставлена на продажу за тысячу марок. Но мне все равно, ведь я купил «Киев» всего за сорок!

Германия — царство старых вещей. Относятся к ним бережно, так что довольно старые вещи выглядят прилично. Вещи покупают, вещи продают, вещи дарят. Их жизнь часто более длинная, чем человеческая. Своеобразный мир — блошинные рынки. Я любил по ним ходить. Народ и его вещи образуют единое сообщество. Знакомься с вещами, знакомись с народом. Очень много на рынках старых книг. Можно купить том-одиночку из многотомного немецко-латинского словаря начала XIX в. Всего за пять марок. Или парадные фотоальбомы Гитлера. Но уже гораздо дороже. Культурный шок я испытал, увидев на развалах тысячи безвестных фотографий. Личные истории множества семей, многократно перетасованные и окончательно рассеянные. Среди отпечатков попадались и негативы! Все это продавали за мелкие пфенниги бездушные обыватели, а покупали маниакальные собиратели. Исключительно семейные снимки, оставшиеся без истинных владельцев, превратились в *вернакулярные фото*²⁵, предмет коллекционирования.

Спустя несколько лет у меня появилась возможность основательно познакомиться с большим числом чужих семейных снимков. В 2002 г. поляки из маленькой сельской NGO, «аниматоры сельской культуры», предложили партнерам в Калининграде, среди которых оказался и я, одну несложную затею: собирать сельчан-первопоселенцев за одним столом, чтобы они приносили свои семейные фотографии, показывали



Витрина магазина «Foto-Klinke» в Берлине. 1998 г.

их друг другу, делились воспоминаниями. Затея получила у них название «Откуда мы?». Материальными итогами каждой такой встречи должны были стать распечатанный на цветном принтере альбомчик с семейными фотографиями и компьютерный ДИСК. К сожалению,

до запланированных результатов не дошло из-за возобладавшей коммерческой жилки польских коллег, распорядившихся бюджетом предприятя.

Но тем не менее все запланированные в селах и городках встречи нами были проведены, и через мои руки прошли многие сотни фотографий. Большая часть их была для меня особенно интересна, поскольку приходилась на первые годы существования области. На меня свалился поток фотоизображений и семейных историй, приправленный алкоголем и закуской. Тогда я впервые смог почувствовать, насколько же много фотоснимков уже есть в мире. Вороха фотоотпечатков, которые я привозил из деревень, прошли через мой компьютер и превратились в цифру. Среди этих снимков попадались и необычайно интересные. Расскажу только об одном, который поразил меня незамысловатостью постановки и вызванным переживанием. Это было именно то, что я искал, это был опыт, произведенный над самим временем. Точнее, снимок не один, их два, разделенных тридцатью годами и воспринимаемых неразрывно. Старая женщина из одного поселка дала их в числе других своих снимков. На обоих она с мужем, ныне покойным. Ранний снимок, согласно подписи на обороте, сделан в апреле 1946 г. в Инстербурге (ныне Черняховск); напечатан на немецкой бумаге «Agfa» стандартного конвертного формата, давшей изображению мягкий коричневатый оттенок. «На долгую память любимой сестричке». Второй снимок, по словам владелицы, сделан по желанию супругов спустя ровно тридцать лет. Формат почти повторяет формат первого, бумага похожа на советский «Унибром», и изображение имеет холодноватый оттенок. Пара на обоих снимках в одинаковом положении. Супруги полуразвернуты к камере, смотрят друг другу в глаза. Я не буду описывать эти изображения далее. Далее все понятно. Причем такой family experience может получить каждый терпеливый человек, рассчитывающий прожить еще минимум тридцать лет.

Собранными материалами заинтересовался Сергей Сазонов, занимавшийся проектом «Фотолетопись России». Сканированные семейные фото, размещенные мною на сайте проекта²⁶, растворились среди тысяч и тысяч других.

Minolta Dimage 7i

Навсегда — не слово, а вправду цифра,
Чьи нули, когда мы зарастем травой,
Перекроют эпоху и век с лихвою.

И. Бродский.

Процайте, мадемуазель Вероника. 1967

Механическая «Минольта» стала последней камерой, в обращении с которой я вел себя как скупец, экономя кадры. Ведь далее началась эпоха камер цифровых. Цифра поначалу не вызвала доверия, хотя область ее применения была для меня ясной и актуальной — массовая техническая съемка. Но слишком уж смешна была тогда цифровая (Ю-го-

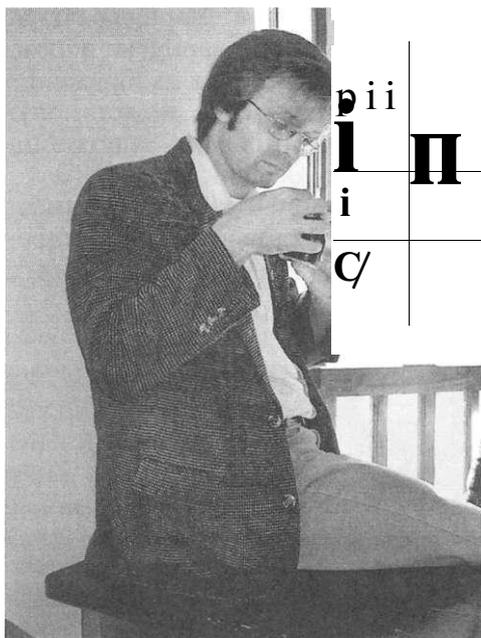
техника. Присматриваться к ней начал уже в 1999 г. В Майнце крутил в руках полуигрушечную камеру «Agfa» за 600 марок, «Sony» — за 1200, записывавшую снимки на стандартные — 3,5 дюйма — дискеты, но, слава богу, решил не брать.

Цифровая камера появилась у меня в 2003 г. Я готовился уехать на год в Польшу и с помощью такой техники рассчитывал собирать материалы для исследования. Задуманная мною работа была связана с обработкой большого числа текстов, причем делать это я собирался, не будучи привязанным к какой-либо библиотеке или архиву. То есть мне нужны были «мобильные» источники. Прошу Андрея Зверева переснять газетный текст. Текст на мониторе компьютера выглядит прекрасно, и даже программа FineReader распознает его. Решение принято.

Написав текст о *калининградской философии*, я получил причитающийся гонорар, который потратил на цифровую «Minolta Dimage». Камера отработала исправно, выдержав около ста тысяч срабатываний. С ее помощью я оцифровал множество источников по своей теме. Помню, как удивлялся Саша Богданов, мой сосед по Вроцлаву, постоянной помятости моего лица. Оказалось, это оставляла следы моя камера, которую я при съемке прижимал к переносице. В день снимал до полутора тысяч пожелтевших страниц. Цифра могущественна в архиве и в библиотеке. В течение пары лет удалось собрать очень приличную источниковую базу по моей исследовательской теме. Цифра подозрительна в архиве и в библиотеке. Поэтому кроме камеры потребовался еще и

особый подход к работникам архивов и библиотек. Запомнилась сцена во вроцлавском архиве. Немец-историк положил свой «дипломат» на стол, раскрыл, спрятался за ним, и переснимает маленькой цифровой «мыльницей» заказанные документы. Заговорщицки подмигивает мне. Бедняга, он вынужден таиться!

Цифра может фиксировать твою жизнь до мельчайших подробностей, с любым временным «разрешением». Как господин Цитрин из одноименного рассказа Анри Труайя, ты можешь терять память. Цифра будет ее поддерживать. Там, где было достаточно десятка снимков, могут накопиться сотни дисков, и у тебя самого уже просто не будет времени, необходимости и даже желания просматривать накопленное. С цифрой пришла мысль а не перестать ли мне снимать, занявшись только коллекционированием?



С «Minolta Dimage».
Фото сделано Владиславом
Капутой в сентябре 2003 г.

Бася из Вроцка

Любовь к фотографии сдружила меня с Колей Гоманюком. Он живет в Херсоне и собирает фотографический хлам, выпрашивая и скупая пачками у старьевщиков выброшенные, никому не нужные частные фотоснимки. Несколько лет назад, когда мы оба жили в Польше, он в Люблине, а я во Вроцлаве, Коля подарил мне старый, распухший от щедро отсыпанных снимков альбомчик. Попурри из фотографий. Вот виды горных городков в Германии, вот выпускники 1957 г. в Ашхабаде. Вот десяток снимков, которые пересылал матери служивший в начале пятидесятых в Калининграде херсонец. А вот маленькая карточка-уродец, неровно вырезанная из дореволюционного группового снимка. На толстенном картоне симпатичное лицо молодого человека. Он усат, в военной форме и с наградами. «*Мой дорогой папочка*»,— вывела синими чернилами на обороте детская рука (этот снимок по-особому трогает, поскольку после смерти бабушки что-то заставило меня, ребенка, написать подобные слова на обратной стороне ее паспортной фотокарточки).

«Мы все ждем от тебя *историю*»,— сказал Коля, ногтем указывая на портретик 4х6, неприметный в таком шикарном окружении. Светловолосая, лет четырнадцати девушка (или девочка?). Чувство говорило, что снимок начала 1960-х. «Посмотри что на обороте!»:

«от Баси
Гене
день рождения
6 ноябрь
мой адрес
Польша
г. Вроцлав
ул. *Такая-то*,
дом *такой-то*,
квартира *такая-то*».

И вот я начинаю расследование. От моего жилья во Вроцлаве до указанного дома всего четверть часа ходьбы! Несколько минут я стоял перед дверью с потемневшей табличкой «*Rodzina Pawlowsky*». Нажимаю кнопку дверного звонка. Но дальше уже другая история...

Frau Kuennemann

Большая квартира в старом берлинском доме. Заботливые руки уже расставили чашки на столе в гостиной. Нас ждали. Фрау Кюннеманн, одинокая восьмидесятилетняя хозяйка, начинает рассказ о своей молодости.— На столе появляются фотографии, которые она сделала весной 1939 г. Ее отца, начальника тюрьмы в Кенигсберге, переводили на работу в Мюнхен. Девушка гуляла и фотографировала город, из которого она уезжала и который ей более не доведется увидеть. Аппарат — простейшая клапп-камера, без фокусировки, снимавшая на шестидесяти-миллиметровую («широкую») пленку. Печатала сама, в контакте, 6х9.



Нижний пруд в Кенигсберге.

Снимок сделан фрау Кюннеманн. 1939 г.

Вот Замковый пруд с плавающими лебедями. Маленький племянник устроился на ограждении, отвернулся от камеры и смотрит на птиц. Вот семейство на ступенях стадиона. Вот здание главной почтовой дирекции, в котором сегодня размещается штаб Балтфлота (квартира Кюннеманнов была на соседней улице). Весной же 1939-го на нем висели длинные денТЫ СО СВАСТИКОЙ. Над ВХОДОМ портрет фюрера. Я внимательно слушаю рассказ фрау Кюннеманн. Мне необычайно интересно, поскольку в биографическое повествование «вклинились» визуальные источники. На прощание фрау Кюннеманн неожиданно дарит мне пару снимков. Замковый пруд с сидящим на берегу мальчишкой и здание почты, украшенное нацистскими флагами. Фрау Кюннеманн больше нет. Ее фотоснимки замолчали.

Canon PowerShot Pro 1

Осенью 2004 г. узнал, что в мою коллекцию «чужих территорий» скоро добавятся/ еще две — поддержана моя исследовательская заявка. Впереди работа в Выборге и на Сахалине. Пора менять фотоаппарат! Покупаю, вслед за Андреем Зверевым, восьмимегапиксельный «Сапоп». У него жесткорисующий объектив, именно такой, какой мне нужен.

С этим аппаратом у меня связан новый этап. Я уже наснимал много, у меня десятки тысяч снимков. Мои перемещения по Сахалину обильно политы снимками, после двух посещений привез домой около пятнадцати тысяч. Продолжать в том же темпе нет смысла. Хотя я пока еще интенсивно снимаю, но все более обращаюсь к тому, чтобы просто получать удовольствие от «приключений в ландшафте» и не быть рабом ненасытной камеры.

Выехал в поселок Охотск, на рыбачий стан, отдохнуть пару дней и поснимать. Днем было спокойно, но к вечеру море заштормило. Прошел от устья протоки до стана. На берегу протоки встретил двух мальчишек лет десяти. Они поймали несколько горбуш, отбившихся от шедшей на нерест стаи. Мальчишек с рыбой я сфотографировал. «Я понял, Вы — *Фотограф Интересных Вещей*», — сказал один из них. Такая квалификация меня очень устроила.

На обратном пути нашел двух гребешков. Одного по незнанию раскрыв, но не смог определить, живой он или нет. Второго гребешка принес на стан. От Дмитрия узнал, что естся в нем «все, кроме говна». Нужно только промыть. Поужинав, побежал к морю. Вскрыв гребешка. Съел. Мясо его мускула-замыкателя сладкое и рыхлое. Чтобы наестся, нужен не один десяток.

Последняя моя неделя на Сахалине пролетает очень быстро. Сейчас я много увожу, больше, чем из Выборга. Упаковал дары острова, которые через всю страну потащу с собой. Кусочки сахалинского янтаря, множество ракушек, старинные японские бутылки, осколки древних горшков и древнее каменное орудие, маленький бесцветный палантин, детальку со старого танка «Иосиф Сталин», круглый камень из японского храма, красивые кварцы... Увожу впечатления, знакомства, рассказы, встречи, дневники... Увожу 30 гигабайт добытого материала.

Днем, чтобы развеяться, поднимался на СОПКУ у ПОДНОЖИЯ КОТОРОЙ лежит ЮЖНЫЙ. С вершины виден далекий Анивский залив. Блестящая жаровня на горизонте, посыпанная кораблями. Солнце грело. Появились первые желтые деревья. Темнеет стремительно. Я все еще живу августом, а уже давно осень.



Фото с «Сапоп». Снимок сделан Шурой Путимцевым. Весна 2006 г.

В темноте. Сахалин — Москва

Странные и волнительные ощущения. Год спустя я снова оказываюсь за тридевять земель от дома, снова вижу эти места. Самое узкое место острова, по словам Игоря Самарина, два с половиной десятка километров. На горизонте, совсем рядом — Камышовый хребет, за которым блестит Татарский пролив. Мы стоим на хребте Жданко. Справа спокойное и синее, с рассеивающейся дымкой Охотское море. Два последних лета, что я прилетал на Сахалин, оно было необыкновенно теплым. Слева открывается прекрасная и мирная горная страна. Полдень. От яркого летнего солнца светится весь небесный купол, нагрелись земля и воздух. Зелень тянется к солнцу, сосет из почвы горькие минеральные соки и, обогащая сладкой живой силой, гонит в листья и цветы. Мириады зеленых существ этой мирной прогретой долины отдают свои соки воздуху, насыщая его ароматами. Стою на хребте, обдуваемый теплейшим и быстрым ветром. Ароматы переполняют межхребтовую чашу и стекают к морю. Я стою в потоке, сняв майку и раскрыв руки навстречу текущему воздуху. Пространство лишено тяжести, сырости, теней, близких звуков. Над головой голубая бесконечность и ярчайшее светило. Я безостановочно снимаю.

Вернулись в Южный²⁷ около пол-одиннадцатого. Показал фото Женьке, в семье которого я остановился. Выпили с ним водки. Лег спать и быстро заснул.

...Многоэтажка на Новокузнецкой. В ней, по словам Степы, снимали какие-то сцены для фильма «Иван Васильевич меняет профессию».

Уже вечер. Мы готовимся выехать к Антону. Он, любитель Индии и Востока, заинтересовался моими сахалинскими путешествиями. Надеваем обувь. Узенький коридорчик съемной квартиры с ободранными стародавними обоями, заставленный полками и шкафами с книжками. Освещен слабой электрической лампочкой, дающей тусклый красноватый свет.

Осенний вечер начала октября. Давно включено уличное освещение. Большие желтые лампы пылают где-то в высоте. Их мощное пламя не режет глаза. Тени резки. Светло только у асфальта, а над фонарями, выше домов на многие километры разошлась серая световая жижа. Доходим до «Новокузнецкой», спускаемся в метро. Спертый и прогретый воздух, пахнувший каким-то маслом и креозотом. Желтое излучение уличных галогенов сменяется белым и бледным светом флюоресцентов. Пространство резко сжимается — предел вот, уже над нами, на расстоянии руки: потолок подземного коридора с привинченными к нему белыми панелями ламп.

Пиво еще гуляет в нас, и нам весело. Очередная электричка открывает свое чрево. Там прохладно, гуляет вентиляционный ветерок. Источник света — маленькие лампочки накаливания. Глазу не больно. Он привык к слабому свету. Степа, веселый от пива, некстати вспоминает, что один его знакомый собирает фотографии цифр в метро. Степа хочет, чтобы я сфотографировал какие-то цифры на боковой служебной двери. Я отказался, несмотря на очень веселое состояние. Ты что! Везде камеры наблюдения.

Выходим на конечной, там, где кончается Москва индивидуальных, еще различных улиц, домов. Уходящие в небо многоэтажки, подножия которых желты от уличных фонарей. Я полагаюсь на Степу, который, немного рассерженный моим отказом фотографировать и отсутствием пива, уверенно ведет меня по однообразным улицам.

Из одной квартиры мы, перенесясь под землей на пару десятков километров, попадаем в другую. То же тусклое и красноватое свечение раскаленного вольфрама, заполненное мебелью и книгами пространство. Антон раскуривает косячок и передает нам. В красноватом свете закрубился слабый дымок. Не отойдя от пива, приняв вина, потом коньяку, закусив чем было и хорошим разговором, подымив, я почувствовал себя неплохо и в темноте.

Мы живем в темноте! Ярчайший источник, дневное светило, «единственный видимый бог», далеко от нас. Свет его ослаблен миллионами километров пыльной пустоты и плотной земной атмосферой. Когда оно закрывается облаками или тучами, у поверхности земли становится в сотни и тысячи раз темнее. Мы — жители темного мира, обитатели подземелий и темных ограниченных пространств. Мы никогда не поднимаемся к свету и склонны считать слабое мутно-голубое сияние безоблачного дня самым выдающимся и ярким явлением. Мы живем в темноте.

Живем!

Светлана Аванесова, работавшая одно время в рекламно-творческом проекте «Живем!», предложила опубликовать десять моих фотографий

у них в одноименном журнале. Как раз готовили номер к 750-летию города. Светлана училась на истфаке, давно, еще по своему студенчеству, знает мои фото и мою страсть рассказывать о них всякие истории. Я согласился и медленно взялся за работу, чтобы, как всегда, завершить все в последнюю ночь. Средства нашлись на публикацию только шести фотографий и историй к ним. Кроме нескольких экземпляров журнала я получил деньги, свой первый фотографический гонорар. Держу в руках журнал. Интересные ощущения от результата, появление которого могу проследить *ab incunabulis*. Вот мой опыт, и я понимаю, что глубоко личное осталось за рамками напечатанных картинок. «Я не могу показать Фото в Зимнем Саду другим,— писал Барт о фотографии своей матери.— Оно существует для одного меня. Вам оно показалось бы не более чем одной из многих фотографий, одним из тысяч проявлений "чего-то неопределенного". Оно ни в коей мере не может составить видимый предмет научного знания; на нем не может основываться объективность в положительном смысле этого слова; в лучшем случае оно заинтересовало бы ваш *studium*: эпохой, одеждой, фотогеничностью, но для вас в нем не было бы никакой раны»²⁸.

Но ничего страшного. Деньги давно потрачены, журналы раздарены. Думать более не о чем.

*ФотоШам*²⁹

Максимов позвонил поздно вечером. Мы всегда подолгу разговариваем, и этот раз не стал исключением. Олег Палыч, маститый местный фотограф, захотел видеть меня членом Союза фотохудожников России. На следующий день в художественной галерее открывалась очередная калининградская «Фотомания»³⁰, где среди членов жюри был московский гость Баскаков³¹, председатель союза. Максимов решил использовать последнее обстоятельство в своих целях (кроме меня у него еще несколько кандидатов). Я не против, мне приятно. Я не понимал практическую пользу членства, и Олег Палыч перечислил возможные бонусы.

На следующий день я появился у Максимова. Баскаков сидел на кухне и курил. На тарелках была закуска, в бутылке настойка. Я старался не обращать внимания на настойку, поскольку приехал на своей машине. Хозяин, понимая, наполнил только две рюмки. Знакомимся, перебрасываемся парой фраз. Закончив с едой, переходим к фотографиям. Баскаков торопится на очередную выставку, и у него мало времени. Пролистывает «Живем», одобрительно выделяя мои картинки. Тексты с историями ему не интересны. Переходим к самому главному — к просмотру больших отпечатков. Баскаков торопится, и я быстро, один за другим, подсовываю ему листы, успевая о некоторых произнести пару слов. Понимаю, что мой неторопливый жанр не к месту. Не бракуя содержание, многоопытный Баскаков указывает на исполнение. Фотограф, говорит он, — это ремесленник. Все должно быть тщательно выполнено и оформлено. Например, у Павлова снимки тщательно отпечатанные. А у вас потертые, переложенные старыми газетами. Я не берусь оправдывать ни потертости, ни газеты.

Сканы семейных снимков, собранных в деревнях, московского гостя наиболее заинтересовали. Он занимается продажей старых фотографий как посредник и делает мне «коммерческое предложение», называя свою долю. Я не понимаю, зачем мне это нужно. Киваю и улыбаюсь, поскольку только что речь шла о моем членстве в общественном объединении. Почему-то вспомнилось, как я однажды удивился тому, что фотография может быть объектом вложения денег, что оригинальные отпечатки известных мастеров продаются на западных аукционах и довольно дорого стоят. В голову лезла также мысль, что в кошельках людей кроме денег иногда есть и фотокарточки близких...

Остаемся вдвоем у машины, пока Олег Палыч запирает дом. Баскаков фотографирует на память дом Максимова и повторяет свое предложение. Я снова киваю.

* * *

Через мои руки прошли тысячи фотографических изображений, своих и чужих, и сквозь бесконечные детали стало проглядывать общее и типическое. Фотография дала мне переживания того, что я физически не смог бы переживать в силу отдаленности во времени и пространстве. Она распространяет мой опыт за посильные индивидуальные пределы. Мне не интересно рассматривать ее ни как современный значимый ритуал, ни как орудие власти, ни как вид искусства и т. п. Значение фотографии связано для меня с тем, что она дает возможность личного переживания истории. Загадочность фотографии обусловлена для меня тем, что она непосредственно связана со временем. Взгляд, устремленный на тебя с кладбищенского портрета, может заставить остолбенеть от прозренной тайны, а мимо дорогого отпечатка на модной выставке можно пройти, ускорив шаг. Я стал напряженно всматриваться в проявленную фотобумагу, силясь найти в изображении знаки, подаваемые самим временем: «...не обнаружится ли хоть небольшое, оборванное сообщение, переданное по зеркальному телеграфу из бесконечности,— взгляд, выражение лица, жест, печаль, улыбка, выдающие бесконечное по его несообразности с конечным» (Серен Кьеркегор). И теперь мне по-настоящему интересно только одно: *передает ли снимок этот предназначенный мне знак?*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Коковцов В. Н. Из моего прошлого. Воспоминания 1903—1919. Париж, 1933. С. 6.

² Французское *etude* в изобразительном искусстве — первоначальный набросок (обычно с натуры) будущего произведения или его части.

³ Позднее, видимо, к одному из юбилеев Победы, улицу назвали Саперной.

⁴ Публичный дом (нем.).

⁵ Упоминаю Брессона, поскольку пассаж навеян его книгой: *Carder-Bresson H. Decisive Moment*. Simon and Schuster. N. Y., 1952.

⁶ В Саласпилском лагере смерти: Сб. воспоминаний. Рига, 1964.

⁷ Радиола первого класса (УСРЛ-1). Выпускалась в 1964—1969 гг. Лишь недавно с удивлением узнал, что название взято из романа В. Лациса «Потерянная

родина» (1954). Ригондой — с намеком на Ригу — называлась там вымышленная страна.

⁸ В этом пассаже в общем-то нет необходимости, но я хочу его привести. В 2002 г. я впервые попал на мероприятие, проводимое восточнее Калининграда. Это была Зимняя школа «Устная история: теория и практика», устроенная Европейским университетом в Санкт-Петербурге. Одна из участниц Ольга Гурова готовила тогда диссертацию на тему «В память о советском нижнем белье: тендерные особенности запечатлевания событий». Она-то и «раскрутила» меня тогда на воспоминания.

⁹ Любительская фотокиноаппаратура: Кат. М., 1969. С. 32.

¹⁰ «Мицар». Его выпускал Новосибирский приборостроительный завод.

¹¹ Jaegerhof Rominten был построен для Германа Геринга архитектором Хетцелем в 1936 г. по оригинальному проекту исключительно из местных материалов. Разрушен осенью 1944 г. отступающими немецкими войсками.

¹² С послевоенного времени и до сего дня развалины охотничьего домика находятся в пограничной зоне, закрытой для свободного доступа. Пограничный режим ослабевал вместе с ослаблением государства. Мои школьные и университетские годы как раз пришлись на такое время. Сегодня для посещения этих мест снова нужен пропуск.

¹³ Позднее у Славы проявилась прогрессирующая религиозность, он даже отпустил бороду и в конце концов исчез с горизонта. Сейчас в городе более не осталось официальных мест, где можно починить старую механическую камеру.

¹⁴ Книжки и фотоаппараты были тогда очень недороги. У людей отсутствовали деньги, и магазины были полны подержанных вещей.

¹⁵ Андреев Д. Роза мира. М., 1993.

¹⁶ Я очень смутно помню его лицо! Не сфотографировал, а память не удержала.

¹⁷ Название японской компании, выпускающей замечательные одноименные фотоаппараты и другую фототехнику.

¹⁸ Шведский среднеформатный фотоаппарат «Hasselblad», классика фототехники. Нас пленяла его форма.

¹⁹ Мой теперешний интерес связан с территориями, чья государственная принадлежность изменилась после Второй мировой войны. Южная часть Сахалина, как и Калининградская область, относится к таковым.

²⁰ Уэйд Дж. Техника пейзажной фотографии: [пер. с англ.]. М., 1989. С. 26.

²¹ Там же. С. 27—28.

²² «Фотоаппарат технический ФКД 18x24 предназначен для профессиональных фоторабот в павильонных и дорожных условиях. Применяется для научно-технической, рекламной, пейзажной и других видов фотосъемки, а также при изготовлении фоторепродукций средней сложности во всех областях народного хозяйства» (из прилагавшейся инструкции; заводской номер 391).

²³ «"Ментор-панорама" — аппарат интересный: с одной стороны, банально простой, с другой — немного сложный» (из одного польского фотофорума).

²⁴ Виндер есть батарейный моторчик для взвода затвора и перемотки пленки, используемый ленивыми фотографами. Моторчик и один объектив пришлось вскоре продать, поскольку жена хотела телевизор.

²⁵ От англ. *vernacular* — родной, местный, свойственный данной местности.

²⁶ <http://inphoto.ru>

²⁷ Южно-Сахалинск.

²⁸ Барм Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. Ad Marginem. М., 1997. С. 110.

²⁹ Слово «товар» считается заимствованным из уйгурского. Tavar — «имущество, скот» (Фасмер М. Этимологический словарь. М., 1986).

³⁰ Употребление слова «мания» не понравилось мне сразу, с первой выставки, проходившей в 2004 г., участником которой я стал по просьбе фотографа Юрия Павлова. Ведь «мания в греческой мифологии — воплощение неистовства и безумия. Мания вселяет в человека чрезмерную уверенность в себе» (Мифологический словарь / Ред. Е. М. Мелетинский. М., 1991).

³¹ Баскак (тюрк.) — представитель монгольского хана в завоеванных землях (на Руси во 2-й половине 13 — начале 14 в.), контролировал местные власти (Большой энциклопедический словарь. М., 1993).

Ю. Г. Лидерман

**«ОСТРОВ» ПАВЛА ЛУНГИНА
В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ:
анализ зрительского успеха экранной коммуникации**

Кино как универсальный язык массовой коммуникации — тема, обсуждавшаяся достаточно жарко на протяжении всего века кино. В чем бы теоретики кино ни находили природу этого универсализма — в психоаналитическом характере киноязыка, в механизмах развлечения, в способностях массовой культуры к почти безграничной экспансии, в литературной природе кино, — все эти аналитические попытки были направлены на описание механизмов того культурного поля, на котором возникает согласие зрителя с режиссерской интерпретацией сюжета, режиссера с продюсером, образа героя с массовыми ожиданиями. Это сложно устроенное поле согласия, компромисса и соблазна, конфигурированное всякий раз в связи с другими культурными контекстами, став объектом исследования социолога, может быть подвергнуто анализу по нескольким направлениям: через разбор сюжета и базовых конфликтов киноповествования и интерпретацию их значений как формул снятия социальных напряжений; через описание ценностей и норм, раскрываемых в кинотексте, и их генеалогии; а также через разбор поэтических техник кинофильма и конфигурации культурного ландшафта, актуального для режиссера и зрителей. В социологическом плане представляется интересным также анализ биографии режиссера или главных действующих лиц фильма с решением вопроса, как смена тематических разработок того или иного культурного персонажа соотносится с контекстом современных им политических обстоятельств.

Советский кинематограф с точки зрения успешной коммуникации между кинематографистом и зрителем рассматривается в исследовательской литературе нечасто, однако данные, зафиксировавшие успех фильмов у советских зрителей, вполне доступны¹. Анализ успеха у зрителя того или иного фильма требует привлечения различных контекстов, в том числе контекста истории кино и киноиндустрии, контекста политической советской истории, контекста теории медиа. Исследования советской культурной продукции, в частности кинопродукции, обретают

глубину, если учитывать позицию, с которой советская культура может быть рассмотрена как вариант культуры эпохи модерна, разумеется, со своими дефицитами, связанными с определенными характерами советского варианта модернизации. Близость советской, европейской и американской кинематографий особенно отчетливо видна в периоды «революционного авангарда», «кино оттепели», а также в «перестроечном кино» и в кино 1990-х, то есть в моменты, когда благодаря процессам либерализации или интернационализму государственной политики в области культуры позволялись эксперименты и допускались риски.

Культурное производство имеет инерционный характер. В частности, нельзя не брать в расчет тот факт, что профессиональные связи эпохи революционного авангарда, прославившего советское кинопроизводство, хоть и были разорваны, но не стерлись из памяти режиссеров, которые после 1928 г. стали делать каноническое советское соцреалистическое кино². Актуальным для кинематографистов оставался и фестивальныи контекст, на всем протяжении истории советского кино нарушавший однородность и определенность установленных официальных канонов. Несмотря на совершенно отличные от «либеральных» западных условия кинопроизводства (государственная монополия на средства производства, государственное финансирование, многоступенчатые органы контроля), само распространение кино не могло носить стопроцентно принудительный характер. И, наконец, фактором, с которым необходимо было считаться, по-прежнему оставался зрительский успех. Это значит, что наряду с иллюстративными функциями (которые имели и литература, и изобразительное искусство, и даже архитектура) по отношению к идеологическому нарративу кино и другие медиа в самой своей технологичности сохраняли и иные логики, что позволяло профессионалам в моменты либеральных послаблений режима пользоваться смысловыми ресурсами, распространявшими универсальные ценности и категории и включавшими советское культурное производство в мировой контекст.

Конечно, интересен тот факт, что противопоставляемые официальным нормативам и ставившие под вопрос официальные ограничения «профессиональные умения» и «профессиональные интересы» непротиворечиво объединяли эстетические элементы разного порядка, принадлежавшие к различным пониманиям кино (например, черты авторского кино и трюки кино развлекательного, модернистские приемы повествования и мелодраматичные ходы), могли в контексте советского кинопроизводства и выступать как новаторство, ценное в глазах профессионального цеха, и одновременно способствовать росту зрительского интереса. В профессиональной среде кинематографистов и критиков (а значит, и компетентных зрителей) существовал и интернациональный контекст, представленный, с одной стороны, репертуаром арт-синема (русским авангардом, итальянским неореализмом, немецким экспрессионизмом, французской «новой волной»), с другой — американским жанровым кино (фильмами-нуар, вестернами, триллерами, детективами, военным кино, фантастикой классического голливудского периода). Это обстоятельство позволяет лучше понять проблемы позднесоветского и постсоветского кинопроизводства,

по-прежнему играющего на старых советских дефицитах. Режиссеры занимаются подчас составлением «мозаичных панно» из знаков, устраняющих разрыв с известным зрителю «другим кино».

Не менее существенное обстоятельство (его необходимо учитывать при анализе кинокоммуникации в советском и постсоветском обществе) связано с теми ролями, которые брали на себя режиссеры, критики и академические ученые (шире — интеллигенция) в СССР. Сложившаяся система символических дефицитов способствовала тому, что именно интеллигенция взяла на себя роль просветителей и культуртрегеров, эти лакуны восполнявших. Такая интенция, влиявшая и на поведение в культуре, разумеется, хороша всем, кроме того, что, скажем, элементы киноповествования, жанра, стиля, возникавшие как некие способы разрешения определенных проблем и задач автора, в поле советского культурного производства воспринимались как знаки «другого», поддерживая одну из базовых оппозиций советской культуры «наше» — «их» («Россия» — «Запад»).

Кроме того, действия, продиктованные ролью публичного глашатая или учителя, противонаправлены действию открывателя, поэта, исследователя (классическому модернистскому пониманию творчества). Интересно было бы в связи с этими соображениями пересмотреть значение и пределы интерпретации заимствованных советской культурой разнообразных киноэстетик и ответить на вопрос, почему не сложились школы и не появились последователи, скажем, романтической эстетики, характерной для фильмов Григория Чухрая, символизма Абрама Роома, эксцентрики Леонида Гайдая, публицистичности Вадима Абдрашитова, квазителевизионных комедий Эльдара Рязанова или социальных мелодрам Владимира Меньшова?

Не настаивая на точности предложенных обозначений для этих узнаваемых режиссерских пониманий кино, хотелось бы лишь подчеркнуть специфический характер работы советских кинематографистов и других производителей культурной продукции. Он не предполагал ни возможности по-новому осмыслить рамки кино, переформулированные в связи с появлением нового режиссера, ни стремления зафиксировать в критике, а позже в киноистории «значимое событие» как прибавление еще одного не сводимого к сумме других или к варианту предыдущего понимания кино. Вместо этого работа советских художников по большей части сводилась к разработке и усложнению лишь одного медиа, одного понимания кино: просветительского. Возможно, этот эпитет не вполне точен, но важно понять, что советское кино, не отделенное от партийных директив, от авторитарной модели культурного производства, не стало чередой разномасштабных и не сводимых к единому знаменателю киноформулировок реальности, но осталось лишь своеобразным «коридором» возможностей (включая и иронию, и критику) в общем потоке кинотрансляции партийных директив (или более точных, по мнению режиссеров, их формулировок).

Вопрос о правомерности интерпретации современной российской культуры как постсоветской порождает множество различных доказатель-

ных логик и приемов, самыми очевидными из которых выступают заимствования стилей мифов и типажей. Куда интереснее выглядит коммуникационная ситуация в современном технологичном обществе — а именно таким стало и советское общество с распространением радио, кино. В такой технологизированной среде «рефлексивность медиа» минимизирована, и средства коммуникации воспринимаются в первую очередь как передатчики сообщения. Перестроечные кинематографисты ломали каноны «советского кино», но не усложняли его поле. Процесс обновления кинорепертуара через обращение к знакам дефицитной культурной продукции не приводил к тому, чтоб набирали вес определенные режиссерские репутации. Дискурс о творческой репутации и стратегиях режиссера в российской критике представлен крайне слабо. Скорее, в каждом нашумевшем случае речь идет о том, что вот и в «нашем кино» (понятие, типологически близкое понятию «советское кино») стали слышны такие-то обертоны, вот у нас появились *road movie*, ужасы, фэнтези, арт-хаус. К тому же, насколько можно судить по прессе, ожидания зрителей по поводу выхода новых картин (за редким исключением, каким, например, можно считать фильмы Киры Муратовой и Алексея Германа) не предстают как ожидания, определенные каким-нибудь обстоятельством (тематикой, режиссерской индивидуальностью и т. д.), а чаще всего выглядят как ожидания «хорошего», «нужного» кино.

В самых общих словах обстоятельства постсоветского контекста кинокоммуникации можно охарактеризовать следующим образом. Во-первых, время советского символического дефицита породило ситуацию, когда в одном семантическом поле «наше кино» и «западное кино» или «западная культура» оказались явлениями различными по происхождению. Во-вторых, возможность опробования других стратегий и ролей в культуре (скажем, роли первопроходца, исследователя, маргинала) была заблокирована устоявшимися субкультурными практиками, растиражированными образцами высокой культуры, массовыми жанрами и культуртрегерской «миссией» интеллигенции. В-третьих, ожидание появления новых образцов культурного производства нельзя назвать специфичным, и, соответственно, в поле культуры не появляется фигур, которые репрезентировали бы лично окрашенные, непохожие ни на что единичные художественные стратегии. Вместо этого поле культурных ожиданий в лучшем случае выглядит как надежда посмотреться в хорошее «зеркало» или услышать «верные слова».

Необычайный успех фильма Павла Лунгина «Остров» (2006) представляет собой интересный для социолога пример кинокоммуникации, который не только обеспечивает возможности для анализа взаимоотношений между авторами и зрителями, но и в условиях характерного для последних лет интереса к визуальным исследованиям «советского» позволяет открыть новые грани в понимании принципов выстраивания современной отечественной кинокультуры. Профессиональное и зрительское признание картины, а также ее международный резонанс, сопровождавшийся всплеском активности критического сообщества, ставят перед исследователем задачу описать пространство взаимодействия продуцен-

тов и зрителей фильма. Это позволило бы говорить о социальной «декларации» художественной элиты, работавшей над кинотекстом, зрительских ожиданиях, с которыми резонирует «содержание» фильма, намерениях или интуициях продюсеров, возможно, прогнозирующих развитие российского кино на ближайшие годы и принимающих в расчет широкий интерес к фильмам такого рода.

Стоит напомнить основные вехи художественной жизни фильма «Остров». Летом 2006 г. новая лента П. Лунгина стала фильмом официальной церемонии открытия XVII Российского кинофестиваля «Кинотавр», затем он был удостоен чести стать фильмом официальной церемонии закрытия фестиваля в Венеции, позже его назвали победителем фестиваля «Московская премьера». И, как апофеоз, «Остров» был выдвинут по всем номинациям на соискание национальной премии в области кинематографии «Золотой орел», а 27 января 2007 г. на церемонии награждения получил призы от российских киноакадемиков в шести номинациях. В новогоднем эфире рейтинг «Острова» также побил все остальные трансляции, кроме традиционного обращения президента: считается, что этот фильм посмотрел в России каждый второй взрослый. По данным Левада-центра (опрос января 2007 г.), 1,5 процента опрошенных назвали картину «самым интересным фильмом года»; выяснилось, что он уступает только «9 роте» и «Ночному дозору» с результатами 13 и 4 процента соответственно.

Обратимся сначала к области согласия профессионального сообщества. Чтобы корректно представлять контексты, на фоне знания которых складывается мнение критиков и академиков о фильме, необходимо напомнить о таком факте культурной истории России 2000-х, как появление новой отрасли отечественной культурной индустрии — российского массового кинематографа. В отличие от советской системы кинопроизводства и проката, а позже — перестроечной, «местечковой» по количеству привлеченных зрителей и прокатным сборам тогдашних популярных фильмов киноиндустрии, с конца 1990-х позволительно говорить о появлении в России кинобизнеса. Временем его рождения можно считать год выхода балабановского «Брата» (1997). Цепочка главных исторических событий возрождения российского кино, вернее появления новой (несоветской) киноиндустрии, выглядит так: «Брат» режиссера А. Балабанова (1997), «Брат-2» того же режиссера (1999), «Бумер» П. Буслова (2003), «Ночной дозор» Т. Бетмамбекова (2004), «Дневной дозор» того же режиссера (2005), «9 рота» Ф. Бондарчука (2005), «Остров» П. Лунгина (2006).

Конечно, кассовые сборы «Брата» и «Дневного дозора» сильно отличаются, но контекст популярного кино они создают вместе, поскольку разошедшийся на цитаты «Брат», до сих пор не забытый зрителями, и мелодия из «Бумера» в мобильных телефонах остались знаками их популярности в повседневной жизни россиян, а значит, стали узнаваемыми образами для ориентировки в современном культурном пространстве. В период становления новой российской киноиндустрии критерии качества фильма находились в прямой зависимости от желания критического

сообщества попасть вместе с российским кино на мировой кинорынок. Для популярности «Брата», «Бумера», «Ночного дозора» было достаточно способности режиссеров и команд, работавших над фильмами, к поиску изобретательных способов восполнения дефицитов советского культурного производства в отношении массовых жанров.

«Брат» приобрел свою популярность как первый русский боевик, «Бумер» — как первый русский фильм жанра *goad movie*, экранизация популярного романа С. Лукьяненко «Ночной дозор» праздновалась как первое в России фэнтези. Фильм «9 рота» сыграл на популярности голливудского жанра *war film*, так же, как и на чрезвычайно высоком статусе фильмов о войне в советской системе кинопотребления. Интересно, что в случае «Острова» секрет популярности связан с экранизацией агиографического жанра на фоне советских реалий недавнего прошлого. Это отличает фильм от его предшественников, где хорошо знакомые по зарубежному прокату жанры массового кинематографа помещались в реалии сегодняшнего настоящего. Данное отличие было замечено всеми критиками, а членами киноакадемии объявлено безусловной удачей режиссера³.

Все 1990-е гг. культурное производство в основном определялось упомянутым восполнением дефицитов советского времени. И «перестроечное кино», и кино 1990-х в этом смысле типологически схожи. Список осознанных обществом дефицитов в то время был достаточно длинным, напряжения, разрывы между нами и «западными образцами» ощущались сильно и осмыслялись подробно. При недостаточном разнообразии в использовании технических навыков «идейное» разнообразие, определявшее кинопроизводство периода перестройки — условно говоря с конца 1980-х до конца 1990-х,— значительно превосходило последовавшие 2000-е гг. В перестроечном кино восполнялся дефицит на публицистические жанры, на развлекательное кино, на эстетическое разнообразие. Именно эти факторы влияли на тематическое разнообразие новой кинопродукции. С другой стороны, финансовые сложности производителей заключались лишь в том, чтобы найти деньги для производства, о прибыли в те годы не было и речи, поэтому можно сказать, что расчет режиссеров на понимание публики был совершенно особого свойства⁴. Свою работу режиссеры ощущали как миссию, а себя, видимо, осознавали преобразователями, просветителями, то есть в это время считалось возможным привлечь зрителя идеей причащения к «правде», «настоящему», «истинному». Роль режиссера в таком случае сводилась к роли журналиста, публициста, ученого, учителя, пропагандиста, трудящегося на ниве обнаружения скрытых конфликтов, обучающего европейским ценностям, переносящего на русскую почву эстетические находки упущенных направлений мирового кино. Как ни странно, для понимания успеха фильма Лунгина «Остров» необходимо вспомнить эту хорошо освоенную российскими режиссерами роль, поскольку успех фильма отчасти построен на ее сознательном воспроизведении.

Как раз в те далекие годы Павел Лунгин заработал репутацию «острого» режиссера, чувствующего актуальные темы и конфликты. Лунгин выступал в роли публициста, ставил диагноз, вскрывал раны и скрытые

болезни общества — делал провокативное кино. В самом известном своем фильме «Такси-блюз» (1990) главным конфликтом современности Лунгин объявил конфликт пролетария и интеллигента. Фильм ставил вопрос о статусе художника и его принципиальной несоотнесенности с общественным социалистическим порядком и иллюстрировал интеллигентские мифы о непризнанном гении, имеющем право на истину и, соответственно, свободном от необходимости объяснять эксцентричные поступки. С этим фильмом Лунгина признали в Каннах (в 1990 г. он получил во Франции премию за лучшую режиссуру). Именно в этом фильме режиссером был опробован специфический эффект реальности — он достигался участием артиста, культового для альтернативной «сцены». В случае «Такси-блюза» такой звездой был Петр Мамонов — лидер московского андеграунда, солист группы «Звуки Му», представлявший самый край рок-тусовки, наименьшим образом заботившийся о коммерческом успехе, в эстетическом плане намеренно не использовавший в своей музыке сильных эффектов, на которых построена массовая популярность: запоминающихся припевов или мелодий, простых текстов и т. д.

Конечно, Лунгин был не первым, кто стал снимать представителей «другой культуры». Впервые эта идея была реализована, кажется? Рустамом Хамдамовым, другим представителем глухого культурного подполья. Он снимал Мамонова в фильме «Анна Карамзофф», и хотя фильм вышел лишь в 1991 г. (известно, что Хамдамов делал свои фильмы неспешно), как и в случае с другим фильмом — «В горах мое сердце», чью эстетику потом Никита Михалков использовал для своей «Рабы любви», — Хамдамов изобретал прием, который позже тиражировали другие режиссеры. В конце 1980-х идея привлечь ресурс популярности «другой культуры» в качестве универсальной ценности пришла в голову именно ему. Далее так стали поступать многие. Например, для своего ставшего необычайно популярным фильма «Асса» в 1987 г. Сергей Соловьев снял питерских художников и рок-музыкантов, а затем и ученик Сергея Соловьева Рашид Нугманов в 1988 г. в фильме «Игла» увековечил в истории о любви и наркотиках рок-героя 1980-х Виктора Цоя (а в роли второго плана — Петра Мамонова).

Через несколько лет после исчезновения «подполья» исчез и этот смысловой ресурс, хотя сам прием (передать подлинность истории участием в ней настоящих культурных героев) стал использоваться в других вариациях. В качестве дополнительных источников «скрытой правды», ощущения «настоящей реальности» в фильмах начали снимать уже не героев андеграунда, но героев «некиношных» сред: «театральных, не оцененных по достоинству, артистов», «артистов закрытых театров», «театральные ансамбли»⁵.

Исчезновение «подполья» стало проблемой для всех участников культурной жизни. Реакция на легализацию рок-музыки и «другого искусства» со стороны самих музыкантов и художников была разной. Некоторые включились в рыночные отношения, а некоторые, как Петр Мамонов, стали трудиться над созданием новых символических пространств, не

ПО

включенных в мейнстрим (кроме Мамонова еще только один персонаж андеграундной сцены — Егор Летов — сохранил принцип глухой оппозиции ко всему и в 2000-е гг.). Мамонов ушел с рок-сцены и изобрел специальный жанр — спектакль рок-певца и поэта. Так же, как и его решение переехать в деревню и вести уединенный образ жизни, уход в театр был направлен на то, чтобы сохранить символическую нишу «оппозиции» реальному, теперь уже не советскому, но рыночному мироустройству⁶.

Итак, Лунгин в фильме «Остров» повторяет приемы, ставшие его визитной карточкой в 1990-х, а также аккуратно вписывает свой фильм в общий корпус актуальных российских кинотекстов. Хотя новый фильм П. Лунгина многими сообществами празднуется как безусловный прорыв и новация, он связан (тематически и идейно) с тем, как развивался российский кинематограф в последнее время. Например, замкнутое пространство фильма: в данном случае остров, окруженный водой. Такое же пространство было использовано А. Звягинцевым в фильме «Возвращение»⁷; в других случаях синонимом такого пространства может выступать деревня, окруженная врагами («Свои» Д. Месхиева⁸). Этим создаются смысловые рамки, условия для разворачивания «подлинной российской истории», которые, с точки зрения социолога, крайне интересны. Изоляция от мира — условие (условность), снимающее необходимость соотношения происходящего с чем бы то ни было — с другими подобными историями, с тем, что происходит у других рядом. Иными словами, перед нами пространство утопии. Обнаружившееся в 2000-х гг. желание российского зрителя думать о пространстве своей страны как об утопическом пространстве острова П. Лунгин и поддержал в своем фильме. Кроме того, он предложил вместо истории для размышления агиографический жанр для перечитывания или сюжет для медитации.

В этом плане интересно вспомнить, что популярность артистов Д. Дюжева и В. Сухорукова связана с такими важными для истории конца 1990-х — 2000-х сериалами и фильмами, как «Бригада» (2002), «Брат» (1997) и «Брат-2» (2000). Хочу подчеркнуть, что пространство и типаж Лунгин берет из 2000-х гг., из фильмов о русских героях во время перемен, а режиссерскую роль заимствует из 1990-х. Жанр жития, избранный для экранизации, возвратил в современную российскую культуру роль режиссера как иллюстратора общепринятых идей, неписанных убеждений, общих мифов. Когда-то режиссеры иллюстрировали интеллигентские мифы, теперь они используют в этом качестве религиозные догмы. Отказавшись от роли профессионала в индустрии развлечений (безусловно, более «модерной», более современной роли режиссера развлекательного кино), П. Лунгин не стал придумывать «новые истории» нового времени, но избрал для себя роль проводника «общих мест», «вечных истин», «вечных сюжетов», разбудив для подтверждения собственной правоты память о еле тлеющих углях творческих усилий 1990-х.

Участие в кино культовых персонажей придает героям и сюжету совершенно иное прочтение. История и герой перестают считываться как

знаки и обретают «достоверность», своего рода документальность. Этот ход Лунгин уже отработал в «Такси-блюзе» — интересно, что именно данный прием избавил режиссера от необходимости придумывать ходы, подтверждающие гениальность его главного героя. В фильме Мамонов поет пару строк из своей популярной песни, и этот эпизод дает понять, что перед нами не артист, но поэт, певец Мамонов, и доверие многочисленных поклонников начинает работать на его образ в повествовании фильма. Безупречная с точки зрения последовательного противостояния мейн-стриму биография П. Мамонова позволила Лунгину снова пригласить его на главную роль и использовать авторитет поэта как прием, работающий на эффект реальности.

Игра Мамонова, отмечавшаяся критиками как образец «абсолютной подлинности»⁹, строится по принципу серии эпизодов, своего рода иконных «клейм». Так строятся и моноспектакли Мамонова в театре имени Станиславского. Но если в театре такая серия интерпретируется как цикл стихотворений (каждый выход — отдельный художественный жест, общая понятийная рамка — монолог от лица лирического героя), то серия музыкальных, пантомимных, драматических выходов в фильме подчинена житийному, каноническому сюжету. А это значит, что напряжение и ожидание развязки каждого номера сняты изначальным «предзнанием» жанра, уверенностью в том, что эксцентричное поведение отца Анатолия (героя Мамонова) оказывает на окружающих исцеляющее, очистительное действие. Знаки бывших поэтических усилий (в театре или в концерте не известны ни финал, ни смысл авторского послания, не предписан исцеляющий эффект) приобретают здесь иллюстративный характер. Единственный вопрос фильма о спасении и прощении отца Анатолия — риторический, ответ на него зритель получает еще до начала третьего эпизода, в тот момент, когда становится понятен жанр повествования.

К несомненным удачам режиссера можно отнести выбор оператора и композитора. Кроме жанра, строящегося на повторах, то есть не предполагающего напряжения, саспенса, психотерапевтическое действие оказывают минималистическая музыка Владимира Мартынова, пейзажные съемки Андрея Жигалова. Творческая репутация Владимира Мартынова, так же, как и Петра Мамонова, связана с андеграундом и подпольем. Интересно, что роль просветителя и авангардиста (Мартынов в 1970-х публиковал и исполнял Кейджа, Штокхаузена, Лигети, Райли, Фелдмана, Сильвестрова, Артемьева, Мартынова, Пярта) композитор сменил на роль духовного мыслителя. Самым ярким примером синтеза двух символических систем стала постановка «Плача Иеремии» с его музыкой (Театр драматического искусства А. Васильева, 1996 г.), удостоенная премии «Золотая маска». Оператор Андрей Жигалов, известный публике (по фильмам Александра Рогожкина) своей уникальной манерой пейзажной съемки, добавил к основанному на повторении сюжета и музыке Мартынова со звучащим рефреном микромотивом слышимый время от времени плеск воды, сопровождающийся рокотом волны. Режиссер включил в число этих приемов психотерапевтического воздействия еще один: почти каждый сюжетный поворот заканчивается крупным планом плачущего

лица. Вместе эти элементы, поддерживая друг друга, создали пространство арт-терапии, сродни другим успокоительным практикам современного горожанина.

Видимо, утешение, успокоение, снятие всяческих напряжений, конфликтов, связанных с современностью, и обеспечили небывалый успех фильму. Кажется, именно этим Павел Лунгин угадал ожидание публики.

Роль наставника, учителя понадобилась Лунгину для того, чтобы результаты художественных экспериментов 1990-х свести воедино, снять противоречивость тогдашних запросов — потребности в публицистике, лирике, духовном поиске, в радикализме, разнообразии — в рамках нового, но подкрепленного ретроспекцией синтеза (отсюда и прием настойчивого повторения). Подобно тому как в фильме уголь с затонувшей во время войны баржи обеспечивает теплом праведную, аскетичную, тихую жизнь северного монастыря, память о художественных усилиях прошлого согревает желание успокоения в чужой норме, объединившее власть, церковь, художественную элиту в конце 2006 — начале 2007 г. Фильм «Остров» сделал этот социальный заказ видимым, воплотил его в зрелище, узнанное и признанное всеми.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., напр.: *Землянухин С, Сегиды М.* Домашняя синематека. Отечественное кино. 1918—1996. М., 1996; *Сегиды М, Землянухина М., Землянухин С* Фильмы России. Игровое кино/ТВ/Видео. 1992—2003. М., 2004.

² Резолюция о социалистическом реализме в кино была принята на Первом Всесоюзном партийном совещании по вопросам кинематографии (Москва, 15—21 марта 1928 г.).

³ Многие отзывы критиков собраны на официальном сайте фильма «Остров» (www.ostrov-film.ru).

⁴ Лучшее фундаментальное издание по культурной истории перестройки: Новейшая история отечественного кино, 1986—2000. В 7 т. СПб., 2001 (электронная версия: <http://russiancinema.ru>).

⁵ Актеры с репутацией «недооцененного гения» Олег Борисов и Анатолий Солоницын оказывали влияние на воздействие фильма «Остановился поезд» Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе. То же происходило и с лунгинским фильмом «Луна-парк». Участие в этом проекте О. Борисова сделало историю конфликта в фильме менее метафорической, более публичной и историчной. В 2000-х гг. этот прием используется тоже, хотя и в другой модуляции. В «Прогулке» А. Учителя весь актерский состав Первой студии Петра Фоменко играет уличных аниматоров туристического Петербурга, что придает дополнительную достоверность портрету современности — теме, которой посвящен этот фильм.

⁶ Спектакли П. Мамонова по сей день идут в столичном драматическом театре имени Станиславского. Все спектакли («Мыши + Зелененький», «Мыши, мальчик Кай и Снежная Королева», «Шоколадный Пушкин», «Есть ли жизнь на Марсе?», «Лысый брюнет», «Полковнику никто не пишет») можно найти в продаже на DVD.

⁷ Фильм Андрея Звягинцева «Возвращение» в 2003 г. получил два приза на Венецианском фестивале. И хотя сюжеты фильмов очень разные, тон изображения и пространства «Возвращения» Лунгин повторил в «Острове».

⁸ Фильм 2004 г. В главной роли Богдан Ступка. Еще одна попытка рассказать о русском характере.

⁹ Борис Хлебников, влиятельный режиссер («Коктебель», «Свободное плавание»), идеолог «действительного кино» — стиля, разрабатываемого группой продюсеров и режиссеров, объединившихся вокруг фестиваля «Кинотеатр.doc» См.: Бродский В. Бес достоверности // Эксперт. 2007. 19 февр. (http://www.expert.ru/printissues/expert/2007/07/interview_hlebnikov/print).

Часть 2
Политическая инструментализация
визуальных образов

О. С. Нагорная

**ПОЗИТИВ И НЕГАТИВ:
визуализация образов
российских военнопленных
Первой мировой
в русской и немецкой пропаганде
(1914—1917 гг.)**

По масштабам вовлечения экономических и демографических ресурсов Первая мировая война превзошла все предыдущие конфликты, потребовав от стран-участниц максимального напряжения мобилизационных структур. Тотализация военных действий, становление военной экономики и неожиданная длительность конфликта поставили все воюющие государства перед необходимостью легитимации возросшего уровня насилия и властного контроля. Соперничая с организованной общественностью, политические институты посредством цензуры и пропаганды были вынуждены выработать приемлемые образцы толкования происходящего и поддержки существующего политического и социального порядка. Особое значение укрепление искусственно созданного в начале войны патриотического консенсуса приобрело для России, столкнувшейся с недостаточной моральной подготовкой населения к войне, и для Германии, которая после провала плана Шлиффена оказалась перед реальностью ведения войны на два фронта.

Помимо «внутренней» агитации пропаганда обеих стран пыталась оказать влияние и на международную дискуссию о виновниках войны и способах ее ведения. Правовое поле, созданное Гаагскими конвенциями, распространенное в тот период представление о прогрессе и «гуманизации» военных действий, а также давление со стороны неправительственных организаций и нейтральных стран заставляли все страны-участницы старательно поддерживать имидж цивилизованных государств, в том числе через обвинения противников в «варварстве». По известным причинам в России и Германии этот ярлык воспринимался особенно болезненно, поэтому обе стороны всячески пытались от него избавиться.

Одной из излюбленных тем пропаганды обеих стран, при репрезентации которой использовались не только вербальные, но и визуальные

средства, стало содержание солдат и офицеров в лагерях военнопленных. Именно в этой нише агитационной деятельности нашла свое широкое применение фотография, априори воспринимавшаяся современниками как «безусловно правдивый» способ фиксации действительности.

При написании данной статьи автор исходил из тезиса, что исследование процесса создания, использования и рецепции фотографических снимков российских пленных Первой мировой войны позволит глубже раскрыть процесс функционирования политической пропаганды и общественной коммуникации в России и Германии, а также по-новому взглянуть на некоторые аспекты международной дискуссии о войне.

В методологическом плане исследование опирается на работы сторонников так называемого визуального поворота, которые призывают по-иному взглянуть на информативные возможности изображений, до последнего времени занимавших маргинальное положение в сравнении с текстами. По мнению Й. Егера, одним из достоинств фотографии является не столько правдивое отображение действительности, сколько ее зависимость от господствующего дискурса и целеполагания определенных групп и лиц¹. Анализ подобного рода визуальных источников неотделим от контекста социальных и коммуникативных практик их создания, обсуждения и толкования. В этой перспективе особое внимание должно уделяться институтам и историческому контексту, в которых распространялась фотография. Учету подлежат тираж и география распространения; параллельно с самими изображениями должны изучаться сопроводительные тексты, а также их тематизация создателями и зрителями.

В связи с вышеизложенным к анализу были привлечены как фотографии, так и текстовые источники, сопровождающие конкретные снимки или рассказывающие об истории их создания и использования. Первую группу составили снимки пленных, сделанные представителями немецких военных органов в лагерях; они были опубликованы в германских научных и пропагандистских изданиях либо осели в архивах соответствующих ведомств. Во вторую группу вошли фотографии, созданные в рамках деятельности российской Чрезвычайной следственной комиссии (далее — ЧСК). Помимо комментариев к отдельным снимкам исследование базируется на выдержках из переписки немецких военных министерств и отчетов комендатур лагерей, инструкциях и пояснительных записках ЧСК, определивших параметры визуальной презентации российских военнопленных.

Доказательством масштабности использования фотографий военнопленных в пропаганде обеих стран служат тиражность изданий и широта аудитории. Так, один из сопровождавшихся значительным количеством снимков сборник «Наши враги» («Unsere Feinde»), имевший целью оказать влияние на мнение международной общественности, разошелся в Германии и нейтральных странах тиражом 40 тысяч экземпляров. Впечатляет также и объем публикаций в России. Из восьми снабженных изображениями и портретами сборников ЧСК «Наши враги», вышедших до 1 января 1916 г., два были посвящены исключительно теме обращения с русскими военнопленными на фронте и в лагерях Центральных держав.

О первом отчетном томе известен только его тираж — 10 тысяч экземпляров. Информация о втором сборнике позволяет представить географию его распространения: 52 тысячи было направлено в действующую армию, 100 тысяч — в резервные части, 1 миллион — в тыловые организации. Чиновники комиссии сообщали, что сборник «охотно раскупается публикой»². К сожалению, недостаток необходимых источников не вполне позволил отразить рецепцию данных фотографий «потребителями», поэтому возможными стали только отдельные экскурсии.

*Колониальный дискурс и образ врага
в немецкой военной фотографии*

Первые партии русских военнопленных, прибывавшие с Восточного и Западного фронтов в тыл, вызвали массовое паломничество в лагеря немецких обывателей, для которых увидеть многонациональное собрание безоружных врагов выглядело как захватывающее приключение и прикосновение к экзотике. Уже в первые месяцы войны местные военные ведомства были просто завалены запросами на разрешение сфотографировать или зарисовать пленных³. Из опасений, что непосредственный контакт с врагом снизит военную мораль масс, Прусское военное министерство, координировавшее деятельность федерально-организованных институтов по работе с военнопленными, запретило гражданским лицам приближаться к местам заключения. Однако в качестве компромисса некоторым журналистам было разрешено в ограниченном объеме фотографировать военнопленных для демонстрации действительного положения в лагерях. Вскоре изображения солдат и офицеров противника попали на открытки, в иллюстрированные журналы и газеты, на военные выставки, в диалогы, а также в книжные публикации. Причем в зависимости от контекста фотографии военнопленных выполняли различные, в том числе практические, функции. К примеру, функционерам военно-спортивных организаций предоставлялась возможность посещать лагеря и фотографировать исполнение пленными гимнастических упражнений, которые могли быть **ПОЗЖЕ** применены **В** немецкой армии и на флоте⁴.



фото x Лагерь Цербст?
гимнастические упражнения
(ГАРФ, ф. 9488, оп. 1, д. 125)

Сам процесс производства и распространения фотографий пленных изначально был поставлен под строгий контроль военной цензуры. Для организации фотосессий в лагерях журналисты должны были получить особую санкцию военных органов⁵. После того как в российскую прессу случайно попало фото запряженных в плуг военнопленных, которое вызвало широкий общественный резонанс, Прусское военное министерство запретило изготовление и распространение изображений принудительного труда пленных. В Берлине опасались, что подобные образы могли служить доказательством нарушения Германией положений международного права, раскрыть противникам недостаток рабочей силы в Центральных державах и повлечь ответные репрессии по отношению к немецким подданным в лагерях Антанты⁶.

Излюбленным мотивом немецких фотографов, как, впрочем, и карикатуристов⁷, стали многотысячные толпы военнопленных на сборных пунктах и в лагерях⁸. Инсценированные фотографии людских масс, на которых часто невозможно было различить национальную принадлежность или военный ранг, распространялись в прессе как доказательства собственных военных успехов и неудач противника, пробуждая в населении надежду на скорую победу.

Одна из важных линий пропаганды была инициирована немецкими этнографами, лингвистами и антропологами, которые в системе лагерей увидели уникальную возможность организации полевых экспедиций по изучению расовых типов, языков и обычаев⁹.

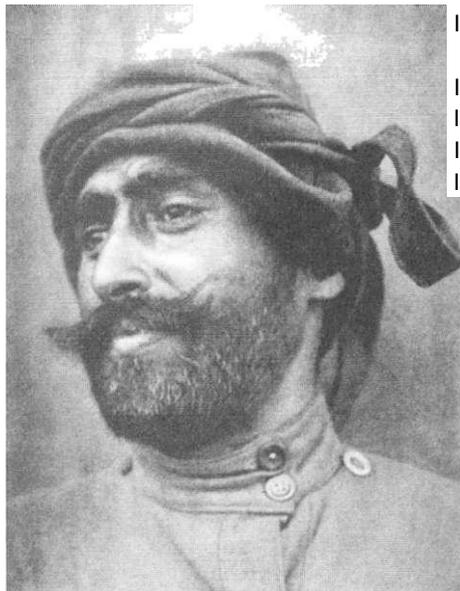


Фото 2.

Грузин Самсон Кардай, Кутаиси
(из книги: Stiehl O.
Unsere Feinde. Charakterköpfe aus
deutschen Kriegsgefangenenlagern.
Stuttgart, 1916. S. 90)

Некоторые из таких экспедиций завершались выпуском богато иллюстрированных изданий, которые помимо научной цели имели прежде всего пропагандистскую значимость, наглядно демонстрируя населению и нейтральным державам, что Германия ведет войну с «целым миром врагов». Кроме того, подобные публикации возвеличивали немецкую культуру как противоядие «нравственно неполноценным противникам» в лице военнопленных африканцев, азиатов (включая народности Российской империи) и восточноевропейцев (включая евреев) — «диким ордам, которых не коснулась духовная культура»¹⁰. Последние издания подобного рода вышли в свет уже после войны и стали ответом на обвинения союзников в плохом обращении с военнопленными¹¹. Фотографии в этих книгах не только демонстрировали образцовые лагерные со-

оружия, но и идеализировали культуртрегерский характер работы немецких исследователей среди военнопленных.

Инициатива ученых была подхвачена политическими и военными органами. В 1915 г. началась реализация масштабного пропагандистского проекта по сбору материала для иллюстрированного издания «Враги Германии и ее союзников» («Die Feinde Deutschlands und seiner Verbündeten»), проводившегося под патронажем кронпринца Прусского и герцога Мекленбургского. Концепция альбома, предназначенного к распространению за границей, разрабатывалась при участии президентов Берлинской и Штуттгартской академий художеств и ведущих баварских профессоров¹². Основным тезисом подобных изданий было обвинение в адрес Антанты в использовании неевропейских корпусов в войне против «белого» европейского государства, что якобы нарушало единый фронт колониальных держав и могло в будущем вызвать падение западной цивилизации.

Важной функцией изображения военнопленных в немецкой пропаганде стало доказательство гуманного обращения с ними в лагерях, что должно было подчеркнуть высокий уровень развития немецкой культуры и способствовать созданию позитивного образа Германии на международной арене. Именно в этом русле следует рассматривать, к примеру, рекомендации немецкого ведомства фильмов и фотографий публиковать в нейтральной прессе снимки, запечатлевшие богослужения среди военнопленных различных конфессий, похороны и церемонии открытия памятников умершим¹³. Фотографии из лагерей расценивались и как инструмент влияния на население вражеских стран. Военнопленным из России было разрешено заказывать и посылать на родину свои снимки для «просвещения русского народа о хорошем обращении» с ними в Германии. Во многих лагерях работали портативные фотолаборатории, комендантам рекомендовалось ускорить процесс почтовых отправок, содержащих фотографии, сами военнопленные должны были мотивироваться необходимостью осведомления родственников о своей судьбе¹⁴.

В августе 1915 г. Прусское военное министерство начало подготовку иллюстрированного издания «Военнопленные в Германии», которое первоначально предполагалось выпустить в рамках серии военных публикаций «За Отечество и свободу». Комендатуры и инспекции призывались к присылке фотографий, «на которых хорошо видны строения лагеря, церковные службы и культурные мероприятия»¹⁵. И если общее издание, предположительно, так и не было опубликовано, то в 1917 г. при поддержке Прусского военного министерства вышло в свет парадное описание жизни и быта русских военнопленных в немецких лагерях. Его основу составили фотографии образцовых лагерей и выдержки из положительных высказываний русских об их пребывании в Германии, опубликованные в разное время в пропагандистской газете для пленных «Русский вестник». Брошюру предполагалось распространить в России, чтобы «находящиеся на фронте товарищи, равно и как семьи русских солдат, попавших в германский плен», получили представление об их судьбе и обращении с ними, а также могли «убедиться из сделанных снимков, как им хорошо живется в Германии». На фотографиях были изображены бараки с водопроводом, электрическим освещением и паровым отоплением, бани, лагерные театры и церкви. В сопровождающих текстах подчеркивалось, что иного и «нельзя ожидать от культурного народа по отношению к пленному врагу»¹⁶.

Уже после заключения перемирия на Восточном фронте и в свете предполагаемой отправки русских военнопленных на родину Прусское военное министерство планировало раздать каждому репатрианту иллюстрированный альбом «в напоминание о культурном и экономическом значении Германии». Первую его часть должен был составить рассказ о пребывании в лагерях, вторую — описание культурной и экономической жизни Германии, третью — реклама немецких предприятий. Книгу предполагалось снабдить «по возможности большим количеством фотографий наиболее благополучных рабочих команд»¹⁷. Очевидно, подобное

издание было нацелено на скорейшее восстановление разрушенных войной торговых отношений.

Обозначенная выше невозможность осветить рецепцию фотографий военнопленных широкой общественностью вынуждает сосредоточиться на узкой профессиональной группе — немецких антропологах, которые использовали фотографии из лагерей военнопленных для организации публичных докладов и популяризации результатов своей научной деятельности. Одним из их основных мотивов являлось стремление доказать властным структурам свою нужность для получения последующей поддержки и финансирования экспедиций. Немецкая исследовательница Моник Шеер пришла к выводу, что подобные демонстрации визуальных образов военнопленных не случайно были стилизованы под популярные до войны «показы народов» (Voelkerschau). В довоенный период демонстрации неевропейцев с развлекательными целями навлекли на ученых обвинения в ненаучности их деятельности, так как при отсутствии подлинных представителей экзотических народностей в показе использовались загримированные актеры. Поэтому возрождение данного термина при демонстрации типов военнопленных может трактоваться не только как традиционная колониальная практика, но и как стремление ученых использовать представившийся случай для самооправдания и поднятия реноме своей специальности. Примечателен пример использования фотографий военнопленных для личного утверждения в профессиональной среде. Так, школьный учитель Вильгельм Деген, организовавший фонографические записи в лагерях в исключительно коммерческих целях, параллельно фотографировал военнопленных, используя при этом принятые в науке того времени стандарты ракурса съемки и подписей к снимкам. Тем самым он пытался придать своему исследованию не только пропагандистскую, но и научную значимость¹⁸.

Фотографии, сделанные учеными в лагерях военнопленных, позволяют также сделать общие выводы о состоянии антропологических исследований того периода. Любопытно, что в качестве отдельных народностей немецкими этнологами, а с их подачи и военными органами, определялись казаки и сибиряки. Последние представлялись как «новый колониальный народ, находящийся в стадии становления». В качестве доказательства особенной храбрости этого якобы с детства привыкшего к оружию этноса показывалась фотография «закаленНОГО, увешанного Наградами СтарОГО фельдфебеля».



*"
" " u , l " " ^ ,

Сибиряк фельдфебель
фадей Дивкин. Тобольск
(Stiehl. Unsere Feinde. S. 75)

*Русская фотопропаганда
как способ моральной мобилизации фронта и тыла*

Одной из главных проблем в процессе легитимации целей войны и формирования образа врага, с которой столкнулись власть и общество в России с началом войны, стала необходимость избавления от комплекса собственной неполноценности по отношению к немцам, которые на протяжении многих десятилетий считались образцом для подражания во всех сферах государственной и общественной жизни. Для того чтобы преодолеть миф о непобедимости германской государственной машины, пропаганда пыталась дискредитировать западных соседей как носителей культуры и наделить их нечеловеческими, варварскими чертами. Подобная брутализация образа врага должна была способствовать интеграции всех общественных групп и повышению боеспособности солдат на фронте. Одновременно это позволяло России избавиться от репутации «варварской» страны и переложить обвинения в нецивилизованности на Центральные державы. С этой целью российская пропаганда активно эксплуатировала образ военнопленных как во внутренней, так и в международной дискуссии.

В апреле 1915 г. в Российской империи по примеру стран-союзниц была создана Чрезвычайная следственная комиссия под руководством сенатора Кривцова, призванная расследовать случаи нарушения законов войны со стороны Центральных держав и повсеместно распространять сведения о своей деятельности. В состав комиссии входили представители Госдумы, Госсовета, военной и гражданской юстиции, МВД. В начале мая Кривцов обратился к учреждениям, органам печати и частным лицам с просьбой сообщать обо всех случаях зверств, насилия над пленными и нарушения неприкосновенности Красного Креста противником. Делопроизводители комиссии внимательно просматривали публикации в прессе, содержавшие нужную информацию, и инициировали расследование по каждому из случаев. Помимо издательской деятельности для демонстрации итогов работы в здании комиссии в Петербурге был организован музей¹⁹, значительную часть экспозиции которого составляли материальные свидетельства ужасов плена и многочисленные фотографии, постфактум документирующие бесчеловечное обращение противника с пленными, их привлечение²⁰ к запрещенным работам, насильственную смерть безоружных и т. д.

Источники позволяют утверждать, что основополагающим качеством фотографии, по мнению российских военных и политических органов, являлось ее воздействие на зрителя в качестве зеркального отражения действительности или ее восприятие как неоспоримого доказательства. Заместитель начальника Генерального штаба генерал Беляев, например, был обеспокоен тем, что к значительному количеству писем, прибывавших из плена, были приложены фотографии, так как, «получая широкое распространение в населении, а затем и в армии, [они] не могут не оказывать известного влияния на некоторые, недостаточно стойкие и разумные элементы из состава нашей действующей армии, в смысле подготовки благоприятной для добровольной сдачи в плен атмосферы». Генерал

предлагал организовать «самое широкое осведомление войск действующей армии о действительной обстановке, в которой находятся наши военнопленные»²¹. Опасения в огромной силе воздействия фотографии вылились в запрет военной цензуры на доставку родственникам военнопленных групповых фотоснимков из лагерей. Аргументировалось это тем, что они могут создать иллюзию благоприятных условий содержания в плену. По свидетельству одного из ведущих деятелей Московского городского комитета помощи военнопленным Н. Жданова, контрольные органы разрешили вырезать изображения отдельных лиц и пересылать их по указанным адресам²². Реализация последнего предписания, однако, вызывает сомнения, так как неясным остается механизм определения цензорами нужного изображения. Скорее всего, групповые снимки просто изымались из конвертов.

Представление о силе воздействия фотографии на зрителя определило и ее использование как убедительного средства пропаганды, а также неопровержимой улики, подтверждающей обвинения в адрес противника. В отчетах о своей деятельности представители ЧСК замечали, что «графическое изображение зверств, допущенных неприятельскими войсками, всегда представляет собой более наглядный способ доказательства этих фактов, чем умозрительное их описание»²³. Поэтому в изданиях комиссии по возможности максимально использовались фотографии. Даже если внешность изображаемого не носила следов телесных повреждений, предполагалось, что фотография подчеркнет правдивость его высказываний. С этой целью прокурору Петербургской судебной палаты предписывалось не только опрашивать прибывавших из плена инвалидов на предмет нарушения Центральными державами законов ведения войны, но и производить их фотосъемку²⁴.

Помимо изображений самих пленных комиссия распространяла фотографии из якобы найденных при павших немецких солдатах писем, в которых сообщалось об использовании русских пленных в качестве живого щита, а также о намерениях их расстрела вследствие невозможности организовать содержание. Фотографии с переведенным на европейские языки сопроводительным текстом рассылались союзникам и нейтральным представителям в количестве нескольких десятков тысяч²⁵.

Анализ фотографий и сопровождающих текстов позволяет предположить, что визуализация страданий русских пленных в стане противника была использована в целях создания мифологем о героях новой войны. Если рассказы о боевых подвигах должны были укреплять веру в стойкость русского солдата, то образы пленных вписывались в традицию мученического героизма. Распространение подобных визуально-текстовых конструкций на фронте должно было способствовать внушению предписанных солдатам моделей поведения: готовности противостоять противнику до последнего патрона, отказу даже под угрозой пыток и смерти от передачи сведений врагу и от работ на него, активности в попытках побега. В изданиях ЧСК, а также в журналах и газетах, значительным тиражом распространявшихся на фронте и в тылу, публиковались фото-

графии старших унтер-офицеров П. Панасюка и Пичуева, рядового Т. Бондаренко, которым в плену отрезали часть ушных раковин за отказ сообщить информацию о расположении войск, а также потерявшего по этой же причине кончик языка младшего унтер-офицера А. Макухи²⁶. Изображения сопровождалась сведениями о награждении их Георгиевскими крестами и вручении им икон с благословениями Святого Синода. Частым мотивом популярных изданий стали портреты бежавших из плена солдат, которые получили за это воинские награды и были возведены в ранг героев²⁷.

Анализ опубликованных фотографий позволяет сделать выводы об определенном эстетическом каноне российской пропаганды в период Первой мировой войны, которая смело выдвигала на передний план кровь, страдания и увечья. Фигурами умолчания оставались, по всей видимости, только искалеченные женщины. Так, фотография добровольцы Ирины Потемкиной, которая попала в плен с оторванной шрапнелью частью руки и подвергалась устным оскорблениям со стороны немецких солдат, предположительно так и не была опубликована²⁸.

Во внутривосточной пропаганде изображения пленных помимо ужесточения образа врага должны были служить дисциплинированию российского общества и его мобилизации на войну. Одна из статей в газете «Русский инвалид», пытавшаяся преодолеть эффект привыкания публики к сообщениям о страданиях пленных, взывала именно к зрительному восприятию: «Перед глазами встает воспроизведенная газетами страничка из жизни казаков в плену у немцев: помните фотографию, где девять казаков запрягли в плуг и они лямками тащили его на глазах немецкого солдата с ружьем?»²⁹ Далее автор призывал общественность не удовлетворяться чувством мести, а серьезно работать над достижением победы. В свою очередь, «Русское слово» апеллировало к визуальным образам для порицания снисходительного отношения гражданского населения к военнопленным: «О русские женщины! Быть может, в то время, когда вы подносите немецким пленным цветы, Ваши отцы, мужья и сыновья падают под ударами немецких палок»³⁰.

Сопоставление визуальных и текстовых документов в делопроизводстве

У 7

МАКУХА

Фото 6.

Младший унтер-офицер

Алексей Макуха

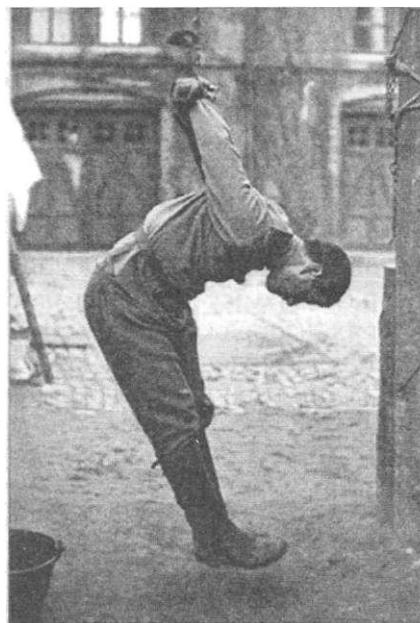
(РГВИА, ф. 12593, оп. 1, д. 194, л. 85.

Печатные экземпляры сборника ЧСК

«Наши враги»)

ЧСК с другими источниками предоставляет исследователю дополнительную информацию не только о системе содержания пленных, но и о механизмах функционирования военной пропаганды. В публикациях, посвященных вопросу содержания русских военнопленных в германских лагерях, очень часто упоминается применение к ним традиционного для австрийской и немецкой армий наказания — «привязывания к столбу». В полевых условиях вплоть до 1917 г. оно заменяло арестные камеры. В немецких и французских изображениях, в том числе в зарисовках французских пленных, эта экзекуция представлена как привязывание спиной к столбу на открытом воздухе под солнцем, дождем или снегом на несколько часов в день. Часть русских текстовых источников отмечает плотность и длительность привязывания, доведившего приговоренного до бессознательного состояния. В отчетах же ЧСК наказание описывается как подвешивание и напоминает по своему принципу русскую дыбу. Именно этот вариант, реконструированный бежавшим из плена солдатом и запечатленный фотографами комиссии, был представлен в российской общественной дискуссии о немецких зверствах.

Представляется возможным привести две интерпретации: либо немецкие военные органы применяли более жестокий вариант наказания для русских, либо вариант дыбы является умозрительной конструкцией социальной группы, стремившейся представить себя перед общественностью в качестве жертв и мучеников. В этом случае приведенный пример вписывается в один ряд с аналогичными феноменами группового и социального восприятия, ранее проявившимися на Западном фронте под воздействием пропагандистской дискуссии о варварстве противника: уже в начале войны там широкое распространение получили легенды о массовом уничтожении мирных жителей в Бельгии и издевательствах над медсестрами. Не менее



Подушимте на (тлкъ. применяемое* юилъ издал*»).

Фото 7.

Под фотографией подпись:
«Фотографический снимок сделан с рядового... Снигоренко, выразившего желание наглядно показать способ подвешивания»
(РГВИА, ф. 2031, оп. 1, д. 1201, л. 131, 133)

интересна судьба снимка в современных публикациях. В 2000 г. эта фотография реконструкции наказания была опубликована в журнале «Родина» без сопровождающей подписи и воспринимается как действительно снятая в лагере экзекуция³¹.

* * *

Таким образом, функциональную роль фотографий эпизодов Первой мировой войны оценить однозначно невозможно. Несомненно, в сфере пропаганды, где основным инструментом выражения являлась символика, она не смогла вытеснить плакатный рисунок и карикатуру³². Однако, с другой стороны, анализ применявшихся в агитации фотографий российских военнопленных позволяет сделать любопытные выводы. И в России, и в Германии основным преимуществом фотографии признавалась ее документальная точность в отражении действительности, что побуждало военные органы к более жесткой цензуре распространяемых и публикуемых изображений. Недостаток технических средств заставлял пропагандистов проявлять чудеса манипуляции не с самим готовым снимком, а с подлежащим запечатлению материалом и сопровождающим текстом. Большое внимание уделялось постановочной части: собранию максимально возможного для съемки фотокамерой количества военнопленных, сохранению на изображаемом человеке этнической одежды, выставлению на передний план увечных частей тела и т. д. Параллельно с открытой репрезентацией нового уровня насилия в фотографии некоторые образы все же замалчивались. Функциональное назначение фотографических изображений военнопленных достаточно многообразно: от мобилизации населения на войну, саморепрезентации нации, оказания влияния на противника и международную общественность до использования снимков в интересах профессиональной группы и отдельной личности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Jaeger J. Photographie: Bilder der Neuzeit. Einfuehrung in die Historische Bildforschung. Berlin, 2000. S. 80.

² Обзор действий Чрезвычайной следственной комиссии с 29.4.1915 по 1.1.1916. Т. 1. Петроград, 1916. С. 3.

³ Анализируя немецкую пропаганду Первой мировой войны, А. Рейман пришел к выводу, что «визуальная репрезентация противников на западе и на востоке охватывала в большей степени не жителей Европейской России, англичан и французов, а концентрировалась на военнопленных сербах с ориенталистскими покрывалами на голове, татарах и сенегальских колониальных частях из Африки». См.: Reimann Л. Der grosse Krieg der Sprachen: Untersuchungen zur historischen Semantik in Deutschland und England zur Zeit des Ersten Weltkrieges. Essen, 2000. S. 214. Исследование Б. фон Детвица демонстрирует, что в оккупированных областях также производилось фотографирование местных жителей в национальных костюмах; снимки публиковались в немецкой прессе. См.: Dewitz В. von. Zur Geschichte der Kriegsfotographie des Ersten Weltkrieges // Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges. Berlin, 1994. S. 163–176.

⁴ Saechsisches Hauptstaatsarchiv (далее — SaechsHSta), 11352, Stellvert. Generalkommando, № 564; Preussisches Kriegsministerium (далее — PKMIN), 29.5.1918.

⁵ Hauptstaatsarchiv Stuttgart (далее — HStA Stuttgart), М 17/2, Bue. 241; PKMIN, 23.6.1916.

⁶ SaechsHSta, 11348, Stellvert. Generalkommando, № 162; PKMIN, 16.12.1916.

⁷ Подробнее об образах военнопленных в немецкой карикатуре периода Первой мировой войны см.: *Hinz U.* «Die deutschen Barbaren sind doch die besseren Menschen». Kriegsgefangenschaft und gefangene Feinde in der Darstellung der deutschen Publizistik, 1914—1918 // In der Hand des Feindes. Kriegsgefangenschaft von der Antike bis zum Zweiten Weltkrieg / R. Overmans (Hg.). Koeln, 1999. S. 339—361.

⁸ В качестве иллюстраций подобные фотографии часто используются в современных научных публикациях по теме. См.: *Nachtigal R.* Kriegsgefangenschaft an der Ostfront 1914—1918. Literaturbericht zu einem neuen Forschungsfeld. Frankfurt/M., 2005; *Hirschfeld G.* (Hg.). Der Erste Weltkrieg. Enzyklopaedie. Paderborn, 2003. S. 644.

⁹ См.: *Backhaus A.* Die Kriegsgefangene in Deutschland gegen 250 Wirklichkeitsaufnahmen aus deutschen Gefangenenlagern. Sieen, 1915; *Koehler H.* Unsere Feinde. Studien in Gefangenenlager. Rudolfstadt, 1916; *Stiehl O.* Unsere Feinde. Charakterkopfe aus deutschen Kriegsgefangenenlager. Stuttgart, 1916; *Luschan F. von.* Kriegsgefangene. Ein Beitrag zur Voelkerkunde im Weltkrieg. Berlin, 1917, и др.

¹⁰ *Stiehl O.* Unsere Feinde... S. 31.

¹¹ *Doegen W.* Kriegsgefangene Voelker. Haltung und Schicksal in Deutschland. Berlin, 1919.

¹² Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA), М Kr., № 1640; Bayerisches Kriegsministerium, 24.6.1915; № 1645, Kunstrat an das Bayerische Kriegsministerium, 17.12.1915.

¹³ HStA Stuttgart, М 77/1, Bue. 461, 21.6.1918.

¹⁴ SaechsHSta, 11248, Saechsisches Kriegsministerium, № 6908; PKMIN, 12.8.1915. Kartensendungen der Kriegsgefangenen; № 6973, Kommandantur Bautzen; HStA Stuttgart, М 77/2. Bd. 32.

¹⁵ SaechsHSta, 11348, Stellvert. Generalkommando, № 158; PKMIN, 27.8.1915.

¹⁶ Aus deutschen Kriegsgefangenenlagern. Frankfurt/M., 1917. S. 5—6.

¹⁷ SaechsHSta, 11248, Saechsisches Kriegsministerium, № 7071; PKMIN, 25.2.1918.

¹⁸ *Scheer M.* «Voelkerschau» im Gefangenenlager. Anthropologische «Feind»-Bilder zwischen popularisierter Wissenschaft und Kriegspropaganda 1914—1918 (im Druck).

¹⁹ См.: РГВИА, ф. 2003, оп. 2, д. 753, л. 79.

²⁰ См.: Наши враги. Обзор действий Чрезвычайной следственной комиссии. Пг., 1916.

²¹ РГВИА, ф. 2003, оп. 2, д. 545, л. 156; ГУ ГШ. 25 февраля 1915 г.

²² *Жданов Н. М.* Русские военнопленные в мировой войне. М., 1920. С. 223.

²³ РГВИА, ф. 12561, оп. 1, д. 1531, л. 109.

²⁴ Там же, ф. 13159, оп. 1, д. 346, л. 2 (4.8.1915).

²⁵ Там же, ф. 2031, оп. 1, д. 1209, л. 99.

²⁶ См. соответственно: Нива. 1915. № 16; Наш вестник. 1915. № 20; РГВИА, ф. 12593, оп. 1, д. 194, л. 85. Труды ЧСК; Нива. 1915. № 17, 19; Вестник военного и морского духовенства. 1915. № 10; Наш вестн. 1915. № 9.

²⁷ Наш вестник. 1915. № 17.

²⁸ Данная фотография демонстрировалась на выставке «Последняя война Российской империи» в 2004 г. См. РГВИА, ф. 13159, оп. 1, д. 1943, л. 2.

²⁹ Русский инвалид. 1915. 10 окт.

³⁰ РГВИА, ф. 13159, оп. 1, д. 615, л. 12.

³¹ Родина. 2000. № 10. С. 55.

³² См.: *Jaeger J.* Photographie... S. 80; *Hinz U.* «Die deutschen Barbaren...» S. 361; *Hueppauf B.* Der entleerte Blick hinter der Kamera // Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. Hamburg, 1995. S. 504—530; *Hueppauf B.* Kriegsfotografie // Der Erste Weltkrieg. Wirkung-Wahrnehmung-Analyse / W. Michalka (Hg.). Muenchen, 1997. S. 875—909.

Е. В. Волков

**ЛИЦО ВРАГА:
образы Белого движения
в советском изобразительном искусстве (1918—1939 гг.)***

В данной работе творения советских художников рассматриваются как проявления культурной памяти о прошлом, в частности о Гражданской войне. Согласно концепции немецкого египтолога Я. Ассмана культурная память представляет собой набор значимых для социума традиций и образов прошлого, приобретающих формы мифов и поддерживающихся с помощью ритуалов и праздников, литературы и искусства. Культурная память, как правило, наполнена мифами, искажающими реальную картину прошлого. Исторические мифы, во-первых, имеют объяснительную функцию, чтобы обосновать настоящее, обращаясь к прошлому¹. Помимо этого, исторические мифы выполняют регулятивную функцию в обществе, участвуя в организации социальной, хозяйственной и культурной жизни социума, предписывая правила поведения и определяя систему ценностей². Можно также утверждать, что исторические мифы причастны к решению следующих задач. Во-первых, помогают самоидентификации общества. Во-вторых, стремятся спрогнозировать предпочтительную модель будущего. И, в-третьих, являются средством борьбы общественных и политических групп с внутренним и внешним врагом³.

Хронологические рамки работы обусловлены следующим положением. В культурной памяти советского общества о прошлом можно выделить два фундаментальных нарратива, которые отличаются значительным количеством исторических мифов. Во-первых, об Октябрьской революции и Гражданской войне, во-вторых, о победе в Великой Отечественной войне. Первый из них являлся доминирующим в довоенный период, вплоть до начала 1940-х гг. Однако и позже он не был совсем забыт и часто воспроизводился наряду с другими историческими нарративами советского социума. Советское общественное сознание строилось на основе манихейского мировоззрения, делящего мир исключительно

* Работа выполнена при финансовой поддержке Федерального агентства по образованию РФ, проект № 1.20.08.

на сферы добра и зла. Поэтому советский исторический миф о Гражданской войне был просто немыслим без образа врага, определяемого официальной риторикой как «белогвардейщина».

В советской традиции Белое движение трактовалось довольно широко — как все антибольшевистские силы, союзниками которых являлись иностранные интервенты. Под этот во многом пропагандистский термин попадали не только воины белых армий и члены кадетской партии, монархисты, но и социалисты, сторонники так называемой «демократической контрреволюции», а также «зеленые» как одна из сил антисоветского повстанческого движения. И с подобным положением приходится считаться, когда речь идет об исторической памяти советского общества.

Одним из культурных каналов, с помощью которых транслируются визуальные образы культурной памяти, является изобразительное искусство. В Советской стране значительная группа художников привлекалась к делу по поддержанию и утверждению главных исторических мифов. «На первых этапах тоталитарных революций,— отмечает зарубежный исследователь И. Н. Голомшток,— их вожди главное внимание уделяют прямому агитационному воздействию на массы, и тут живопись, скульптура, графика (особенно плакат) обладают определенным преимуществом перед литературой. С упорядочивания изобразительных искусств начал Ленин, сделавший свой план монументальной пропаганды главным стержнем всей советской культурной политики (с этого же начал Гитлер буквально в первые дни после прихода к власти)»⁴.

Художники, создавая свои произведения, находились под влиянием как собственных жизненного опыта и мироощущения, так и внешних факторов, выполняя социальный и политический заказ. В условиях советской действительности 1920—30-х гг. с постепенным утверждением более жесткой политической системы деятели искусства неуклонно оказывались в плену рамок, ограниченных официальной идеологией. От более свободных и многочисленных творческих коллективов 1920-х гг. в последующем не осталось и следа. Художники должны были вступать в объединения, находившиеся под контролем государства. А в 1934 г., на Первом съезде советских писателей, «сверху» провозгласили единственно верный путь для деятелей литературы и искусства — метод социалистического реализма, опирающийся на принципы партийности и народности.

Плакат и карикатура

Первые изобразительные образы Белого движения в советском культурном пространстве появились на плакате и в карикатуре. Искусство советского плаката получило широкое распространение с 1918 г. и впоследствии играло значительную роль, вплоть до окончания сталинского периода. Во время Гражданской войны плакат как средство политической пропаганды использовался и красными, и белыми. Однако последние, не обладая столь значительными, как большевики, экономическими, людскими и, главное, культурными ресурсами, проиграли пропагандистскую войну. По отдельным свидетельствам, сами денкикинские офицеры признавали, что их «осважные плакаты (ОСВАГ — Осведомительное

агентство — одна из структур белых политических режимов на юге России, которая занималась пропагандой и контрразведкой.— Е. В.) казались жалкими рядом с великолепными плакатами большевиков»⁵.

По подсчетам советского исследователя Б. С. Бутника-Сиверского, за годы Гражданской войны (1918—1921) большевики, как в центре, так и на окраинах страны, выпустили не менее 835 политических и 1015 военных плакатов, что вместе составляет 59% общего количества печатных и самодельных плакатов, появившихся в тот период⁶.

С середины 1918 г. производство печатных плакатов в Советской республике было поставлено на поток. Они издавались ВЦИК, некоторыми народными комиссариатами, Реввоенсоветом, Госиздатом и рядом других учреждений. Плакаты, создаваемые от руки и размножаемые методом трафаретной печати, массово появились во второй половине 1919 г. в виде «Окон сатиры РОСТА» в Москве, а затем и более чем в 30 городах Советской России. Впоследствии они выпускались и Главполитпросветом⁷.

В советском плакате проявились и традиции дореволюционного изобразительного искусства, и мотивы народного лубка, и достижения зарубежной графики. Вообще русский политический плакат оформился лишь в период Первой мировой войны. Его тематика имела много общего с массовым искусством политической агитации Европы и Северо-Американских Соединенных Штатов того времени (мобилизация армии, сбор средств, помощь раненым и т. д.). Он апеллировал прежде всего к патриотическим чувствам, в нем присутствовали образы из былин, исторического прошлого и реальной жизни⁸.

Советские плакаты по своей тематике подразделялись на политические, военные, хозяйственные, культурно-просветительные. Образы «белогвардейщины» были представлены главным образом в политическом и военном плакатах, которые в зависимости от смыслового содержания подразделялись на героические и сатирические⁹.

Вообще плакат играл значительную роль и получал широкое распространение, видимо, в переломные моменты советской истории, когда власти усиленно проводили те или иные пропагандистские кампании.

Карикатура являлась неотъемлемой спутницей сатирического плаката, но порой выступала и как самостоятельный жанр, сначала в периодической печати. Впоследствии стали устраиваться выставки художников-карикатуристов, появились отдельные издания — альбомы их произведений. Этот жанр получил широкое распространение, видимо, уже со второй половины 1920-х гг. и в отличие от плаката не терял своей актуальности на протяжении всего советского периода.

Очень часто плакат и карикатура с целью наибольшего воздействия на зрителя сопровождались текстами либо в виде лозунга, призыва, повествования, либо в виде стихотворных строк. В качестве плакатных и карикатурных текстов нередко использовались выдержки из периодической печати и отдельных официальных документов, высказываний большевистских вождей, фольклор (пословицы, частушки, песни и др.), цитаты из творений (из стихов, песен, басен и др.).

Наиболее плодотворно в жанре плаката работали А. Апсит (Петров), Д. С. Моор (Орлов), В. Н. Дени (Денисов), М. М. Черемных, В. В. Маяковский и ряд других художников. В карикатуре проявили свой талант Кукрыниксы (М. В. Куприянов, П. Н. Крылов, Н. А. Соколов) и некоторые другие мастера кисти. Все они трудились как «бойцы идеологического фронта», выполняя директивы партийного руководства в русле пропаганды преимуществ советского строя и прославления его побед.

Нередко в изображении «образа врага» преобладали два цвета: красный и черный. Последний призван был показать темные силы контрреволюции, а красный цвет олицетворял народную и справедливую советскую власть. Враги советского общества на плакате и в карикатуре представлялись в угрожающих либо в сатирических образах.

Главными персонажами плаката и карикатуры, судя по портретному сходству с реальными фигурами, являлись руководители антибольшевистских политических режимов и некоторые военачальники их армий. Из числа вождей Белого движения художники часто изображали Л. Г. Корнилова, А. И. Деникина, А. В. Колчака, П. Н. Врангеля, Н. Н. Юденича¹⁰, иногда М. В. Алексеева, еще реже Е. К. Миллера, П. Н. Краснова, Г. М. Семенова¹¹. Очень редко встречались изображения таких военачальников, как А. Г. Шкуро, Б. В. Анненков, К. К. Мамонтов¹² и др.

Порой советские мастера плаката и карикатуры в одной шеренге с руководителями Белого движения рисовали деятелей, далеких по своим взглядам и политической деятельности от белых режимов. Среди них, например, присутствовал лидер партии эсеров В. М. Чернов. Один из плакатов В. Н. Дени «Селянская богородица» (1919)¹³ демонстрирует Чернова как главного идеолога Белого движения. В виде Богоматери он изображен в центре иконы. На руках у Чернова вместо младенца Иисуса расположился с выпученными глазами и в адмиральском мундире А. В. Колчак, который, в свою очередь, держит бумагу со словами: «Расстрелять каждого десятого рабочего и крестьянина». На медальонах в левом и правом углах иконы изображены злобные лица Юденича и Деникина.

Другим персонажем, оказавшимся по воле советской пропаганды в рядах Белого движения, стал вождь украинского повстанческого движения Н. И. Махно, несмотря на то обстоятельство, что он со своей крестьянской армией дважды сражался на стороне красных против белых и никогда не вступал в союз с последними. Например, Кукрыниксы неоднократно изображали «батьку» Махно в одной компании с лидерами Белого движения. Зачастую они рисовали его горбатым, с бледно-боллезненным обезьяноподобным лицом, с кривыми зубами, приплюснутым носом, с налитыми кровью глазами¹⁴.

Помимо реальных фигур контрреволюционеров советские художники создавали и типажи врагов советской власти, входящих в лагерь «белогвардейщины». Среди них выделялись генералы и офицеры, политики различного толка, от социалистов до либералов и монархистов, буржуа и помещики, священники, казаки и солдаты белых армий¹⁵. Зачастую рядом

с ними изображались иностранные интервенты или политики Антанты как главные организаторы, «спонсоры» и покровители внутренней контрреволюции.

В отдельных сюжетах, представленных советскими плакатистами и карикатуристами, можно увидеть мифологические мотивы. Вот один пример из творчества Д. С. Моора, автора плаката «Врангель еще жив, добей его без пощады» (1920)¹⁷ (см. илл. 1). На плакате изображен большой великан-красноармеец, который поднял огромный меч, чтобы уничтожить Врангеля, маленького карлика в мундире с эполетами, вылезшего из-под трупов своих соратников — Колчака, Деникина, Юденича. Карлик-Врангель тянет руку к Донецкому бассейну, но красноармеец вот-вот отрубит ее. Судя по изображению, красноармеец предстает как воплощение силы и мощи, а Врангель — как олицетворение жалких попыток контрреволюции захватить часть территории Советской республики. Видимо, в данном плакате присутствует мифологический сюжет о многоголовой Лернейской гидре, чудовище с телом змеи и девятью драконьими головами, уничтоженной Гераклом, который спас жителей одного из греческих городов, совершив свой второй подвиг¹⁷. Последняя голова гидры, согласно изображению на плакате, — это генерал Врангель; все остальные головы — руководители других белых режимов — уже срублены. Могучий красноармеец предстает здесь в роли Геракла. Стоит заметить, что выражение «гидра контрреволюции» получило широкое распространение в официальной советской риторике, которая обозначала таким образом врагов большевиков в Гражданской войне.

Нередко в искусстве плаката использовались сказочные сюжеты и аллегории. Так, на одном из первых советских плакатов времен Гражданской войны под названием «Борьба красного рыцаря с темной силой» (1919)¹⁸ художником Б. Зворькиным показана схватка между пролетарием, вооруженным щитом, на котором изображен серп и молот, и молотком, и двумя облеченными в доспехи и хорошо вооруженными рыцарями, олицетворяющими контрреволюцию. Последние терпят поражение в бою с рабочим. Плакат Д. С. Моора «Советская репка» (1919)¹⁹ создан по мотивам русской народной сказки и представлен в нескольких картинках: Дед — «Капитал», Бабка — «Контрреволюция» и Внучка — «Социал-соглашатель» вместе со своими домашними животными как ни пытались, так и не смогли вытянуть репку в виде головы в красно-



Илл. 1. Д. С. Моор.
Врангель еще жив,
добей его без пощады. 1920 г.

армейском шлеме, олицетворяющей собой советскую власть. В другом произведении Моор взял за основу картину В. М. Васнецова «Витязь на распутье». Плакат гласит: «Казак, у тебя одна дорога — с трудовой Россией»²⁰. Справа от казака на крымских скалах сидит хищный ворон — Врангель, прямо — «буржуй» с клоунской физиономией (Антанта), слева — пролетарии, готовые встретить казака, как родного брата.

Некоторые сцены с изобразительными образами «белогвардейцев» явно заимствованы из прошлого, связанного с важными событиями

в истории страны. В 1937 г. появилась карикатура Кукрыниксов на Л. Г. Корнилова с текстом Д. Бедного. Генерал изображен как маленький, тщедушный человек с оскаленным ртом и обвисшими усами. Он стоит с казачьей нагайкой на трупах своих жертв. Корнилов, по словам Д. Бедного, «гнос отборный, был Советам враг упорный». В итоге «получил за это плату: в лоб советскую гранату»²¹. В восточном облике Корнилова угадывается монгольский хан времен Батыева нашествия, пришедший как захватчик на Русскую землю (см. илл. 2).



Илл. 2. Кукрыниксы.
Корнилов. 1937 г.

На другой карикатуре — «Бегство Дутова» (1938)²² — художники показали оренбургского казачьего атамана толстым, испуганным, с повязкой и Георгиевским крестом на шее, в помятой фуражке.

Генерал стоит на мчащихся санях, с трудом удерживая свой скарб (чемоданы, мешки, часы, иконы, портрет Николая II и др.). С остатками своего воинства Дутов, преследуемый Красной Армией, устремился по заснеженному тракту, на котором остаются брошенные в спешке вещи. Все бегут, не останавливаясь. В небе, как символ новых бед для белых, маячит стая воронья. Вероятно, здесь можно увидеть аналогию с бегством Великой армии Наполеона в 1812 г. по заснеженным просторам России.

Визуальные образы известных деятелей периода Гражданской войны и отдельных вражеских типов, как правило, подчеркивали их человеческие пороки (пьянство, стремление к наживе, трусость и т. д.), их ущербность, заведомую обреченность в борьбе с большевиками. Зачастую демонстрировалась жестокость участников Белого движения по отношению к собственному народу, к борцам за советскую власть. Иногда «белогвардейщина» приобретала облик зверей: насекомых, птиц, собак и волков. Например, на плакате В. Н. Дени «Антанта» (1919)²³ генералы Деникин,

Колчак и Юденич изображены в виде оскалившихся псов на привязи у американского, французского и английского буржуа, которые натравливают их на Советскую Россию.

Рисуя врага подобным образом, некоторые художники обращались и к демонологическим мотивам. Так, на плакате Д. С. Моора «Враг у ворот!»²⁴ контрреволюция как враждебная сила изображена в виде летящих на пролетарскую крепость «РСФСР» двуглавого орла с цепями рабства, скелета в черной мантии, олицетворяющего собой смерть, и сидящего у него на руке царя Николая П. Текст плаката гласит: «Враг у ворот! Он несет рабство, голод и смерть, уничтожим черных гадов! Все на защиту! Вперед!»

Демонологические образы присутствуют и в некоторых произведениях Кукрыниксов. На одной из своих карикатур (1937) они изобразили Верховного правителя А. В. Колчака следующим образом. Он предстает с красным большим носом и злобными глазами, в адмиральском мундире. Адмирал стоит на трупах зарубленных им людей, обтирая окровавленную саблю. Вдалеке как символ смерти летает воронье²⁵. Лицо Колчака выдает в нем человека-волка, то есть оборотня (см. илл. 3). Почему именно волка советские художники, а также и литераторы, порой связывали с образом врага? Во-первых, волк — это самый распространенный хищник не только на Среднерусской равнине, но и на значительной территории всего бывшего СССР²⁶. Известны случаи нападения волков, преимущественно зимой, и на людей. Во-вторых, образ волка в славянской мифологии связан с волкодлаком — человеком-оборотнем, колдуном, способным превращаться в хищника и обращать людей в волков. Легенды о волке-оборотне были распространены у многих славянских народов. В представлениях о волкодлаке соединялись черты фольклорного образа и заимствования из представлений о христианской демонологии. Причем в языческой славянской мифологии этот легендарный образ не имел таких негативных коннотаций, как в христианстве, которое стало олицетворять его с чудовищем и врагом добрых людей²⁷.

Образ «белогвардейщины» в политическом плакате запечатлен также и в стиле конструктивизма. Пожалуй, единственный пример — это работа Л. М. Лисицкого «Клином красным бей белых» (1920)²⁸. Силы контрреволюции представляют собой белый круг на черном фоне, пронзенный красным клином, олицетворяющим советскую власть. Подобные свои творения художник Называл «ПроуНЫ» (то есть



Илл. 3.

Кукрыниксы. Колчак. 1937 г.

«проекты утверждения нового»). По его мысли, они являлись переходной формой от живописи к архитектуре. Плакат в подобном стиле вызвал в 1930-х гг. критику сторонников социалистического реализма, полагавших, что это проявление «левизны», «формализма» и «символизма»²⁹.

В советской гравюре также иногда встречались визуальные образы Белого движения. Например, известный художник В. А. Фаворский не часто обращался к политической тематике, предпочитая иллюстрировать произведения русской литературы, но в 1928 г. он создал две гравюры на дереве, объединенные общей темой «Годы революции», — «Октябрь 1917» и «Гражданская война» с множеством действующих лиц и исторических эпизодов. На первой из них художник запечатлел солдат в окопах Первой мировой войны, Ленина, выступающего на трибуне, а также борьбу красных с белыми³⁰. Примечательным в этой гравюре оказалось то, что на флаге белых изображены череп и кости на черном фоне. Он явно напоминает пиратский стяг, именуемый на сленге «Веселый Роджер»³¹. Впоследствии такой флаг с устрашающим изображением будет нередко сопровождать визуальные образы белогвардейцев, созданные в Советской стране. В связи с этим можно упомянуть психическую атаку каппелевцев из знаменитого фильма «Чапаев» (1934) режиссеров-«братьев» Г. Н. и С. Д. Васильевых. Колонны белогвардейцев в черных мундирах с аксельбантами наступали на позиции чапаевцев фактически под пиратским знаменем, с изображением белого черепа и перекрещенных под ним костей на черном фоне.

Советский плакат, как правило, не акцентировал внимания на национальности врага. Но в карикатурах, сопровождаемых текстами, такие мотивы порой встречались. Например, они звучат в текстах Д. Бедного

к карикатурным портретам П. Н. Врангеля и Е. К. Миллера, созданным Кукрыниксами. Монгольский мотив просматривается в облике генерала Л. Г. Корнилова, изображенного в виде восточного завоевателя русских земель³².

Порой в образах и сюжетах плаката и карикатуры, посвященных прошлому, проглядывала и политическая ситуация того времени, когда они создавались. Например, на нескольких карикатурах Кукрыниксов на барона П. Н. Врангеля³³, созданных до 1939 г., без особого труда просматривается сходство обрусевшего немецкого дворянина с лидером нацистов и канцлером Германии А. Гитлером (см. илл. 4). Перед нами пример инструментализации образа врага в русле советской антигитлеровской пропаганды 1930-х гг. до заключения пакта



Илл. 4.

Кукрыниксы. Врангель. 1933 г.

Молотова — Риббентропа.

В целом плакат и карикатура сыграли значительную роль в массовой пропаганде советского взгляда на историю Гражданской войны. Они, как правило, простым и доступным языком говорили советским гражданам, каков был враг и каковы герои, разгромившие его.

Историко-революционная живопись

Бурные события революционной смуты стали предметом осмысления для целой плеяды советских художников-живописцев. Картины, посвященные тем годам, создавались на протяжении всего советского периода. В качестве примеров рассмотрим несколько полотен, на которых запечатлены образы врагов революции.

Конечно, визуальные образы в живописи отличались большей реалистичностью, чем на плакате и карикатуре. Сам жанр требовал подобного подхода. Историко-революционная живопись, в которой были представлены лики Белого движения, демонстрировала главным образом сцены баталлий между белыми и красными, допросов, расправ над борцами за советскую власть и мирным населением.

В отличие от плаката и карикатуры историко-революционная живопись приобрела значительный размах только после окончания Гражданской войны. Прежде всего это касается военной темы, которая стала доминирующей в этом жанре. В 1920—30-х гг. армейские юбилеи сопровождалась масштабными выставками. Так, Ассоциация художников революционной России (АХРР) уже в июле 1922 г. организовала выставку, посвященную жизни и быту Красной Армии, включавшую 184 экспоната. На выставке к пятилетию РККА было уже 245 картин, к десятилетию — 288, к пятинадцатилетию — 674, на выставке, посвященной двадцатилетию РККА (1938), — около 1000 полотен³⁴. Конечно, не все представленные произведения являлись шедеврами, но некоторые из них стали визуальными образцами в репрезентации Белого движения.

Признанным родоначальником советской батальной живописи считается М. Б. Греков, ученик известного русского художника-баталиста Ф. А. Рубо. Греков, выходец из казачьей семьи, оказавшись свидетелем Гражданской войны на Дону, один из первых профессиональных живописцев, кто в тот период стал писать картины об увиденном и пережитом. Он преподавал рисование и чистописание в 3-й мужской гимназии Новочеркаска при белых и вел замкнутый образ жизни. Известен его отказ написать помпезное полотно, прославляющее Донское войско, с изображением атамана А. М. Каледина.

Греков в 1919 г. начал создавать образы Гражданской войны, в том числе и участников Белого движения. Причем, как отмечали отдельные советские искусствоведы, художник изображал врагов советской власти не карикатурно, а реалистично. Например, одна из первых акварелей на эту тему «Переправа через Чир» демонстрировала отступающую кавалерию белых. Сами всадники показаны со спины, выражения их лиц только подразумеваются. Но в растерянных, печальных позах двух женщин — сестер милосердия, сидящих на повозке, замыкающей драматическое шествие, — угадывается болезненный внутренний надлом. Таким

образом Греков тонко и верно передал пессимистическое настроение, царящее в рядах отступающих³⁵.

Акварель «Смирно!» показывает разных людей, обманом и угрозами собранных под знамена белых. Художник раскрывает негативные чувства новоявленных «белогвардейцев», вызванные началом службы, которая для большинства из них не сулит ничего хорошего³⁶.

Продолжение темы следует в картине художника «Отступают»³⁷, где изображен обоз белых, уходящий от станицы в степь. На переднем плане раненный в голову и правую руку офицер лет тридцати пяти, с трагическим выражением лица. Голова наспех перевязана носовым платком, китель расстегнут. На лице выражение безнадежности. Племянница художника Т. Т. Грекова, автор книги о его творчестве, связала образ раненого офицера с образом Григория Мелехова из «Тихого Дона», с его метаниями между белыми и красными. Другой персонаж картины — старый казак с седой бородой. В его взгляде видны решительность и сила воли. Несмотря на все трудности, он готов продолжать борьбу с большевиками. Здесь Греков верно подметил негативное отношение большинства пожилых казаков к советской власти. Именно они оказались наиболее активными и последовательными участниками антибольшевистского движения среди казачества.

Личную трагедию одного из участников Белого движения художник показал в картине под названием «Бездорожье» (1920)³⁸. На ней изображен старик казак. Теперь, после разгрома белых, у него все в прошлом. Он блуждает по голой, безлюдной степи как затравленный хищник, которому будущее не сулит ничего хорошего. Огромная нагрузка в этой картине ложится и на пейзаж, выполненный в тревожных тонах. В этой картине можно увидеть сюжет о возвращении блудного сына к родному очагу.

Испытания и трудности Первого Кубанского (Ледяного) похода белой Добровольческой армии художник изобразил в картинах «Бредут» и «Корниловцы на привале» (1919). Он запечатлел не славные боевые эпизоды, а суровые будни белых добровольцев. На последней из этих картин показан привал белых во время их отступления. Композиция удачно передает разброд в их рядах и растерянность бойцов. Каждый из добровольцев замкнулся в себе и погружен в мрачные мысли. Вот офицер с забинтованной головой, сняв сапог, тупо осматривает свою ногу, вернее, замер в болезненной созерцании. Подальше от нижних чинов устраивается на ночлег старый лысый генерал. Он прикрывается шинелью так же, как, вероятно, мальчиком укрывался с головой одеялом, думая избежать грозящего утром наказания. И генерал, призванный вселять уверенность в своих подчиненных, съезился, отгораживаясь «одеялом» от правды жизни, от близкого краха. В правой части картины изображен всеми покинутый раненый солдат. Он умирает, лежа на сырой земле. А рядом с ним среди беспорядочно брошенных винтовок и вещевых мешков расположились другие раненые. Возле них, печально склонив голову, сидит женщина с отрешенным видом³⁹.

Завершающая картина этой серии «Отверженные» (1922)⁴⁰ показывает отступление белых во время снежной вьюги. Лица их, закрытых

от бури, почти не видно. Бойцы опустили головы не только от снежной бури, но и от осознания своего поражения. Они медленно бредут колонной, пытаясь подалее уйти от преследующего их врага. Здесь можно увидеть аналогии с событиями 1812 г., когда потрепанная, голодная и замерзшая Великая армия Наполеона отступала по заснеженной России. По прошествии нескольких лет Греков вернулся к этому сюжету, создав в 1927 г. полотно «Бегство белых из Новочеркасска в 1920 г. (Отступление деникинцев)»⁴¹.

На полотне «Рейд Мамонтова» (1919)⁴² показан эпизод на железнодорожной станции, захваченной белыми. Главными персонажами картины являются два бородатых донских казака, которые энергично восстанавливают железнодорожный путь, видимо, разрушенный отступавшими красными. Рядом с ними лежит убитый красноармеец, а невдалеке стоят разграбленные вагоны и группа белогвардейцев.

Первое время при большевиках Греков работал художником в Новочеркасске, в красноармейском клубе. Познакомившись вскоре в Ростове-на-Дону с К. Е. Ворошиловым и С. М. Буденным, он под их влиянием становится главным живописцем Первой конной армии, а впоследствии и ведущим художником-баталистом страны. Создав несколько десятков картин, посвященных Гражданской войне, Греков, конечно, не всегда изображал на них образы Белого движения. Остановимся на тех полотнах, где такие образы присутствуют.

В 1924 г., по рассказам Ворошилова и Буденного, Греков создает полотно «Разгром корпуса генерала Кржижановского»⁴³, изображающее красных конников, в морозный день мчавшихся на белогвардейцев. Картина демонстрирует, как силен был враг, даже будучи окруженным. Товарный поезд с частями белых обложили соединения Первой конной армии. Тогда, покинув свои вагоны, белые выстроились в каре и открыли прицельный огонь по красным кавалеристам, часть из которых была сразу же убита. Поезд ошетили пулеметами и орудиями. Красная конница развернулась в решительной атаке. «В смертельном страхе мечутся белогвардейцы, пытаясь вырваться из огненного кольца. Офицеры, сбившись в кучу, иступленно отстреливаются из пистолетов. Генерал стоит поодаль, вид у него отрешенный, голова обнажена. Создавая этот персонаж, художник пользовался услугами похожего на генерала натурщика, но тот так и не сумел войти в образ. Тогда Греков, обладавший даром перевоплощения, заменил его, попросив ученика зарисовать себя»⁴⁴.

Картина Грекова «Отбитый у деникинцев английский танк» (1924)⁴⁵ писалась с натуры. Первоначальные эскизы были сделаны художником 8 января 1920 г. близ Новочеркасска после ночного боя между красными и белыми. «Картина очень динамична при полном отсутствии в ней движения: изображенная сцена как бы сохраняет азарт минувшего боя, передает всю его ожесточенную скоротечность. В призрачном лунном свете, на сияющем снежном покрове резко выявлены объемы недвижимой громады танка, бросающего резкую синюю тень, очертания застывших в причудливых позах фигур убитых — сраженного на всем скаку красного казака, двух танкистов, окоченевшие конские трупы. Возможно,

эту картину, как никакую другую у Грекова, отличает красноречивая скупость в отборе деталей⁴⁶. Смысл картины заключается в неизбежной победе Красной Армии, бойцы которой останавливают и обращают в бегство своих врагов, вооруженных даже английскими танками, олицетворяющими силу и мощь Белого движения. Однако и эти стальные громады не в состоянии ослабить единый героический порыв борцов за советскую власть.

Картина «Замерзшие казаки генерала Павлова» (1927)⁴⁷, созданная по воспоминаниям С. М. Буденного, изображала реальный эпизод, связанный с тем, что буденновцы, преследуя деникинцев, выбили их из станицы и заставили ночевать в открытой степи на морозе. Когда утром красные двинулись дальше, то обнаружили эту картину. На полотне изображено несколько умерших от холода белых казаков, лежащих на снегу вместе со своими лошадьми и повозкой, вокруг которой разбросано их имущество. Полотно вызывает жалость к врагам, к рядовым казакам Белой армии.

В другой своей картине — «Бой за Ростов у станицы Генеральский Мост» (1928)⁴⁸ — Греков показал конную атаку буденновцев на обоз белых. При этом не все из них обратились в бегство. Некоторые на лошадях и с саблями в руках смело бросаются на красных кавалеристов. Начинается кровавая рубка. Картина не содержит окончательного ответа, кто же в итоге одержит победу в этом бою, и в этом ее реализм.

Похожий сюжет присутствует и в картине «Враги» (1933)⁴⁹, изображающей момент перед конной схваткой: на переднем плане красный командир в бурке и папахе разворачивается, чтобы принять бой, а на него скачет, выхватив шашку, старый бородатый казак.

Еще одна схватка на лошадях изображена художником на картине «Бой Ворошилова с белоказак» (1927)⁵⁰, выполненной на основе рассказа о случае, произошедшем в пылу сражения со знаменитым советским военачальником. В центре композиции — рослый и сильный казак, зрителю видна его мощная спина. Развернувшись к красному командиру, он пытается пронзить противника пикой. Но находчивый Ворошилов уже выхватил маузер и направил его на врага. Вот-вот прогремит выстрел, и исход схватки будет решен.

На полотне «Бой под Егорлыкской» (1929)⁵¹, которое имеет два варианта и написано по воспоминаниям красных командиров, художник изобразил рядом с фигурами К. Е. Ворошилова и С. М. Буденного на конях пленных деникинских офицеров. Взглянув на их лица, полные страха и растерянности, можно смело утверждать, что этот решающий бой, разворачивающийся на заднем плане картины, будет непременно проигран белыми.

М. Б. Грекова считают одним из главных инициаторов создания диорам и панорам по историко-революционной тематике. В 1933 г. в центральной части диорамы «Памятник Первой конной армии» он написал полотно «Разоружение деникинцев»⁵². На нем изображена сдача в плен белогвардейцев, которые колонной — впереди офицеры, а затем нижние чины — подходят к красным командирам, складывая оружие на свое брошенное знамя. Белый генерал стоит в несколько склоненной позе перед Буденным, выражая тем самым признание заслуг своего противника. Один

из колонны белых, старый казак, с радостью в глазах здоровается со своим земляком в красноармейской форме. Они жмут друг другу руки. Художник таким образом демонстрирует беспечность борьбы белых против красных и лояльное отношение последних к поверженному врагу.

Картина «Пленный» (1934)⁵³ уже показывает врага в унижительном виде. Белого офицера, связанного и посаженного на лошадь, везут в штаб захватившие его красные конники. Офицер без головного убора сутулился и поник головой. Вид у него жалкий.

Полотно «Допрос коммуниста в станичном правлении» (1934)⁵⁴ созвучно известной картине другого советского художника — Б. В. Иогансона, но композиционно построено по-иному. Действие происходит солнечным днем на улице одной из донских станиц, которую неожиданно захватили белые. У крыльца станичного правления учиняется допрос большевика. «В картине две группы. Крупным планом даны враги, денкинские офицеры и белоказаки. Вдали — народ. А в центре герой, которому безмолвно сочувствует толпа станичников. В стане врагов — офицеры, казачьи урядники, добровольцы из кулаков и благословляющий расправу поп. Они окружили связанного большевика, на котором видны следы зверских побоев. Мужество борца вызывает иступленную злобу. Допрашивающий угрожающе схватился за шашку, белогвардейский палач приготовился вновь избивать упорствующего. В неравной борьбе он потерял силы и с трудом держится на ногах. Со связанными за спиной руками, коммунист слегка склонился всем корпусом и с презрением смотрит на истощенно злорадствующих белогвардейцев»⁵⁵.

Таким образом, картины М. Б. Грекова положили начало целому направлению живописи по историко-революционной тематике. Видимо, ни один из советских художников, обращавшихся к истории Гражданской войны, не создал такого большого количества полотен. Греков в этом отношении стал «рекордсменом».

Одним из первых классических советских полотен данного жанра стала работа И. И. Бродского «Расстрел 26 бакинских комиссаров» (1925), которая создавалась по заказу Совнаркома Азербайджанской ССР (см. илл. 5). В основе сюжета картины — реальное событие, произошедшее 20 сентября 1918 г. в закаспийских степях, где расстреляли комиссаров Бакинской коммуны. Перед тем как создать картину, Бродский побывал на месте трагедии. При активном участии С. М. Кирова, занимавшего тогда пост секретаря Компартии Азербайджана, в зале заседаний Совнаркома устроили встречу художника с родственниками убитых комиссаров. Многие из них принесли с собой фотографии⁵⁶.

Видимо, заказ картины Бродскому был инициирован азербайджанскими властями в связи с арестом некоторых участников этого злодеяния. Например, один из них, бывший председатель Закаспийского антибольшевистского правительства Фунтиков, оказался под арестом неожиданно для себя — на него донесла собственная дочь. Отец запрещал заниматься ей общественной работой и критиковал советскую власть. В ГПУ заинтересовались личностью Фунтикова и установили его прошлые «грехи» перед советской властью⁵⁷.

В Москве на Лубянке Бродскому предоставили возможность встретиться с заключенными Фунтиковым и бывшим комендантом тюрьмы Красноводска Рыбалкиным. По словам живописца, «лишь встреча с Фунтиковым и Рыбалкиным, незадолго до суда над ними, дала... возможность физически ощутить этих палачей, вызывавших чувство омерзения»⁵⁸. Всего художник получил сведения о девяти организаторах и участниках расстрела. В августе 1929 г. Бакинский совет через своих уполномоченных сделал для Бродского фотографии лиц, привлеченных Военной коллегией Верховного суда по делу о расстреле двадцати шести комиссаров⁵⁹.

Бродский, ученик И. Е. Репина, автор ряда портретов Ленина и других видных советских деятелей, являлся, если можно так выразиться, «придворным» художником. Ему даже мастерскую устроили в Смольном, где он и создавал свое полотно в течение года. Несколько раз его посещал С. М. Киров и «давал указания, объяснял подробности, много рассказывал о жизни, работе и героической гибели двадцати шести комиссаров»⁶⁰.

Первый эскиз картины, посланный Бродским в Баку, был раскритикован местными партийными руководителями. Они указывали на отсутствие пафоса и величия революционных лет. Упрекали художника в том, что среди участников расстрела изображены туркмены. На самом же деле, как утверждали партийные чиновники, ими оказались «переодетые в туркменские халаты белогвардейцы». Не показал Бродский и активного участия англичан в этом злодеянии. Пейзаж также не понравился партийным функционерам. По их мнению, вместо сыпучих песков Закаспия на эскизе нарисован «холодный северный пейзаж». Художнику предложили исправить все эти недостатки.⁶¹ С замечаниями он согласился, но общую композицию решил не менять.

В итоге картина получилась выразительной и в манере Бродского фотографичной. Хотя стоит сказать, что в запечатленных на ней образах



Илл. 5. И. И. Бродский.

Расстрел 26 бакинских комиссаров. 1925 г.

много наигранности, театральности. Сам процесс расстрела комиссаров, представленный на картине, также вызывает критические замечания по поводу реалистичности. Солдаты, стреляющие в обреченных, выстроены несколькими шеренгами, растянутыми на большом пространстве. Напротив них отдельными группами и по одиночке стоят комиссары. Тут же среди расстрелянных ранее людей ходят мародеры в надежде чем-то поживиться. Вряд ли расстрел происходил именно таким образом.

Фигуры врагов — важное звено в композиции картины. Они представлены на переднем плане. Это группа эсеров и английских офицеров. Они прячутся за спинами непосредственных исполнителей убийства — шеренги солдат, целящихся в стоящих на пригорке комиссаров. Среди солдат и одетые в халаты мусульмане, привлеченные для расстрела. За ними крайний слева — Фунтиков, глава Закаспийского правительства; он разговаривает со священником, который возмущается тем, что коммунары отказались от его услуг. Рядом с ними — английский офицер, с циничным любопытством наблюдающий за бойней, и эсер Седых, попукающий стрелков. Немного ниже — непосредственные руководители расстрела: английские офицеры, член эсеровского правительства Кун в форме русского офицера. На самом переднем плане — комендант Красноводска эсер Рыбалкин с окровавленными руками. На лицах организаторов расстрела — злоба и ненависть. Эти люди боятся, что казнь может не состояться. Два стрелка железнодорожной охраны уже опустили винтовки. Они начинают понимать смысл происходящего и не хотят участвовать в этом преступлении. Справа изображена груда истерзанных тел, и среди них копошатся мародеры, обирающие убитых. Враги предстают как коварные и гнусные убийцы⁶².

Бродского критиковали за то, что группу героических комиссаров он отодвинул на задний план, а впереди разместил врагов, к которым притягивается взгляд зрителя. Слабость картины — недостаточно продуманная композиция⁶³.

Творение Бродского демонстрировалось в ряде городов Советского Союза. В Москве выставку посетил К. Е. Ворошилов, который лаконично предрек большой успех картины⁶⁴. На этой выставке устроили также вечер памяти бакинских комиссаров, где со своими воспоминаниями выступил А. И. Микоян. Сбор от выставок пошел, по желанию автора, в фонд помощи семьям бастовавших английских горняков⁶⁵.

Многие отзывы о картине, хранящиеся в личном фонде художника в Российском государственном архиве литературы и искусства, отражают такие мнения зрителей, которые власть хотела бы услышать. Это ненависть и к «наемникам капитала», и к буржуазии, и к «английскому империализму», а также высказывания о «гнусной роли» социал-соглашателей. Подчеркивалось, что картина воспитывает молодежь «в духе подготовки к будущим боям, в духе неизживаемой ненависти к отжившему, гнилому миру»⁶⁶.

Однако встречаются среди отзывов и более оригинальные. Один из них гласит: «Картина сильная. Глядя на нее, в первую очередь думаешь о деянии одних и низости других. Однако, как переживший аналогичный момент, полагаю, что картина грешит против правды. В ней театраль-

ность, а белогвардейцам вряд ли это требовалось. Они стремились к уничтожению, и незачем им было, как указано в картине, подгонять под торжественную казнь. В этом большой недостаток картины». А вот еще одно замечание: «Но что ужасного в том, что "они" уничтожают своих активных врагов, которые сами их так же расстреливали?» И далее автор отзыва подчеркнул, что «талант Бродского направлен к достижению политических целей. Он и Молотов делают одно дело»⁶⁷.

Вскоре в Баку с картиной познакомилась находившаяся в СССР английская парламентская делегация во главе с лейбористом Т. Уолхедом. Позднее в Тифлисе Уолхед встретился с художником, выразил свое восхищение и задал несколько вопросов относительно исторической достоверности его произведения. Сначала он спросил Бродского, из каких источников ему известно, что в расстреле принимали участие британские офицеры. Бродский сослался на книгу бывшего лидера туркестанских эсеров В. А. Чайкина и на сборник «Памяти 26-ти», где, по его заверению, указаны фамилии офицеров. Тогда английский парламентарий попросил прислать ему документальные факты причастности к этому делу британцев. После чего он обещал поднять данный вопрос в парламенте и в печати у себя на родине. Бродский посчитал все эти вопросы и заявления англичанина «наивными». На прощание Уолхед оставил письменный отзыв о картине Бродского: «Только с чрезвычайной скромностью я могу сказать свое мнение о Вашей картине "Расстрел 26 комиссаров". Это ужасная картина в смысле факта, который она изображает. Как художественное произведение она велика и, как я должен ожидать, принадлежит кисти ученика великого учителя Репина»⁶⁸.

В 1933 г. на выставке, посвященной пятилетию РККА, появилась картина Б. В. Иогансона «Допрос коммунистов», которая стала одним из шедевров советской живописи подобного рода (см. илл. 6). Художник написал полотно по заказу Реввоенсовета специально к этой дате. Согласно его воспоминаниям в процессе создания картины он много времени провел в Музее Красной Армии, изучая документы и материалы о Гражданской войне. Здесь Иогансон наткнулся на фотографию анненковцев. Вот как вспоминал об этом сам художник: «Эта фотография сама по себе была обвинительным актом. Стоит взглянуть на эти лица. Если можно назвать это лицами. Как будто бы специально были подобраны "рожи", настолько ярко выражен в них весь бандит Анненков — испитой кокаинист. В нем вся порочность и жестокость вырожденка человечества. А рядом, на соседнем стенде, фотография наших комиссаров — героев гражданской войны. Прекрасные воодушевленные лица идейных борцов, знающих, во имя чего борются, верящих в неизбежную победу Советской власти»⁶⁹.

Оказали влияние на художника и такие литературные произведения, как «Чапаев» и «Мятеж» Д. Фурманова, «Железный поток» А. Серафимовича, «Разгром» А. Фадеева, а также пьесы историко-революционной тематики. Сюжет картины, по свидетельству художника, был навеян пьесой, которая шла в «Театре у Каменного моста» в Москве, где Иогансон работал художником и исполнял небольшие роли. Необходимо заме-

титель, что он сам в сентябре 1918 г. в Чистополе был мобилизован в Белую армию и состоял писарем во 2-м Уфимском артиллерийском парке. В декабре 1919 г., во время наступления Красной Армии, он в Красноярске сдался в плен. Больше года Иогансон находился на службе у белых. Затем он работал художником-декоратором в местном театре, а впоследствии служил в РККА техником-чертежником. После демобилизации вернулся в Москву⁷⁰. Учитывая жизненные обстоятельства художника во время Гражданской войны, можно предположить, что он мог воочию наблюдать разные типы и характеры белых офицеров, которые впоследствии воссоздал в своей знаменитой картине. Хотя он сам, соблюдая правила игры в советском обществе, никогда публично не рассказывал о своей службе в Белой армии.

Первый эскиз картины «Допрос коммунистов» изображал парадную комнату в избе сибирского кулака с портретом Верховного правителя А. В. Колчака на стене. Вокруг стола — группа офицеров; один разбирает бумаги, второй что-то пишет, третий стоит и чистит свои ногти. Четвертый офицер-анненковец вызывающе изогнулся и со стеклом в руке ведет допрос. Под столом корзина с бутылками вина. Коммунисты, мужчина и женщина в расстегнутых полушубках, со связанными руками, враждебно смотрят на своих врагов. В первоначальном варианте коммунисты стояли слишком близко к допрашивающим, оказавшись зажатыми между конвойными и офицерами. Это, по мнению художника, помешало показать силу и твердость арестованных. В целом первым эскизом сам автор остался недоволен как слишком литературным. Во втором эскизе количество героев сократилось и были усилены фигуры коммунистов⁷¹.

Окончательный вариант полотна Иогансона⁷², испытавшего большое влияние художников-передвижников, воспроизводит следующую сцену. Слева стоят пленные большевики — рабочий в кожаной куртке (воз-



Илл. 6.
Б. В. Иогансон.
Допрос
коммунистов.
1933 г.

можно, матрос) и рядом с ним девушка в тулупе и ушанке, видимо, из крестьян. Руки мужчины связаны за спиной. Но поза его свободна. Он уверенно стоит на ногах, на которых грубые фронтовые сапоги и обмотки. Он не сломлен и готов умереть. Его лицо мужественно. Девушка, стоящая рядом, несколько напугана, но пытается держаться твердо, как и ее товарищ, чтобы не выдать своего страха. В глубине картины, за арестованными большевиками, в сумраке видна фигура часового. Справа изображена группа офицеров. В противоположность спокойным коммунистам белые офицеры изображены нервными, в резких движениях. Их прически и мундиры безупречны, но чувствуется их внутренняя напряженность. Первый из них, самый старший, грузный полковник в васильковом мундире, с толстой шеей, сидит на позолоченном кресле спиной к зрителям. Он полон ненависти к пленникам и готов тут же застрелить их за упорное молчание и непокорность. Его рука уже потянулась за пистолетом.

Как утверждал один из биографов художника, «за этим апоплексическим затылком видишь не только обычного белогвардейского жандарма; в его облике чувствуешь черты Сухомлиновых, Деникиных, **Красновых**». Такая трактовка внешности полковника, по признанию Г. Н. Васильева, одного из постановщиков знаменитого фильма «Чапаев», стала ориентиром для создания образа белого полковника Бороздина (актер И. Н. Певцов)⁷³.

Второй офицер, с идеально уложенной прической, углубился в бумаги. Перед нами типичный штабист, главное для него — документы. Он выглядит спокойнее и сосредоточеннее, чем остальные. Но в то же время бледнеет, читая документ. Отсюда следует вывод, что дела белых идут не блестяще. Третий офицер, в генеральских погонах и черкеске, сильно напоминает атамана Б. В. Анненкова. Он являет собой типичного пьяницу с опухшими и мутными глазами. Глядя на большевиков с ненавистью, он поднимает стек, которым вот-вот ударит пленников. Все белые офицеры — люди в годах. В отличие от них пленные большевики показаны молодыми, что говорит о торжестве новой жизни, новых начал над старыми, отжившими.

Картина выдержана в золотисто-красно-коричневых оттенках. Более половины всего живописного пространства занимает красно-коричневый ковер, по диагонали развернутый перед зрителем. Выбор цвета не случаен. «Контрастируя с синим цветом мундира белого офицера, он как бы отнимает его силу, растворяет его в себе. Не нужно только вульгарно понимать использование Иогансоном красочных отношений, вроде того, что цвет ковра напоминает о "красной войне", что он "символизирует" пламя борьбы народа и т. п. Но что красный цвет, воспринимаемый как главенствующий, все же где-то в подсознании, незаметно, помогает идейному акценту картины, — это вряд ли оспоримо»⁷⁴.

Таким образом, своим творением Б. В. Иогансон демонстрировал будущую победу большевиков через трагизм их нынешнего поражения. Хотя коммунисты в плену, они не сломлены и духовно выше своих врагов, которых ожидает агония и неизбежное историческое поражение.

В том же 1933 г. появляется картина художника А. А. Дейнеки с подобным сюжетом и с похожим названием — «На допросе. Штаб белых»⁷⁵. На ней даже белый генерал, сидящий спиной к зрителю, напоминает подобную фигуру на полотне Иогансона. Однако эта картина явно уступает творению Иогансона в психологизме изображения, в построении композиции, в тонах. Дейнека написал свое произведение в стиле, близком к сатирической графике, которым он овладел в 1920-х гг.⁷⁶

Художник изобразил группу белых офицеров, расположившихся в штабном вагоне и находящихся в подпитии. В их компании священник и женщина легкого поведения. Как обязательные атрибуты на столе стоят бутылки и стаканы, тарелка с закуской, лежит пачка дорогих сигар. Все это обрисовано художником с сарказмом. У таких людей нет будущего. Группе вражеских, отталкивающих персонажей противостоит большевик с мужественным и непроницаемым лицом, дышащим презрением к бело-гвардейцам. Вероятно, он ничего им не скажет и вскоре будет казнен.

В другой, более ранней работе «Наемник интервентов» (1931)⁷⁷ Дейнека попытался заклеить политику Антанты в период Гражданской войны в России, превращавшую людей в послушные механизмы по убийству себе подобных. «В облике солдата-интервента сквозит тупая жестокость, его обезличенному сознанию неведомо чувство вины, раскаяния в содеянном преступлении, о котором "кричат" трупы расстрелянных рабочих на снегу. Холодная отчужденность пустынного пространства фона усиливает трагическое звучание сцены, делает фигуру захватчика чужой, инородной окружающему пейзажу»⁷⁸.

Художник М. И. Авилов в двух из нескольких своих полотен, посвященных Гражданской войне, — «Сдача колчаковских войск под Красноярском» (1929) и «Взятие станции Касторная» (1930)⁷⁹ — изобразил бело-гвардейцев на втором плане, акцентируя внимание зрителя на борцах за советскую власть, помещенных в центре композиции. Белые изображены в момент их сдачи в плен. Тем самым художник подчеркивает историческую обреченность Белого движения.

Художник П. П. Соколов-Скаля, так же, как и Б. В. Иогансон, некоторое время служивший в Белой армии и дезертировавший из нее, написал картину «Братья» (1932)⁸⁰, которая демонстрирует неожиданную встречу двух молодых людей в отчем доме. Один из них красноармеец, другой — бывший белый офицер, появившийся в родном доме после разгрома своей армии. Он скрывается от ареста, на его плечах заметны следы от споротых погон. Чаепитие бывшего офицера с отцом прерывает неожиданный приезд младшего брата-красноармейца. На картине оба застыли и смотрят друг на друга глазами, полными злобы и ненависти. Сейчас должна произойти бурная сцена. Бывший офицер слишком напуган и отшатнулся назад, сидя на стуле. Он морально уже проиграл столкновение с братом, который смотрит на него в упор и готов к решительным действиям. Родители растеряны и напуганы; в их глазах теплится надежда, что конфликта все же не произойдет.

В историко-революционной живописи попробовали себя в 1930-х гг. и Кукрыниксы. Одна из их картин «Господа интервенты» (1932)⁸¹ пред-

ставила следующие типы врагов. Впереди важно шествует толстый иностранный генерал, судя по военной форме, француз, похожий на реального М. Жанена, командовавшего в период Гражданской войны всеми вооруженными формированиями Антанты в Сибири. Справа от него — высокий английский офицер, с ненавистью глядящий на стоящую недалеко группу возмущенных людей. Слева от французского офицера, отдавая честь и преклоняя голову, идет русский белый офицер. Он явно заискивает перед французским генералом с натянутой улыбкой на устах. Далее следует другой французский офицер, видимо, адъютант генерала; затем виден ряд штыков — это выстроившиеся шпалерой солдаты. Вся процессия движется мимо двух казненных большевиков, чьи тела лежат невдалеке.

Следует отметить, что большое количество историко-революционных картин в 1920—30-х гг. создавалось без изображения вражеских персонажей. Некоторые из них, такие, как «В отряд к Буденному» (1923), «Тачанка. Пулеметам выдвинуться вперед!» (1925) М. Б. Грекова, «Смерть комиссара» (1928) К. С. Петрова-Водкина, «Приказ о наступлении» (1928) П. М. Шухмина, «Оборона Петрограда» (1928) А. А. Дейнеки, «Вторые сутки на бронепоезде» (1932) П. П. Соколова-Скали, «Поход Таманской армии» (1933) Г. К. Савицкого, «Клятва сибирских партизан» (1932) С. В. Герасимова, «Сибирские партизаны» (1933) В. А. Серова, «Расстрел колчаковцами железнодорожников в Кизеле в 1919 г.» (1935) Г. М. Шегалю, «Победители Врангеля» (1935) Ф. Г. Кричевского и другие полотна, стали классикой социалистического реализма.

Новое массовое обращение к историко-революционному жанру в живописи наблюдается в период «оттепели», со второй половины 1950-х гг. Однако образы врага на картинах ведущих художников страны исчезли. Создавались лишь героические типы борцов за советскую власть⁸². Такая тенденция наметилась еще в конце 1930-х гг., когда в силу разных причин, в условиях приближающихся внешнеполитических конфликтов, визуальные образы Белого движения в советском изобразительном искусстве стали терять прежнюю актуальность.

* * *

Образы Белого движения в советском изобразительном искусстве оказались запечатлены в плакате, карикатуре, гравюре и живописи главным образом в довоенный период. В последующие годы, хотя и создавались многочисленные произведения в данном направлении, но персонажи, олицетворявшие собой Белое движение, на полотнах ведущих художников отсутствовали. Подобные образы были представлены в малоизвестных картинах, которые писались на заказ для различных учреждений (в основном для книжных издательств и музеев).

Плакат и карикатура, где вражеские персонажи изображались зачастую в сатирических и устрашающих образах, как правило, были далеки от реальности, но эффективны как средство пропаганды. Наибольшее искажение прошлого, в котором присутствовали и мифология, и демонология, происходило именно в плакате и карикатуре. Значительное количество плакатов с вражескими образами Белого движения, ставших со-

ветской классикой, создали Д. С. Моор и В. Н. Дени, а в карикатуре наиболее ярко себя проявили Кукрыниксы.

В более реалистичной историко-революционной живописи, где присутствовал «образ врага», господствовали, как правило, два сюжета: вооруженная борьба красных с белыми; террор и расправы белогвардейцев над большевиками. В частности, сцена допроса коммунистов белыми встречается на картинах трех известных советских художников — М. Б. Грекова, Б. В. Иогансона и А. А. Дейнеки. Советская живопись, в отличие от плаката и карикатуры, изображала врага более достоверно, более психологически точно. Этого требовал сам жанр, его основы.

Наибольшую роль в трансляции образов Белого движения в советском культурном пространстве сыграли две картины — «Расстрел 26 бакинских комиссаров» И. И. Бродского и «Допрос коммунистов» Б. В. Иогансона. В СССР были выпущены почтовые марки с изображением именно этих полотен. В 1933 г. в память о пятнадцатилетней годовщине гибели бакинских комиссаров появилось пять почтовых марок, одна из них — репродукция картины И. И. Бродского. Через тридцать три года, в 1967-м, в серии «Государственная Третьяковская галерея» издали почтовую марку с репродукцией полотна Иогансона⁸³. Репродукции других картин советских художников о Гражданской войне, запечатлевших «образ врага», на почтовые марки не помещались.

Советское изобразительное искусство демонстрировало следующие, во многом далекие от объективности, стереотипы в изображении «гидры контрреволюции»: многочисленность и жестокость врага; отсутствие политических и военных талантов у вождей и военачальников, возглавивших борьбу против советской власти; человеческие пороки участников Белого движения. Многими из этих недостатков страдало само советское общество и его герои в отдельные моменты их «незабываемого прошлого». Помимо того, постоянно подчеркивалась приверженность участников Белого движения к монархическому, самодержавному строю, стремление их вождей самим стать самодержцами. Зачастую акцентировалось внимание на антинародной политике белых. Отмечалась значительная зависимость антибольшевистских режимов от иностранных союзников, преклонение их вождей перед Антантой и совместные с ней военные акции против Советской республики. Подобные стереотипы очень хорошо укладывались в советский исторический миф о Белом движении как объединенном антибольшевистском политическом лагере.

В «образе белого врага», воплощенном в плакате и карикатуре, просматриваются мифологические, библейские и демонологические мотивы, поскольку этот враг изображался и как многоголовая гидра, и как волк-оборотень, и в облике «старухи-смерти». Рисуя подобного врага, художники обращались и к историческим сюжетам, проводя определенные аналогии с прошлым. Так, например, в отдельных работах отступление белых сравнивалось с гибелью в 1812 г. Великой армии Наполеона, а белый террор — с временами Батыева нашествия. Историко-революционная живопись в этом плане оказалась более реалистичной, более приближенной к реальным событиям Гражданской войны.

Вообще в изображении советскими художниками «белогвардейщины» следует выделить типы разных жанров. В плакате и карикатуре преобладали реальные фигуры деятелей Белого движения. Но все они, как правило, были далеки от действительности. Физическая ущербность, алкоголизм, скудоумие, жестокость, трусость, жажда к наживе, антипатриотизм — вот далеко не полный набор их качеств, представленных плакатистами и карикатуристами.

Среди образов историко-революционной живописи мы не увидим реальных исторических фигур, известных деятелей Белого движения: сказывалась внутренняя и внешняя цензура. Но типы, созданные в живописи, отличались значительной реальностью и психологизмом. В них было меньше от мифотворчества и больше от правды жизни. При этом стоит отметить, что, создавая такие картины, художники во многом опирались и на свой жизненный опыт. Некоторые из них (Б. В. Иогансон, П. П. Соколов-Скала), даже служили какое-то время в Белой армии, а М. Б. Греков жил и работал при белом режиме на юге России. Такие факты биографий художников, конечно, не могли не повлиять на их творчество, когда они создавали картины о Гражданской войне.

Лики Белого движения, запечатленные в произведениях изобразительного искусства как объединенный «образ врага», формировали концепт советской идентичности. В них зачастую присутствовал сплошной негатив. Это те черты, от которых, в идеале, должен был отказаться советский человек. Образы белогвардейцев создавались на основе индивидуальных и коллективных представлений советских людей и поэтому многое говорят об их создателях и о том обществе, в котором они возникли и транслировались.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ассман Я. Культурная память. М., 2004. С. 54, 55, 83–84.

² Неклюдов С. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России. М., 2003. С. 27–28.

³ Левкиевская Е. Русская идея в контексте мифологических моделей и механизмы их сакрализации // Мифы и мифология в современной России. М., 2003. С. 61–62.

⁴ Голомшток И. Я. Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 134.

⁵ Цит. по: Халампский Ю. Я. Дмитрий Моор. М., 1961. С. 49.

⁶ Бутник-Сиверский Б. С. Советский плакат эпохи гражданской войны. 1918–1921. М., 1960. С. 23.

⁷ Там же. С. 19–21.

⁸ Бабурина Н. И. Русский плакат (конец XIX — начало XX века). Л., 1988. С. 160–163.

⁹ Демосфенова Г., Нурок А., Шантыко Н. Советский политический плакат. М., 1962. С. 11–12, 15.

¹⁰ См. репродукции плакатов и карикатур с изображением Л. Г. Корнилова, А. И. Деникина, А. В. Колчака, Н. Н. Юденича: Владимир Маяковский. М., 1935. С. 87; Моор Д. С. Избранные произведения. М., 1958. С. 1; Свиридова И. А.

Виктор Николаевич Дени. М., 1978. С. 53, 55, 83; РГАЛИ, ф. 1988, он. 2, д. 25, л. 2; Кого мы били / Рис. Кукрыниксов; стихи Д. Бедного. М., 1937. С. 10, 13; *Кукрыниксы*. Собрание произведений. В 4 т. Т. 1. Альбом. М., 1982. № 99, 100, 101, 102 и др.

¹¹ См. репродукции карикатур на М. В. Алексеева, П. Н. Краснова, Е. К. Миллера, Г. М. Семенова: *Кукрыниксы*. Собрание произведений. Т. 1. № 96; Кого мы били... С. 8, И и др.

¹² См. репродукции карикатур на А. Г. Шкуро, К. К. Мамонтова, Д. Л. Хорвата: Кого мы били...

¹³ См. репродукцию: *Бутник-Сиверский Б. С.* Советский плакат... С. 599.

¹⁴ См. репродукции с изображением Н. И. Махно: *Кукрыниксы*. Собрание произведений. Т. 1. № 84, 103; Кого мы били...

¹⁵ См., напр., репродукции плакатов Д. С. Моора «Кто против Советов» (1919), «Белогвардейцы и дезертир» (1920), В. Н. Дени «Деникинская банда» (1919), «На могиле контрреволюции», «Учредительное собрание» (1921): Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: Кат. выст. М., 1979; *Демосфенова Г., Нурок А., Шантыко Н.* Советский политический плакат. С. 262, 273; *Свиридова И. А.* Виктор Николаевич Дени. С. 51; *Лебедев П. И.* Советское искусство в период иностранной военной интервенции и гражданской войны. М.;Л., 1949. С. 81.

¹⁶ См. репродукцию: *Моор Д. С.* Избранные произведения. С. 3.

¹⁷ Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / Сост. А. А. Нейхардт. М., 1990. С. 155—156.

¹⁸ См. репродукцию: *Демосфенова Г., Нурок А., Шантыко Н.* Советский политический плакат. С. 252.

¹⁹ См. репродукцию: *Моор Д. С.* Избранные произведения. С. 2.

²⁰ См. репродукцию: *Халаминский Ю. Я.* Дмитрий Моор. Вклейка.

²¹ См. репродукцию: Кого мы били... С. 1.

²² См. репродукцию: *Ганин А. В.* Атаман А. И. Дутов. М., 2006. С. 1.

²³ См. репродукцию: *Лебедев П. И.* Советское искусство... С. 37.

²⁴ См. репродукцию: Там же. С. 86.

²⁵ Кого мы били... С. 7.

²⁶ Жизнь животных. В 7 т. / Под ред. акад. В. Е. Соколова. М., 1989. Т. 7. Млекопитающие. С. 270—273.

²⁷ *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Волкодлак // Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1990. С. 128; <http://demon.2mcl.com/Zercalo/wonderland.com.ru/page-158.html>

²⁸ См. репродукцию: Агитмассовое искусство Советской России: Материалы и док. В 2 т. / В. П. Толстой. М., 2002. Т. 1. С. 40.

²⁹ *Моор Д. С., Кауфман Р. С.* Советский политический плакат // Русская советская художественная критика. 1917—1941: Хрестоматия / Под ред. Л. Ф. Денисовой, Н. И. Беспаловой. М., 1982. С. 512—513.

³⁰ См. репродукцию: Искусство Советского Союза. Л., 1985. С. 103.

³¹ Появление в российском культурном пространстве символа в виде черепа и скрещенных под ним костей, видимо, свидетельствует о западном влиянии. Первые подобный знак на черном фоне в виде флага был зафиксирован в начале XVIII в. на мачте судна, принадлежавшего французскому пирату Э. Вейну. Черный цвет означал требование остановиться, сложить оружие и капитулировать, а череп и кости — бесстрашие тех, кто ходит под этим стягом. Словосочетание «Веселый Роджер» имеет следующую историю. В 1694 г. специальным указом все английские частные суда обязаны были ходить под красным флагом, получившим на сленге моряков название «Красный Джек». По-французски это звуча-

ло как «Jolie Rouge» (дословно «Красный Знак»). Англичане трансформировали это французское словосочетание в «Jolly Roger», имея в виду пиратский черный флаг с белыми черепом и костями. При этом необходимо сказать, что на английском жаргоне слово «гогер» обозначало мошенника или вора, а в Ирландии в средние века дьявола именовали «Старый Роджер» (см.: <http://privateer.battlefield.sh>). Видимо, впервые вполне легальное изображение этого пиратского символа на мундирах русских солдат и офицеров появилось в 1917 г. на фронтах Первой мировой войны, когда для поддержания боевого духа и поднятия боеспособности войск стали формироваться так называемые ударные «батальоны смерти». Необходимо признать, что подобное изображение встречалось и на мундирах отдельных формирований белых на юге России, в так называемых цветных частях. Однако белые никогда не использовали в качестве своего знамени стяг, именуемый на сленге «Веселый Роджер».

³² См.: Кого мы били... С. 1.

³³ См. репродукции: *Кукрыниксы*. Собрание произведений. Т. 1. № 81, 100.

³⁴ Голомиток И. Я. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 225.

²⁵ Лапунова Я. Ф. Митрофан Борисович Греков. М., 1982. С. 54.

³⁶ Там же.

³⁷ См. репродукции: *Лапунова Я. Ф. Митрофан Борисович Греков*. С. 25; *Грекова Т. Т. Певец подвига*. М. Греков. М., 1973. С. 21–22.

³⁸ См. репродукцию: *Лапунова Я. Ф. Митрофан Борисович Греков*. С. 30.

³⁹ *Лапунова Я. Ф. Митрофан Борисович Греков*. С. 28, 55.

⁴⁰ См. репродукцию: *Левандовский С. Я. Митрофан Борисович Греков*. 1882–1934. Л., 1982. С. 23.

⁴¹ См. репродукцию: Там же. С. 57.

⁴² См. репродукцию: *Лапунова Я. Ф. Митрофан Борисович Греков*. С. 29.

⁴³ См. репродукцию: Там же. С. 74.

⁴⁴ *Лапунова Я. Ф. Летописец Первой конной*. М., 1986. С. 17.

⁴⁵ См. репродукцию: *Лапунова Я. Ф. Митрофан Борисович Греков*. С. 75.

⁴⁶ *Левандовский С. Я. Митрофан Борисович Греков...* С. 60–61.

⁴⁷ См. репродукцию: *Заболотских Б. В. Знаменщик и трубач: Греков*. Хроника жизни. М., 1981.

⁴⁸ См. репродукцию: *Лапунова Я. Ф. Митрофан Борисович Греков*. С. 106.

⁴⁹ См. репродукцию: Там же. С. 39.

⁵⁰ См. репродукцию: *Грекова Т. Т. Певец подвига...* Вклейка.

⁵¹ См. репродукцию: *Лапунова Я. Ф. Митрофан Борисович Греков*. С. 100.

⁵² См. репродукцию: *Левандовский С. Я. Митрофан Борисович Греков...*

С. 61.

⁵³ См. репродукцию: *Лапунова Я. Ф. Митрофан Борисович Греков*. С. 113.

⁵⁴ См. репродукцию: *Грекова Т. Т. Певец подвига...* Вклейка.

⁵⁵ *Лапунова Н. Ф. Летописец Первой конной*. С. 41.

⁵⁶ *Бродский И. И. Мой творческий путь*. Л., 1965. С. 121.

⁵¹ *Бродский И. А. Исаак Израилевич Бродский*. М., 1973. С. 121.

⁵⁸ Цит. по: Там же. С. 260.

⁵⁹ РГАЛИ, ф. 2020, оп. 1, д. 53, л. 4, 20.

⁶⁰ *Бродский И. А. Исаак Израилевич Бродский*. С. 122.

⁶¹ Там же. С. 258.

⁶² Там же. С. 263; См. репродукцию: *Лебедянский М. С. Живопись, рожденная Октябрем*. М., 1986. С. 67.

⁶³ *Черейская М. Г. Советская историческая живопись*. М., 1969. С. 25; *Князева В. П. Ассоциация художников революционной России*. Л., 1967. С. 52.

⁶⁴ РГАЛИ, ф. 2020, оп. 1, д. 323.

⁶⁵ Бродский И. А. Исаак Израилевич Бродский. С. 268; Бродский И. И. Мой творческий путь. С. 122, 123.

⁶⁶ РГАЛИ, ф. 2020, оп. 1, д. 54, л. 50—51, 53, 54, 56.

⁶⁷ Там же, л. 53—54, 59.

⁶⁸ Бродский И. А. Исаак Израилевич Бродский. С. 123.

⁶⁹ Иогансон Б. В. Допрос коммунистов М., б. г. С. 5—6; Иогансон Б. В. Как создавалась картина // С веком наравне. Рассказы о картинах. М., 1989. Т. 2. С. 369—372.

⁷⁰ Сокольников М. П. Борис Владимирович Иогансон. Жизнь и творчество. М., 1957. С. 5—28, 71.

⁷¹ Там же. С. 72—73.

⁷² См. репродукцию: Иогансон Б. В. Допрос коммунистов. Вклейка.

⁷³ Сокольников М. П. Указ. соч. С. 78—79.

⁷⁴ Там же. С. 77.

⁷⁵ См. репродукции: Александр Дейнека. М., 1989. Т. 1; Сысов В. П. Александр Дейнека. Жизнь, искусство, время. М., 1989. С. 153.

⁷⁶ Сысов В. П. Александр Дейнека... С. 143.

⁷⁷ См. репродукцию: Александр Дейнека. Т. 1. С. 152.

⁷⁸ Там же. С. 145.

⁷⁹ См. репродукции: Михаил Иванович Авилов. М., 1956. Вклейка.

⁸⁰ См. репродукцию: Лебедевский М. С. Живопись, рожденная Октябрем. С. 158.

⁸¹ См. репродукцию: *Кукрыниксы*. Собрание произведений. Т. 1. № 76, вклейка.

⁸² См., напр., картины: К. Д. Китайки — «В. И. Чапаев» (1955); С. В. Герасимова — «За власть Советов» (1957); М. И. Самсонова — «Переход через Сиваш» (1957); И. А. Зариня — «Солдаты революции» (1964); Е. Е. Моисеенко — «Первая Конная Армия» (1957), «Красные пришли» (1961), «Вестники» (1967), «...Нас водила молодость в сабельный поход»; А. Н. Мазитова — «Барабанщик» (1967); А. П. и С. П. Ткачевых — «В перерыве между боями» (1960); Н. Н. Соломина — «Первый парад» (1970); А. М. Знака — «Партизаны Щетинкина и Кравченко» (1977); В. М. Сибирского — «Туркестан советский. 1920 год» (1982), «Штурм крепости. Старая Бухара» (1983); Ю. Ф. Усыпенко — «Революционный Петроград» (1984) и др.

⁸³ Каталог почтовых марок СССР. 1918—1969. М., 1970. С. 60, 543—544.

Н. В. Чернова

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ТЕОРИИ «ДВУХ ВОЖДЕЙ» (на примере историко-революционного фильма)*

Правительственный конкурс на сценарий историко-революционного фильма в 1936 г. положил начало кинематографической реализации теории «двух вождей». Уже в первых сценариях киноленинианы — «Ленин в Октябре» (1937) и «Человек с ружьем» (1938) — наряду с «заказным» образом Ленина отчетливо проступала фигура его ученика, впоследствии соратника и преемника, — Сталина. Вышедший в 1937 г. фильм М. Ромма «Ленин в Октябре» постулировал неразрывную связь здравствующего советского лидера с его предшественником. В декларативном порядке в фильм были включены эпизоды, характеризовавшие совместную деятельность Ленина и Сталина. Последние рисовались в самой неразрывной связи. Оба персонажа преподносились в ранге вождей, которых объединяла «великая дружба».

Претендуя после смерти Ленина на легитимное лидерство, Сталин апеллировал к авторитету покойного вождя. В сталинской трактовке Ленина-вождя отличала «необычайная сила убеждения, простота и ясность аргументации, короткие и всем понятные фразы, отсутствие рисовки, отсутствие головокружительных жестов и эффектных фраз, бьющих на впечатление»¹. Вождю приписывались стойкость, сила, воля, «беспримерная» или «гениальная» прозорливость и неутомимость в борьбе. По мнению Сталина, в отношении к народу «вождя новых масс» отличала простота и скромность, «стремление остаться незаметным или, во всяком случае, не бросаться в глаза и не подчеркивать свое высокое положение»². Вождь — «любимец и вдохновитель» народа. Его слову, «как слову пророка, внимает многомиллионный пролетариат», перед его критикой, «как перед ударами молота», отступают враги³. Вождь вбирает в себя все позитивные характеристики в самой высшей степени⁴. Характеризуя Ленина, Сталин, по существу, закладывал в параметры вождя желаемые и свойственные для него самого качества. В результате сформированный и растиражированный образ подчеркивал в Ленине

* Иллюстрации к статье размещены в CD-приложении к сборнику.

составляющие сталинского образа. Идентичность набора вождистских параметров Ленина и Сталина способствовала постепенной легитимации Сталина в качестве преемника и продолжателя ленинского дела. Французский писатель А. Барбюс отчеканил регламентирующую формулу: «Сталин — это Ленин сегодня», а сталинская трактовка понятия «вождь» явилась «ключом к решению образа Владимира Ильича» в искусстве, в частности в кинематографе⁵.

На первых порах деятели культуры примерялись к ленинскому образу с робостью, не решаясь конструировать надуманные ленинские эпизоды и приписывать Ильичу вольные фразы. Фигура Ленина была сакральной. Сама мысль о возможности появления двойников Ленина на экране и кинематографической трактовки образа революционного вождя сковывала фантазию литераторов. Однако уже после выхода первого фильма киноленинианы — «Ленин в Октябре» — сценаристы адаптировались к новому персонажу и научились им манипулировать.

Отпечаток на интерпретацию образа вождя в фильме накладывало творческое решение сценаристов, режиссеров и артистов⁶. Кинообраз Ленина в основных своих чертах сложился усилиями актеров Б. Щукина и М. Штрауха⁷, чьи трактовки были «генетически» близки, суммируя в себе различные параметры человечности. По наблюдению кинокритика Л. Погожевой, исполнители вычеркнули из своего артистического арсенала интонацию поучительности и снисходительности, декоративные «жесты и всякие намеки на самолюбование или актерское кокетство»⁸. В щукинском исполнении, по мнению редактора «Ленфильма» Р. Мессер, чувствовалась «сила ленинской мысли, ее целеустремленность, ее высокая принципиальность. Но также выразительно, как он сумел передать внутренние черты Ленина, воспроизведены Щукиным и внешние характерные черточки Ильича: стремительность в движениях, мягкая улыбка, необыкновенная богатая интонациями выразительная речь»⁹. По емкому замечанию писателя Ю. Л. Слезкина, артист показывал Ленина «умно и с тактом»¹⁰. Для Ленина, созданного Штраухом, основными моментами стали волевое начало, умение слушать, а также внимание к каждому конкретному человеку, инициативность и колоссальная устремленность. По словам Мессер, Штрауху «удалось показать сочетание гениальной человеческой мысли с простотой веселого русского человека»¹¹. В отличие от Щукина, который в изображении Ленина, по мнению В. Мейерхольда, «несколько сентименталит», Штраух играл вернее: мужественнее и умнее¹².

Доминирующей в ленинском образе была вождистская составляющая¹³, лаконично выраженная Штраухом: «Ленин — вождь. Все действия, все интонации его должны быть четкие и определенные. Все должно быть пронизано инициативой»¹⁴. Прежде всего Ленина отличала удивительная трудоспособность. Он был *осведомлен* о фронтовых делах и положении в тылу, что подытожила фраза петроградского матроса Шибаева (артист Б. Андреев): «Ленин все знает»¹⁵ («Незабываемый 1919-й»). При помощи телеграфа и телефона вождь курировал деятельность отдельных должностных лиц: государственных и партийных работников. В кино ленинский стиль руководства отличался своеобразной мягкостью: он редко

отдавал приказы; он как бы расспрашивал собеседника, а потом советовал, как добиться нужного результата. Для кино-Ленина было свойственно черпать идеи из рассуждений людей, обдумать услышанное и принять ожидаемое решение. Впрочем, если дело касалось политической неустойчивости или неграмотности, Ленин мог устроить разнос даже немолодому, с солидным партийным стажем работнику¹⁶. Присущ Ленину был международный кругозор. Например, в «Незабываемом 1919-м» он обстоятельно объяснил пожилому рабочему, с которым был занят на субботнике, что в скором времени следует ожидать интервенцию четырнадцати держав.

Со временем в кинолениниане выработались основные индивидуальные черты Ленина. В последнем фильме ленинского цикла «Ленин в 1918 году» (1939) постановщикам удалось показать многогранность характера вождя: его резкость, гнев, когда он говорил о врагах, невероятную энергию, сосредоточенность в работе, теплоту в общении с близкими людьми, заботу и внимание к подчиненным, чувство юмора, некоторую беспечность в отношении собственного здоровья. Со временем ленинский персонаж приобрел дополнительные черты, оттеняющие его характер: решительность и настойчивость в принятии решений, привычка входить никем не замеченным¹⁷, способность «решать гигантские государственные вопросы и одновременно с этим не упускать "всякую мелочь" в заботе о людях»¹⁸. Сохранил Ленин свойственный ему динамизм, трудоспособность и долю лукавства. В то же время в ленинском образе отсутствовала определяющая вождистская характеристика — действие. Ленин являлся скорее мыслителем, нежели вождем.

Начиная с первых фильмов, образ Ленина формировался как образ народного вождя, основная составляющая которого — «кровная связь с народом, глубочайшая вера в массы»¹⁹. Независимо от своей занятости Ленин выкроил время для беседы с рабочими завода Михельсона и задержался, чтобы ответить на вопросы тружениц. Наравне с рядовыми москвичами Ленин трудился на субботнике, отдавая должное народу: «Все одолеем. Народ у нас чудесный...»²⁰ Простое окружение помогало создать «образ вождя нового типа, величие которого зиждется на кровной и неразрывной связи с народом, с массами»²¹. Примечательно, что между рядовыми людьми и Лениным не было благоговейной дистанции. Чрезмерное дружелюбие, даже восторженность председателя Совнаркома в общении с людьми стирали всякую натянутость и неловкость. Всех знакомых Ленин называл по имени и отчеству, чем также «приближал» к себе собеседников. Лишь изредка — в деловом режиме — можно было услышать от него: «товарищ Василий», «товарищ Гиль». Внимание вождя побуждало людей к действию. Например, инженера Бахметьева (артист В. Сафронов) на создание танков вдохновило известие о том, что о нем рассказали Ленину, что это поручение Ленина. Своим разговором с Ильичом по телефону гордился молодой танкист Сенюшкин (артист П. Кадочников)²². В фильмах ленинского цикла вождь революции постоянно пребывает в обществе рабочих, крестьян, красногвардейцев, партийных соратников. Завсегдатаями ленинского кабинета являлись раз-

личные народные типы. Среди них тамбовский крестьянин (артист Н. Плотников), ищущий мелкособственническую «мужицкую правду». Наведался к Ленину старый питерский пролетарий Коробов (артист Д. Орлов), чтобы поделиться впечатлениями о ситуации на селе. Интересы интеллигенции, как правило, представлял Максим Горький (артист Н. Черкасов). Он ходатайствовал об улучшении материального положения ученых и писателей — в итоге Ленин согласился их «покормить». Определяющей чертой в отношениях «вождь — народ» была ленинская забота о людях, которая не зависела от возраста и статуса человека. Видя нездоровую бледность рабочего Василия, вернувшегося в Москву с хлебозаготовок, Ленин позвал врача и велел принести своему товарищу сладкий чай и хлеб²³. Сироту Наташу (С. Антонченко) Ленин устроил в своем кабинете, предложил ей порисовать и распорядился, чтобы девочку накормили. Кроме того, Ленин наказал Дзержинскому взять на себя заботу о беспризорных детях²⁴.

Ответным было дружественное отношение народа к своему вождю. Начиная с фильма «Ленин в Октябре» Ленин находился под «активной опекой» рабочего Василия, что соответствовало историческим реалиям — большевики были озабочены безопасностью своего лидера²⁵. Любовь народа к своему вождю демонстрировали агрессия толпы, направленная на Фани Каплан, стрелявшую в Ленина, и последующее чтение бюллетеней о ленинском здоровье. Москвичи, встречая Ленина, приветливо здоровались с ним, подчеркнуто называя по имени и отчеству. Хотя несколько аляповато выглядели сцены, где женщины с детьми, чересчур театрално указывая в сторону вождя, восклицали: «Ленин!»

Кинолениниана («Ленин в Октябре», «Человек с ружьем», «Великое зарево», «Выборгская сторона») предварила формирование сталинской полководческой киномифологии. Возникший в рамках киноленинианы образ Сталина приобрел определенные черты и место в иерархии киногероев. Он получил статус самого близкого и доверенного соратника Ленина. Например, в первом фильме роммовской дилогии Ленин обращается к рабочему Василию: «Бегите к Сталину и Свердлову, скажите им, что мне нужно их видеть немедленно, сейчас же!» Как видно, оба ленинских соратника представлены на равных, но Сталин все же первенствует в перечислении.

До поры образ Сталина не был автономен и пристраивался к Ленину как будто в расчете продемонстрировать свою особую к нему близость. Изначально Сталин присвоил себе функции ленинского ангела-хранителя. В фильме «Ленин в Октябре» он отдает распоряжение рабочему Василию: «Без специального решения ЦК Владимир Ильич не должен выходить на улицу». Показ близкого, дружественного взаимодействия Ленина и Сталина содействовал легитимации последнего в роли ленинского преемника. Особым было отношение Ленина к своему соратнику. Любопытно, что привычный ритуал ленинского обращения к собеседнику нарушается лишь в сталинских сценах. В них друзья и соратники называют друг друга исключительно «Владимир Ильич» и «Иосиф Виссарионович». На особой близости к Ленину, вес которого в массах после

киноленинианы стал огромным, прочно базировался авторитет Сталина, о чем свидетельствует фраза Саши Авиловой: «Зря он, что ли, Ленину друг?»²⁶ Для поддержания паритета в отношениях Сталин демонстрирует любовь и преданность своему учителю. Он поэтически восторгается Лениным: «Человек должен иметь сердце из стали, тогда у него может быть кольчуга из дерева, и он не испугается в бою»²⁷ и подчеркивает свою безукоризненную веру в него: «Владимир Ильич, конечно, прав. Он всегда прав!»²⁸ В фильме «Ленин в 1918 году» нарком, как верный и примерный ученик, внимательно и до конца слушает только Ленина. Нередко Сталин использовал ленинскую популярность при решении определенных задач. Например, в разговоре с крестьянами, просившими отдать изъятый у них хлеб, Сталин подтвердил правильность мероприятий советской власти ленинской телеграммой. Имя Ленина подействовало на крестьян отрезвляюще: они согласились отдать весь хлеб. Одинаковые с народом чувства он переживает, когда получает весть о покушении на Ленина. Взгляд Сталина стал строгим, почти про себя он произносит: «Я оправдаю доверие, дорогой учитель» («Ленин в 1918 году»). В «Обороне Царицына» в качестве причины, позволившей Сталину остановить отступление советских частей под Царицыном, послужила телеграмма из Москвы, извещавшая о покушении на Ленина. «Партия и лично товарищ Ленин,— отчеканил Сталин,— приказали нам отстоять Царицын. И мы отстоим его во что бы то ни стало!» Будучи на фронте, Сталин отправил своему учителю в голодную Москву посылку с продуктами. Вернувшись в столицу, нарком внимательно разглядел обстановку кремлевского кабинета, в котором заснул выздоравливающий Ленин. Нарком поинтересовался книгой, которую читал Ленин, поднял с пола выпавший листок. Потом осторожно отошел от спящего в кресле Ильича. Сел на стул, осмотрел лекарства²⁹. От него не ускользнула ни одна деталь. Он уже в курсе ленинского самочувствия, в курсе ленинских размышлений. Он готов продолжить ленинское дело и при необходимости заменить его.

Роль ленинского друга и соратника позволяла Сталину претендовать со временем не только на властные полномочия, но и на отдельные, наиболее характерные черты образа вождя. Так, в первых кинокартинах сталинский персонаж характеризовался абстрактно: «человек в кожаной куртке», «человек с усами», «человек с трубкой». Однако от картины к картине он постепенно заимствовал способность Ленина входить в комнату незамеченным, наследовал первоначальную ленинскую «неузнаваемость», когда общался с народом. Также он усвоил ленинскую манеру говорить с людьми. До некоторой степени перенял Сталин «шутливость» и «улыбчивость» Ленина. К тому же с первых фильмов Сталин занял нишу наставника для более молодых по возрасту или партийному стажу коллег.

Постепенно Сталин все больше осваивался в роли руководителя масс. Мало того, он сам выступал инициатором общения с народом: не они приходили к нему (как к Ленину в кабинет за советом или с просьбой), а он шел к ожидающим на перроне царицынским рабочим, к украинским

беженцам, к балтийским морякам или приглашал (вызывал) их в свой вагон, чтобы разъяснить и направлять. Лишь после первого сталинского шага «огромное человеческое море волнами подкатывало к Сталину». Отличительной особенностью «сталинского» стиля руководства являлась нацеленность на группы людей, а не на отдельного человека, как то было свойственно Ленину. Такой группой могла быть делегация петроградских рабочих («Оборона Петрограда») или крестьян («Оборона Царицына»), толпа беженцев («Первая Конная») отряд моряков Балтийского флота («Незабываемый 1919-й»). Лишь после общего разговора со всеми Сталин мог позволить себе пообщаться с кем-нибудь из слушателей или посетителей. Через внимание к собеседнику Сталин умел сразу и незаметно установить с людьми доверительный деловой контакт. Во всех картинах, кроме анализа деловой обстановки, нарком присматривался к людям, с первых же минут определяя «врагов» и «союзников».

Со временем на все персонажи распространилось «сталинское» наставничество. Дидактический тон его общения становился все более навязчивым. Нарком методично и назидательно растолковывал рабочим, старикам, подросткам и женщинам текущие события и процессы³⁰. Не случайно режиссеры Васильевы акцентировали внимание на его педагогической манере изъясняться: «Сталин повернулся к командиру и неторопливо, как объясняют ученику трудную задачу, начал...»³¹ В отличие от Ленина Сталин в общении с людьми держал ощутимую дистанцию: называл всех по фамилии, прибавляя неизменное «товарищ», тон разговора был не иначе, как деловой. Своим заинтересованным и внимательным отношением к собеседнику Сталин напоминал Ленина, но все-таки был другим. Излюбленным приемом объяснения была форма вопросов и своих же ответов на них: «Вы спросите: зачем же тогда укрепления внутри города? Я отвечу. Они имеют, во-первых, моральное значение...»³² Фразы Сталин произносил с «непоколебимой уверенностью», подчиняя себе людей: «Я вже приметив, вас здесь слухают...» — говорит украинский паренек Петро Таран³³. Если заблуждение собеседника было чревато печальными последствиями, тон сталинской речи становился тверже, речь — убедительнее и темпераментнее. Снисхождение к заблудшим и ошибающимся героям проявлялось в готовности Сталина выслушать их до конца³⁴. Конечно, в полной мере показать «сталинское» умение слушать кинематографистам было затруднительно: они не могли так точно тратить время на сцены с безмолвным Сталиным. Чтобы расположить к себе собеседников и установить доверительные отношения, Сталин нередко использовал шутки. Например, в ленте «Оборона Царицына» в разговоре с рабочими на перроне Сталин в тон им шутит: «Короче говоря, пошел генерал за шерстью, а вернулся стриженным», чем вызывает общий смех.

Излишняя строгость и навязчивость сталинского персонажа компенсировалась интересом и участливым отношением к людям. Для гармоничного развития образа данные черты Сталина наращивались постепенно. Если в фильме «Ленин в 1918 году» Сталин проявил внимание лишь к раненым красноармейцам, поинтересовавшись их самочувствием и

ободрив (главным объектом опеки был Ленин), то в последующих картинах большая часть сталинского участия была нацелена на ближайших подчиненных и рядовых людей. В первой серии «Обороны Царицына», осторожно войдя в комнату телеграфиста, Сталин бережным касанием разбудил спящего сотрудника для продолжения работы. В «Первой Конной» Сталин «был взволнован», увидев повозки с ранеными, помог снять пострадавших с подвод, обеспечил им медицинскую помощь, задействовав врачей из своего поезда. Для организации похорон приказал выделить своих подчиненных. В фильме «Незабываемый 1919-й» Сталин, попросив у секретаря флягу, собственноручно напоил водой раненого красноармейца и лишь потом отдал распоряжение доставить раненых в его поезд и немедленно оказать им помощь. Однако даже в таких сценах не чувствуется большой душевной теплоты персонажа. Максимально приближаясь к массе, Сталин оставался над ней³⁵.

Приблизить вождя к народу позволяли будничные, человеческие желания Сталина. Например, находясь на командном пункте после боя, он признался: «Проголодался». Ему незамедлительно предложили котелок солдатской каши. Нарком с аппетитом ел и приговаривал: «Неважная у вас каша, без сала». Однако даже в такой непринужденной бытовой сцене Сталин вел себя как вождь, думая о будущем. После задорного ответа матроса на слова наркома: «А нам, товарищ Сталин, главное — побольше» он произносит: «Будет и у нас каша с маслом!»³⁶ Не могла не импонировать народу (а также и зрителю) внешняя простота и спартанский образ жизни Сталина. Личные апартаменты его ограничивались железнодорожным вагоном, где располагались как рабочие помещения, так и жилые комнаты с аскетической обстановкой. В месте назначения Сталин подчеркнуто отказывался от приготовленного для него комфортного жилья: «Для меня не нужно. Я останусь у себя в вагоне», — заявляет он по приезде в Царицын³⁷.

Сталин-вождь — это человек действия. Прибыв в место назначения, он искал поддержки у масс, уставших от «попустительства» местного начальства. Действуя сам, побуждал к действию окружающих. По словам режиссера С. Герасимова, «сталинская» энергия «поднимает к действию народные массы. <...> Эта победа приходит, будучи подготовлена, вызвана к жизни волею, талантом и революционным опытом вождя»³⁸. Катализатором мобилизации населения выступала сталинская вера в народ. В «Обороне Царицына» он поручил представительнице царицынского пролетариата, в прошлом прачке Кате Давыдовой (артистка В. Мясникова) организацию отбывания трудовой повинности по рытью окопов на городской окраине. Тут же попросил фронтовика-казака Мартына Перчихина (артист М. Жаров) помочь Кате. «Вот вам и специалист. Он вам все наладит»³⁹, — говорит нарком Давыдовой, указывая на Мартына. Потом отправил самого Перчихина командовать боевым участком. На отговорки казака: «Не справлюсь я, товарищ Сталин! С меня генерал, как с цыгана митрополит. Я ж, товарищ Сталин, в училищах не обучался» нарком уверенно заявляет: «Справитесь...», утвердительно положив руку на плечо Мартына. Пожилого железнодорожника Волкова, поруги-

вающего советскую власть, нарком назначил «путейским комиссаром», чтобы тот на себе ощутил всю ответственность и трудности руководящего работника. Проявив безграничное терпение, Сталин вручил навязчивому хлопцу Петро Тарану рекомендацию для вступления в ряды Первой конной армии. Причем нарком поощрил желание хлопца воевать с белополяками, подарив ему пистолет: «Вам можно дать... Бейте врагов народа!.. Учитесь!..»⁴⁰ Принял участие Сталин в судьбе украинских партийных работников Найды и Кременецкой, чудом избежавших польского плена и оказавшихся среди беженцев. Со словами: «Полиработники нам нужны»⁴¹, — нарком рекомендовал Найду в Красную Армию. Узнав об опыте работы Кременецкой в тылу противника и учитывая ее пожелания, Сталин направил женщину в занятый поляками Житомир. Он поощрительно говорит о петроградском пролетариате: «Это народ, народ, способный делать чудеса» или: «Петроградцы — народ грозный».

«Сталинское» доверие и его безошибочное знание людей незамедлительно давали результаты. Так, Петро Таран задержал паникеров, смело бил на передовой поляков, а в финале доставил Сталину трофейное вражеское знамя. Не прошли даром напутствия наркома петроградским рабочим. Комиссар Антон Каширин рассуждает: «А вот товарищ Сталин нас учил другому... По Сталину — враждебные элементы в городе имеют очень много людей...»⁴² И, словно в подтверждение «сталинских» слов, рабочие раскрыли целую сеть шпионов и заговорщиков. Успешно справился с новыми полномочиями «путейский комиссар» Волков. «Пять маршрутов на Москву мы сегодня отправили, один заканчиваем... И еще у меня три вагона муки в резерве»⁴³, — с гордостью рапортует он Сталину.

Дистанция в отношениях между Сталиным и народом вынуждала художников по-иному трактовать отношение народа к вождю. В фильме «Ленин в 1918 году» отсутствует ярко выраженная привязанность народа к Сталину. Его роль и значение характеризуются деловыми фразами рабочего Василия: «Вот посылают меня за хлебом, в Царицын. К Сталину!» или: «Дал мне Сталин 80 тысяч пудов хлеба и отправил...» В последующих картинах Сталин стал более популярным в народной среде. Петроградские рабочие в фильме «Оборона Петрограда» едут в Москву лишь для того, чтобы просить у Ленина послать в Петроград Сталина. В «Обороне Царицына» Перчихин, уговаривая путейского комиссара дать паровоз, приводит аргумент: «Товарищ Сталин взошел в положение, дал сапоги. А ты, вражина, паровозы держишь!» Стремление кинематографистов сгладить деловой стиль в отношениях «Сталин — народ» привело в будущем к гиперболизации народной любви к Сталину. В фильме «Незабываемый 1919-й» невероятная тревога за жизнь Сталина охватила Катю (артистка М. Ковалева). Находясь в камере, где с остальными матросами ее заточили мятежники, она узнала о минировании форта Красная Горка: «Товарищи, что если... Что если с атакующими на форт войдет и Сталин?» После ее слов заложники с отчаянными усилиями навалились на железную дверь каземата, чтобы предотвратить трагическую развязку.

Впрочем, в первых фильмах киноленинианы Сталин не претендует на исключительность. В картинах «Ленин в Октябре», «Человек

с ружьем», «Выборгская сторона» Ленин трактуется как вождь и учитель, а Сталин — как второй человек после учителя, однако — не один из апостолов при мессии, а своего рода душеразпорядитель Учителя. Впервые Сталин поднялся вровень с Лениным в фильме М. Чиаурели «Великое зарево» (1938). Именно этот фильм менее других можно отнести к кинолениниане, так как для него характерен паритетный показ образов вождей. Наряду с Лениным Сталину отводятся руководящие реплики.

Рубежным относительно расстановки образов вождей стал второй фильм роммовской дилогии «Ленин в 1918 году». Он, по сути, завершил кинолениниану и одновременно стал первой картиной полководческой киноленинианы. В финале картины обозначился новый акцент ленинско-сталинских отношений: полководец-триумфатор Сталин приезжает в Кремль. Он — желанный гость, которому необыкновенно рад Ленин. Сцена напоминает общение восторженного ребенка и заботливого родителя: их отношения неформальны и теплы. Финальные сцены расставляют все на свои места: человечный, восторженный, динамичный Ленин постепенно уступает место сдержанному, решительному, «железному» Сталину. Следующие фильмы окончательно нарушили «вождистский» баланс в пользу Сталина⁴⁴. Нарком перехватил у Ленина право руководить массами. В фильме «Оборона Петрограда» рабочие приехали к Ленину, но указания по обороне города они получили от Сталина. Место Ленина на митингах также занял его соратник⁴⁵. Образ Ленина был законсервирован и работал исключительно на образ Сталина⁴⁶.

Возвышению ленинского соратника способствовало распределение рабочего пространства между вождями. В историко-революционном фильме отношения Ленина и Сталина развивались в замкнутом пространстве, именуемом в сценариях «Кабинет Ленина». Этим сценам по определению полагалось быть узловыми. В кинолениниане в кабинетных сценах соблюдался паритет вождей: Ленин и Сталин находятся в кабинете вдвоем и «неслышно», увлеченно беседуют друг с другом. Незначительный перевес в пользу Ленина объяснялся лишь тем, что он был хозяином, радушно принимающим гостя. В то же время со стороны Ленина не наблюдалось каких бы то ни было властных претензий: Сталин появляется в его кабинете не по вызову, а по приглашению или по собственной инициативе. Кинолениниана внесла свои коррективы в сцену «Кабинет Ленина». В фильме «Оборона Петрограда» в отличие от предшествующих картин она лишилась своей приватности. Уединенность вождей нарушили питерские визитеры, приехавшие к Ленину, чтобы просить его направить в Северную столицу Сталина. В других предвоенных кинолентах кабинетная сцена даже не предполагалась.

В немногочисленных послевоенных фильмах о первых годах советской власти, где сталинский образ позиционировался как образ безоговорочного лидера, сцена «Кабинет Ленина» вновь стала востребованной. Однако теперь хозяин кабинета играл вспомогательную роль. В фильме «Незабываемый 1919-й» кабинетная сцена с Лениным объясняет причину появления Сталина на Петроградском фронте. Фигура Ленина была необходима для показа катастрофической ситуации под Петроградом,

никчемности руководства Северной столицы и спасительной миссии Сталина. В биографической ленте «Вихри враждебные» Ленин подтверждает кадровое решение Сталина и Свердлова о назначении на пост руководителя ВЧК Дзержинского.

Яркими примерами киносталинианы, не отягощенной Лениным, можно назвать фильмы режиссеров Е. Дзигана «Первая Конная» и «братьев» Васильевых «Оборона Царицына»⁴⁷. Картина «Оборона Царицына» была нацелена на воссоздание образа «Сталина — гениального стратега революции, организатора побед советской власти над контрреволюцией»⁴⁸. Аналогичные цели преследовал тандем сценариста В. Вишневого и режиссера Е. Дзигана в «Первой Конной». Образ Ленина в кинолентах даже не планировался. Ему лишь отводилась информационная ремарка. Таким образом, очевидным стало расхождение образов вождей. Если первоначально они были неразлучны и Сталин тенью следовал за Лениным из картины в картину, то в последующих фильмах, прибирая экранное время и присваивая себе функции вождя революции, нарком становился все более независимым. Разумеется, некоторые формальные контакты между наркомом и Лениным фиксировались. Поддерживать связь с кремлевским затворником полководцу Сталину помогали телеграммы. Как бы по инерции он отправлял телеграммы Ленину и читал полученные из Москвы. Теперь Ленин не направлял действия Сталина, а лишь постфактум их визировал.

Телеграммы способствовали деперсонализации ленинского образа в «Первой Конной». В предыдущих картинах Сталин лично диктовал телеграммы Ленину в Москву и с нетерпением ожидал ответа. Теперь «телеграфный» диалог с Лениным оказался излишним. Ради приличия Вишевский оговорил в сценарии:

«Сталин протянул секретарю груды бумаг:

— Передайте по назначению.

— Есть.

Секретарь вышел. Прошел в аппаратную штаба Южфронта. <...>

Секретарь передавал телеграфистам полученные от Сталина телеграммы:

— Вне очереди. Только Ленину.

— Есть.

— Дзержинскому о тылах... Орджоникидзе...

— Есть»⁴⁹.

Таким образом, если раньше Ленин перечислял имя Сталина в ряду своих соратников, то в картине Дзигана ситуация прямо противоположная: Сталин просит отправить телеграмму Ленину в числе других адресатов.

Особое влияние на изменение кинобаланса Ленин — Сталин оказала специализация персонажей. Заточенный в Кремле Ленин не может решать оперативные задачи на фронтах Гражданской войны. Отправляя на самые сложные участки борьбы Сталина, Ленин не только наделяет его особыми полномочиями и передает часть своих вождистских функций, но и теряет оперативную инициативу. Контраст между образами вождей по линии «специализации» наметился уже в картине «Ленин в 1918 году». Если Ленин — это государственный деятель, которого занимают вопросы

деревни, интеллигенции, опеки над беспризорными детьми и т. д., то Сталин — полководец: он постоянно находится на фронте и лишь изредка возвращается в столицу повидать друга и учителя, получить новое фронтовое назначение. Кремлевский затворник Ленин «вспоминает» о фронтовых делах только после получения телеграммы или письма от Сталина. Тогда Председатель СНК молниеносно отправляется к карте, где отмечает успехи своего ближайшего соратника. Не случайно кульминацией фильма «Ленин в 1918 году» стала сталинская телеграмма об успехе советских войск под Царицыном, которая чудесным образом заставила Ленина «выздороветь». Контраст в картине проявился даже в кругу общения вождей: Ленин беседует с рабочими, крестьянами, делегатами от интеллигенции, Сталин — преимущественно с военными, включая раненых красноармейцев в землянке.

* * *

Итак, с середины 1930-х гг. в советском кинематографе по инициативе и параметрам, заданным И. В. Сталиным, на примере Ленина стал конструироваться кинообраз вождя. На Ленине кинематографисты проверяли разнообразные средства и способы формирования образа народного вождя. Революционный вождь Ленин изначально подавался кинематографистами в большей степени в роли мыслителя. Его отличали эксцентричность, желание расспросить и умение выслушать собеседника. Ленин доброжелательно разговаривает с каждым отдельно взятым человеком, его слова обращены в прошлое или характеризуют текущие события. Ленин сливается с массой; он отличается от других только авторитетом. Наряду с Лениным в рамках киноленинианы получил воплощение образ Сталина, который постепенно перенимал наиболее удачные вождистские характеристики. Сталинской приватизации параметров вождя способствовала тема дружбы Ленина и Сталина. В решающие моменты исторических событий Сталин выступает рядом с Лениным как его надежный друг и соратник. Закономерно, что для сталинского образа свойственны многие черты «экранного» народного вождя — Ленина. Среди них опора на народ и взаимодействие с народом.

Одновременно обозначились и специфические качества вождя Сталина. Он — человек действия. Доходчивым объяснением и личным примером он побуждает к действию остальных. Сталин — пример для последователей. Он более сдержан в движениях и менее эмоционален, что придает образу монументальность. Речевая манера Сталина отличается дидактизмом. Он не расспрашивает собеседников, а в превентивном порядке дает им советы и указания; в дальнейшем руководит их действиями. Каждая реплика Сталина предназначена для народа в целом. В последних картинах совет или реплика вождя перерастают в центральную идею фильма: Сталин буквально диктует программу последующего развития страны.

Изначально Сталин стоял выше других: ему подчинялись, его слушали, за ним следовали. Со временем он оттянул на себя значительную долю ленинских полномочий и авторитета. Фигура Ленина стала обременен-

нительной, а общее пространство — тесным для Сталина. Таким образом, паритетное взаимодействие вождей, свойственное для ленинианы, постепенно сменилось доминированием Сталина. Революционный вождь Ленин целенаправленно уступил место вождю и полководцу Сталину. Формула Барбюса «Сталин — это Ленин сегодня» приобрела новый смысл: Сталин не только сменил прежнего лидера, он поглотил свойственные Ленину характеристики революционного вождя и обогатил ленинский образный арсенал собственными чертами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сталин И. В. Сочинения. В 13 т. Т. 6. М., 1947. С. 55.

² Там же. Т. 2. М., 1946. С. 202, 205; Т. 6. С. 54—55, 64.

³ Там же. Т. 2. С. 201, 204.

⁴ Почепцов Г. Г. Имиджология. М.; Киев, 2000. С. 431.

⁵ Крымов А. Народный артист РСФСР Константин Васильевич Скоробогатов. М., 1952. С. 39.

⁶ Для драматурга Н. Погодина Ленин — это «его монументальность и его простота. <...> Гениальная прозорливость вождя, глубокое и точное понимание психологии народа, неотразимая сила убеждения — все это, сцементированное редкой простотой в общении с людьми...» {Погодин Н. Ф., Себерякова Г. П., Прилежаева М. П. Великие образы. М., 1962. С. 6—7}. А. Каплер в своей трактовке опирался на «живущее в народе правдивое представление о В. И. Ленине» {Каплер А. Лучшая награда // Комсом. правда. 1937. 16 дек.}.

⁷ Артисту Б. Шукину было невероятно трудно воплотить на экране образ вождя, так как он по внешним и психологическим параметрам был антиподом Ленина: «...Он выше ростом, он медлителен, он вял в жизни, он рассудителен и мягок» (РГАЛИ, ф. 1966, оп. 1, д. 268, л. 104об. Стенограммы обсуждения фильмов «Ленин в Октябре», «Тринадцать»). Артисту М. Штрауху решение сыграть Ленина также далось нелегко. Будучи по природе холодновато-рационалистичным, актер внес свойственные ему черты в образ вождя. Кипучую энергию и динамизм Ленина в исполнении Шукина потеснил рассудительный Ленин Штрауха (РГАЛИ, ф. 2996, оп. 1, д. 137, л. 7. Л. Арнштам. «Фильм о счастливых людях», 1978—1979 гг.).

⁸ Погосева Л. Из дневника кинокритика. М., 1978. С. 16.

⁹ ЦГАЛИ СПб., ф. 457, оп. 2, д. 20, л. 42. Работы и статьи Р. Мессер.

¹⁰ ОР РГБ, ф. 801, к. 1, ед. хр. 8, л. 28. Дневник Ю. Л. Слезкина.

¹¹ ЦГАЛИ СПб., ф. 457, оп. 2, д. 20, л. 41. Работы и статьи Р. Мессер.

¹² Гладков А. К. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 280. Видимо, «умное» исполнение ленинской роли Штраухом совсем не импонировало Сталину: Ленин Штрауха претендовал на сталинские черты.

¹³ Интересно следующее наблюдение: большая часть творческих работников кино не видела Ленина. Естественно, формулируя собственное определение вождя, они в качестве эталона воспринимали фигуру здравствующего советского лидера Сталина и проецировали его параметры на ленинский образ. Так, при обсуждении ленинского образа в сценарии «Ленин в Октябре» редактор Н. Гридасов заключил: «Мы узнаем в этой непримиримости к врагам и заботе о человеке — черты товарища Сталина. Это важный и значительный момент. Та же любовь к человеку и ненависть к врагу нашего народа» (РГАЛИ, ф. 1966, оп. 1, д. 268, л. 79. Стенограммы обсуждения фильмов «Ленин в Октябре», «Тринадцать»).

- ¹⁴ Штраух М. Итог работы целого поколения // Правда. 1939. 20 янв.
- ¹⁵ РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 2881, л. 31. «Незабываемый 1919-й», режиссерская разработка дополнительных сцен.
- ¹⁶ Фильм «Ленин в 1918 году» (1939).
- ¹⁷ Новый штрих был действительно свойственен Ленину: он «почти всегда появлялся необычайно скромно, стараясь остаться незамеченным» {Чернов Я. Доклад М. М. Штрауха о работе над ролью В. И. Ленина // Совет, искусство. 1938. 2 февр.).
- ¹⁸ Д. Л. Поучительная история // Кадр. 1940. 23 марта.
- ¹⁹ Чернов Я. Доклад М. М. Штрауха...
- ²⁰ Фильм «Незабываемый 1919-й».
- ²¹ Власов М. П. Советский исторический и историко-революционный фильм. М., 1962. С. 25.
- ²² Брыкин Н., Недоброво В. Оборона Петрограда. Л., 1939. С. 189.
- ²³ Эпизод заимствован из биографии наркома продовольствия А. Д. Цюрупы (Цюрупа В. А. Колокола памяти. М., 1986. С. 29).
- ²⁴ Доброта Ленина к сотрудникам вполне уживалась с презрением и ненавистью к противнику. Человечный Ленин снимал всякие сомнения в оправданности красного террора в Гражданскую войну. «Мы страшные либералы», — возмущался он, когда речь заходила о «церемонном» отношении советской власти к врагам революции. Именно через Ленина проводилась идея, что большевики не могут быть слишком суровы (фильм «Ленин в 1918 году»). В контексте «ежовщины» ленинская непримиримость к противнику и страдания раненого Ленина обосновывали тогдашнюю последовательность Сталина в борьбе с «врагами народа».
- ²⁵ Однако данная, в общем-то положительная характеристика постепенно сменилась близкой по антуражу, но далекой по смыслу составляющей образа: вождя стал опекать Сталин, который тенью следовал за персонажем Ленина. Причем Ленин все больше терял инициативу и решительность в сложной ситуации, предоставляя решение своему опекуну. Если в картине «Ленин в 1918 году» раненый Ленин отдает бразды правления в бессознательном состоянии (в бреду он называет имя Сталина), то в «Незабываемом 1919-м» здравствующий вождь говорит: «Сталин! Теперь только Сталин...»
- ²⁶ Фильм «Оборона Царицына».
- ²⁷ Левин Б., Павленко 77. Яков Свердлов // Избранные сценарии советского кино. Т. 2. М., 1951. С. 590, 606.
- ²⁸ Фильм «Оборона Царицына» (1942).
- ²⁹ Фильм «Ленин в 1918 году» (1939).
- ³⁰ Фильм «Незабываемый 1919-й» (1951).
- ³¹ Васильевы Г. и С. Киносценарии. М., 1950. С. 105.
- ³² Брыкин Н., Недоброво В. Указ. соч. С. 63.
- ³³ Материалы к художественному фильму «Первая Конная» (1941).
- ³⁴ Брыкин Н., Недоброво В. Указ. соч. С. 62.
- ³⁵ Особенность сталинских отношений с народом очень точно подмечена режиссером Ю. Райзманом. Анализируя сцену «Сталин и народ» в фильме «Первая Конная», он замечает: «Ритмически Сталин появляется как монумент, и не понятно, почему в этот момент умолкает все... Сталин здесь... чужеродное тело, которое, не войдя в народ, не смешалось с ним; не почувствовалась взаимная тяга, которая прошла между ним и народом, он так и остался холодным памятником» (РГАЛИ, ф. 2453, оп. 2, д. 335, л. 37. Стенограмма заседания художественного совета по обсуждению фильма «Первая Конная»). Подобную реплику в отношении сцены «Сталин и народ» высказал заместитель начальника сценарно-

го отдела «Мосфильма» Н. Семенов: «Между "вагоном" и массой нет огр[омной] связи. Он изолирован» (РГАЛИ, ф. 2453, оп. 2, д. 335, л. 22).

³⁶ РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 2881, л. 26. «Незабываемый 1919-й», режиссерская разработка дополнительных сцен.

³⁷ Васильевы Г. и С. Указ. соч. С. 74.

³⁸ Герасимов С. «Незабываемый 1919-й» // Известия. 1952. 6 мая.

³⁹ Васильевы Г. и С. Указ. соч. С. 103.

⁴⁰ Материалы к художественному фильму «Первая Конная» (1941).

⁴¹ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 165, л. 52–53. Киносценарий «Первая Конная — прорыв Польского фронта».

⁴² Брыкин Н., Недоброво В. Указ. соч. С. 120.

⁴³ Васильевы Г. и С. Указ. соч. С. 92.

⁴⁴ О своем впечатлении после первого просмотра фильма «Ленин в 1918 году» литератор Б. Сарнов вспоминал: «Я не сомневался, что Сталин — это "Ленин сегодня", и у меня не вызывало никакого протеста то, что Сталин в фильме изображался единственным законным преемником Ленина. Я, вероятно, даже искренне считал, что так надо» (*Бременер М.* Испытание правдой. Размышления о фильме Ф. Эрмлера «Великий гражданин» // Искусство кино. 1988. № 9. С. 107).

⁴⁵ Фильм «Оборона Царицына» (1942).

⁴⁶ Конечно, были свои исключения, уравнивающие баланс между вождями. Например, в фильме Петрова-Бытова петроградцы назвали первые советские танки в честь обоих вождей (фильм «Разгром Юденича», 1940). Однако в контексте картины подобный факт никоим образом не влиял на иерархию образов. Он лишь раз ставил Ленина и Сталина в один ряд и подчеркивал их преемственность.

⁴⁷ Подробнее см.: Чернова Н. В. «Оборона Царицына»: Как создавался фильм // Историк и художник. 2005. № 1; Чернова Н. В., Токарев В. Л. «Первая Конная»: кинематографический рейд в забвенье // Киновед, зап. 2003. Вып. 65.

⁴⁸ РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 771, л. 106. Стенограмма творческого актива Центральной объединенной Алма-Атинской киностудии 13 марта — 22 апреля 1942 г.

⁴⁹ РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 165. Киносценарий «Первая Конная — прорыв Польского фронта». Очевидно, что такая расстановка образов вполне устраивала Сталина. Ознакомившись со сценарием, он не сделал никаких пометок на полях напротив этого эпизода. В целом о сценарии «Первой Конной» Сталин отозвался, что «вышло в общем не плохо» (РГАСПИ, ф. 558, оп. 11, д. 165, л. 1).

А. Ю. Ватлин

РИСУНКИ ДЛЯ СВОИХ: зрительные образы как аргумент в работе Политбюро начала 1930-х гг.

Иногда надо рассмешить людей,
чтобы отвлечь их от желания Вас по-
весить.

Б. Шоу

«Просто слов не хватает», — говорим мы на эмоциональном подъеме, когда не можем дать адекватную оценку своим чувствам, будь то реакция на поведение ребенка или на резкий поворот в собственной биографии. Язык действительно не самое совершенное средство отображения реальности. В коллекции карикатур, которая легла в основу настоящей статьи, есть рисунок, наглядно показывающий этот факт (илл. 1). Как видим, слова «изолятор» или «вредитель» в зависимости от ведомственного контекста приобретают совершенно разные значения. Зрительный образ не просто более точен — он воздействует на сознание быстрее, позволяет шире охватить явление, будит более широкую гамму эмоций. Изображения, начиная с наскальной живописи, дают нам возможность вновь пережить полученные ощущения, закрепить их в материальной форме. Тем не менее историки современности (в отличие от медиевистов) делают только первые шаги за «виртуальным поворотом».

Источниковой базой данной статьи являются «рисунки вождей», отложившиеся в личных фондах РГАСПИ¹. Они относятся к периоду 1923—1937 гг., парадоксальным образом совпадая с хронологическим отрезком, в рамках кото-



Илл. 1

рого велись стенограммы заседаний Политбюро². Как правило, рисунки создавались в ходе работы высших органов власти — партийных съездов, пленумов ЦК, заседаний Политбюро, СТО (Совета Труда и Оборона) и СНК — о чем свидетельствуют надписи и датировка. На настоящий момент количество выявленных документов приближается к тысяче, наиболее яркие из них были опубликованы как в периодике, так и в отдельном издании³.

Комментарии к данным публикациям носили скорее справочно-объяснительный характер, что отражало специфику «первого приближения» к теме. Однако данный тип документов способен на гораздо большее, нежели только развлечение зрителя. Очевидно, что его историческая ценность несравненно выше художественных достоинств. Портреты, шаржи (дружеские и не очень), сюжетные зарисовки и законченные карикатуры содержат уникальную информацию как о механизме принятия решений в высших органах власти Советской России, так и о менталитете лидеров большевистской партии, дают возможность изнутри взглянуть на поднимающуюся номенклатуру с ее кастовой обособленностью и классовыми интересами.

Что же двигало пером или карандашом самодеятельных художников, занимавших прочное место на большевистском **Олимпе**? Огромное количество абстрактных зарисовок и неатрибутируемых сюжетов свидетельствует о том, что рисование позволяло участникам тех или иных заседаний разогнать скуку, переключить свое внимание, просто расслабиться. Порой рисование превращалось в своего рода коллективную игру: первый набросок или шарж обрастал все новыми деталями и комментариями, становясь в конце концов подобием современного комикса. Это был юмор «для служебного пользования», не предназначенный для глаз общественности. Нашему современнику он наверняка покажется слишком прямолинейным, пресным и даже убогим. Однако он был востребован — об этом свидетельствует тщательное собирание рисунков теми, кто выступал в качестве героев шаржей и карикатур.

Методические замечания

Карикатуры как средство политической борьбы появились задолго до Французской революции и благополучно просуществовали до сегодняшнего дня. Самые свежие события, связанные с ними, — европейский скандал вокруг изображений пророка Мухаммеда. Немалую роль они играли и в политической жизни большевизма. Уже к середине 1920-х гг. в СССР остались только сатирические журналы, готовые беспрекословно следовать партийной линии⁴. Лев Троцкий приводил исторический анекдот: в 1925 г. в одном из таких журналов появилась карикатура, изображавшая Калинина в достаточно интимной позе в окружении балерин, которым он оказывал покровительство. Троцкий навел справки; ему сказали, что это Сталин шлет Калинину свое последнее предупреждение⁵. Как мы знаем, шантаж оказался весьма действенным и «всесоюзный староста» смиренно пошел в фарватере сталинской политики.

Или еще один сюжет, имеющий более прочную источниковую базу. Н. Бухарин, считавшийся либералом в партийном руководстве, в апогее борьбы со Сталиным в ноябре 1928 г. по-

К ВЫБОРАМ в АКАДЕМИКИ требовал наказать автора карикатуры, появившейся в ленинградском журнале «Пушка». Ее сюжет обыгрывал избрание Бухарина в члены Академии наук под административным нажимом (рис. 2). Просьба не осталась неудовлетворенной. «Журнал был закрыт, редактор смещен, карикатурист арестован», — докладывал С. Орджоникидзе на апрельском пленуме ЦК ВКП(б) 1929 г.

м * ц * ^
|_ Д
v ~ /\
\ ^ 7 y ^ y
jDk/ M
j£
"^^^П^Л
ШЯ\ !/\$ m
1щ М / Ш
шШ L JJJ
^§д1 I JT
Ш Г Ш Ш
^^ЩJJI^er
- забаллотировали...
Илл. 2

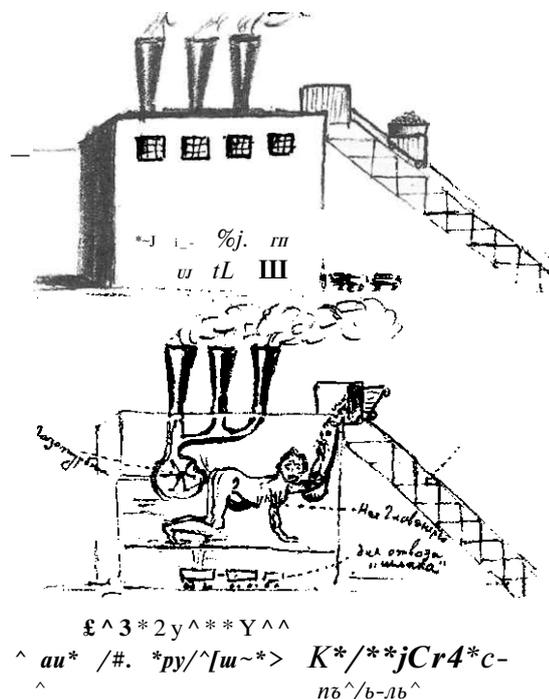
Имеется обширная историография, посвященная политической карикатуре как в условиях тоталитарных режимов, так и в демократическом обществе. Однако она анализирует прежде всего зрительные образы, заставляющие смеяться и ненавидеть, которые обращены к широкой аудитории и нацелены на массовое воздействие. В нашем случае мы имеем дело с «рисунками для своих», воздействие которых напрямую было связано с характерными особенностями узкого круга лиц, знакомившихся с ними. Этому историческому источнику в какой-то степени соответствует опубликованная лишь частично «переписка вождей», которая по стилистике резко отличается от их казенных речей для массовой аудитории.

Что же отличает эти рисунки от карикатур, публиковавшихся в советской прессе? Первые несравненно более информативны, на многие из них сразу после появления на свет можно было бы ставить гриф «совершенно секретно». На листках бумаги фигурировали не просто реальные цифры капиталовложений или жертв катастроф, но и эмоции, сопровождавшие их обсуждение. Столь же закрытыми от общественности были и сюжеты, вполне определенно говорившие о симпатиях и антипатиях внутри большевистского руководства, об узких местах экономики и мучительных поисках «прорывных» решений. Да и само появление в газетах и журналах первых лиц государства в шаржированном виде начиная со второй половины 1920-х гг. было трудно себе представить⁸.

Еще одно важное отличие — почти полное отсутствие пропагандистских клише и идеологизации. В «рисунках для своих» отсутствует классовый враг, на первом месте здесь иные противники — собственная неумелость, ведомственные конфликты, историческая отсталость страны. Мы видим беспощадную «визуализацию» ошибок, неувязок и перекосов системы, историческая правота которой не ставится художником под сомнение. В то же время он не уповает на железные законы истории — в цене личные качества, напор и решительность, хитрость и находчивость, умение обойтись собственными силами вплоть до элек-

тросстанции в одну человеческую силу, работающей на горохе (илл. 3).

Рисунки, ходившие по рукам на заседаниях Политбюро, отвлекали и развлекали, зачастую выступая в роли громотвода. Шутки и остроты, как устные, так и воплощенные на бумаге, способствовали формированию внутригрупповой солидарности, устранению трений и непонимания. «При напряжении между отдельными людьми или самими группами официальные (формальные) отношения могут быть изменены под воздействием юмора в ту или иную — большей частью положительную — сторону. Результатом может быть переосмысление сложившихся отношений, приводящее к созданию "моста" между соперничающими группами. Однако в условиях острого конфликта стороны обычно страшатся юмора и сатирических интенций, видя в них для себя угрозу или оскорбление»⁹. Очевидно, последним обстоятельством и было вызвано то, что почти никто из художников с большевистского Олимпа не пережил годы большого террора.



Илл. 3

Художники и зрители

Судя по объему архивной коллекции, рисованием увлекались многие из представителей первого поколения советской элиты; оно являлось частью образа жизни, сформировавшегося еще в дореволюционную эпоху. По количеству сохранившихся в архиве карикатур лидируют Н. Бухарин и В. Межлаук. Они не были друзьями, но в их биографиях много общего. Оба были выходцами из формирующегося «среднего класса», получили гимназическое и университетское образование, пришли в социалистическое движение на эмоциональной волне. И Бухарин, и Межлаук слыли «интеллигентами» в большевистском руководстве, что в те годы явно не являлось комплиментом. И, наконец, последняя общая черта. Оба оказались жертвами репрессий, что, безусловно, сказалось на судьбе их «художественного наследия». Последний из рисунков Межлаука, сохранившийся в фонде Ворошилова, не только представляет сходку «врагов народа» в виде шабаша ведьм, но и снабжен запиской Берии, который, очевидно, разбирал после своего назначения наркомом НКВД «художественное наследие», скопившееся в кабинете Ежова.

Бухарин и Межлаук охотно дарили свои рисунки; у коллег и товарищей (прежде всего у Ворошилова) собралась целая коллекция их произведений. В свою очередь, соратники, сидевшие с ними за одним столом заседаний, ждали новых рисунков, дорисовывали их, подсказывали «свежие темы». В этом плане характерен портрет Дзержинского, сделанный Бухариным 30 июня 1925 г., очевидно, во время одного из заседаний «семерки». «Меч разящий пролетарской диктатуры» весьма выразителен, не случайно этот образ попал на обложку американского издания карикатур¹⁰. Позже на рисунке появилось еще несколько надписей, дополнительный портрет Бухарина. Очевидно, заседание было весьма эмоциональным, и его участники были рады подобной «разрядке напряженности». Бухарин вдогонку послал Дзержинскому шарж на самого себя, снабдив его надписью: «Чтобы Вы не сердились, дополнительно посылаю портрет автора»¹¹. Этот пример наглядно подтверждает тезис о примиряющей силе смеха в недолгие годы «коллективного руководства».

В то же время авторы карикатур не могли не знать, каким острым оружием они пользуются. Вспомним Фрейда: «Карикатуры направлены против лиц и вещей, претендующих на авторитет и являющихся в каком-нибудь отношении выдающимися»¹². Задолго до утверждения сталинского единовластия в коллекции рисунков выстраивается некоторая иерархия объектов сатиры — жесткому осмеянию подвергаются оппозиционеры (в том числе и сам Бухарин, как только он попадает в ряды «уклонистов»). Достается от карикатуристов хозяйственникам на местах, эпитеты на их портретах говорят сами за себя — «мохнатый мужик», «из леса вышел» и т. п.

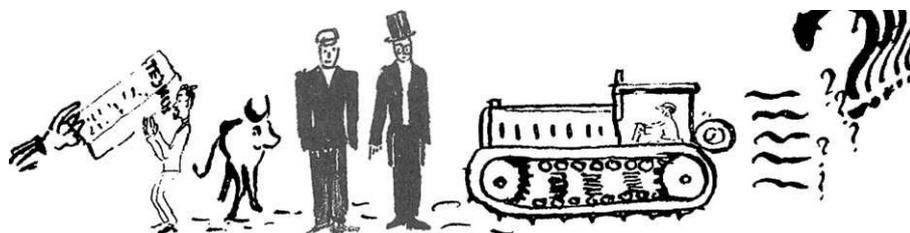
Среди членов Политбюро постоянным вниманием пользовался А. Микоян — свою роль сыграло как то, что он сражался на самом заметном и проигрышном торгово-потребительском фронте, так и его молодой возраст. Он то сидит в консервной банке (илл. 4), то гоняется за расхитителями магазинного добра, то безуспешно пытается заманить на берег дефицитную рыбу¹³. Из «стариков» на карандаш чаще всего попадал Калинин. Это вполне соответствовало той роли безобидного чудака, которую он исполнял в Политбюро с конца 1920-х гг. Сталин, Каганович, Молотов были исключены из поля зрения карикатуристов, став своего рода неприкасаемой кастой еще до утверждения культа личности.



Илл. 4

Ключевые сюжеты

Появлению сюжетных рисунков способствовал наряду с развлечением окружающих еще один важный фактор. При обсуждении будничных вопросов управления

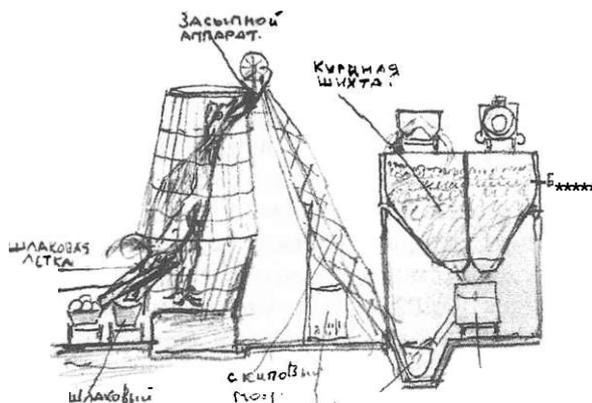


Илл. 5

народным хозяйством самодеятельные художники стремились языком графики привести дополнительные аргументы, поддержать ту точку зрения, которая представлялась им правильной. Иногда в рисунке можно было выразить то, что оппоненты не решались сказать друг другу напрямую.

В коллекции есть рисунок, представляющий повестку дня Политбюро (илл. 5). Здесь явно доминируют хозяйственные вопросы, лишь тип во фраке, очевидно, должен был символизировать вопросы внешней политики. Партия большевиков, обладая всей полнотой власти, смогла без особого труда захватить «командные высоты» в экономике. Новая экономическая политика обеспечила стабильность хозяйственной жизни в стране, но не соответствовала историческим амбициям лидеров ВКП(б). Долгожданный прорыв к социализму виделся им на пути форсированного внедрения новейшей техники и разрушения патриархального уклада сельского хозяйства.

«Рисунки для своих» вполне отражают такой подход, сводивший сложные социальные процессы к простым техницистским формулам. Да и само общество предстает аналогом большой фабрики, даже одного производственного процесса, который следует максимально механизировать и подчинить единому руководству. О таком подходе свидетельствует ряд карикатур, оформленных, как чертежи, — наряду с электростанцией, работающей на горохе, можно отметить проект «куриной домны», выполненный от имени проектного института металлургии (илл. 6).



Весьма показательна карикатура с двумя станками, направленная Межлауком

[" X A H * 5 И * 8 * д с Т 6 . п о ^ ^ ^]

Илл. 6

Ворошилову, — «слева наш, сделан по техническим условиям НКПС из такой стали, из какой за границей делают только ювелирные изделия. Сделан без обману — что ножки неодинаковой длины, это пустяк — подложили книжку, что зубатки наружу — не беда, иначе охране труда делать нечего и страхкассе тоже». Западный же «выглядит, подлый, как настоящий франтик и всегда чистый». Отсюда вывод: «А заплатить еще сотню рублей — будет и наш картинкой. Но всегда именно ее и не хватает»¹⁴. Как говорится, не смешно, но понятно.

Действительно, в своих конкретных сюжетах коллекция рисунков не блещет историческим оптимизмом. Производственные аварии, подаваемые в виде фантастических зверей, катастрофы на транспорте, вызывавшие аллегория гробов и похорон, черепа и кости поверженных оппонентов, на которых катается победитель, — все эти детали отражают жестокие реалии «великого перелома». При более высоком уровне исполнительского мастерства многие из рисунков могли бы украсить сатирические журналы, если бы не жесткая цензура, оставлявшая официальным карикатуристам на рубеже 1930-х гг. лишь «международную панораму»¹⁵.

Трактора и их человеческое окружение

«Рисунки для своих» дают нам не только дополнительные штрихи к ментальному портрету большевистского руководства, но и позволяют расшифровать неизвестные исторические факты первой величины. Среди материальных образов социализма в коллекции с большим отрывом лидирует трактор; он присутствует и на пиктограмме повестки дня Политбюро (илл. 5). Интересно то, что на многих рисунках трактор так или иначе связан с образом Н. Осинского. Во второй половине 1920-х гг. тот выступал решительным сторонником резкого расширения производства сельскохозяйственной техники. Первоначально это вызывало насмешки номенклатурных карикатуристов¹⁶, но вскоре им пришлось замолчать — идея была поддержана Сталиным, став составной частью масштабного плана переустройства сельского хозяйства страны.

Стратегия «великого перелома», в том числе и ее аграрная составляющая, формировалась в расчете на использование мирового экономического кризиса. Он стал лучшим подарком к 50-летию вождя. Затоваривание и падение цен на мировых рынках воспринималось большевистским руководством не только как доказательство загнивания капитализма, но и как шанс использовать эти факторы для собственного рывка в светлое будущее. В 1930 г. на Советский Союз пришлось 40% мирового экспорта тракторов, в следующем году — даже 90%¹⁷!

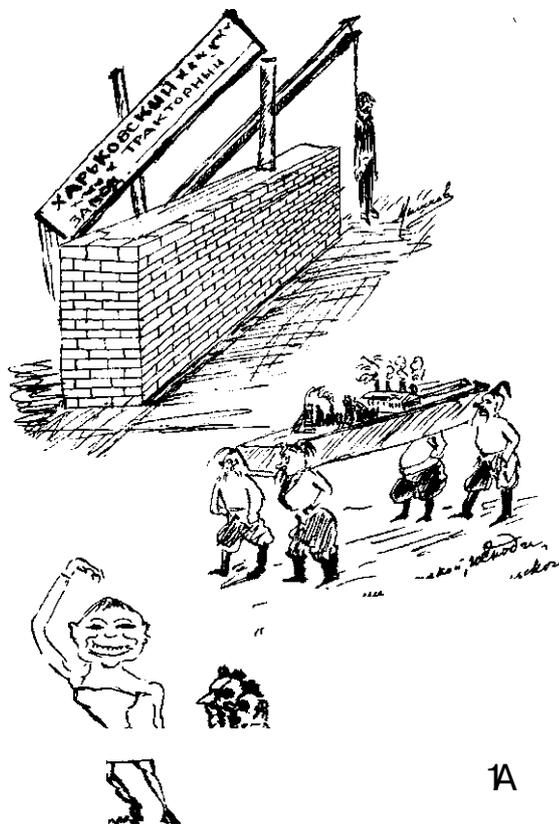
Естественно, спонсировать выживание западных монополий в Кремле не хотели. Но наладить собственное производство без их помощи тоже было невозможно. Накануне сталинского юбилея Политбюро приняло решение о закупке в США технологии и оборудования для массового производства тракторов в Советском Союзе. 7 января 1930 г. отправлявшаяся за океан делегация, во главе которой был поставлен Осинский, получила инструкции, в которых назывался лимит в 3,5 млн долларов

для закупки двух тракторных и двух комбайновых заводов¹⁸.

Один из рисунков архивной коллекции (илл. 7) напрямую связан с этим визитом, хотя на нем нет ни самого Осинского, ни столь любимой им техники. Нет на нем и образов Сталина, американской фирмы «Катерпиллар», нет и Челябинского тракторного завода, которые незримо присутствуют в контексте. Иконографический анализ здесь мало что может дать — каждый из трех сюжетов, объединенных на одном блокнотном листе, заслуживает с художественной точки зрения лишь троечку с минусом. Однако сопоставление рисунка с текстовыми источниками, в данном случае с оригиналами постановлений Политбюро, «проявляет» его истинный смысл, вводит исследователя в эмоциональную атмосферу той эпохи, вызывает к жизни голоса тех, кто давно ушел в небытие.

Обстановка в высшем эшелоне партийно-государственного руководства СССР в феврале — марте 1930 г. была накалена до предела. Административный рывок колхозного строительства привел к катастрофе, Сталину в знаменитой статье «Головокружение от успехов» пришлось трубить отступление¹⁹. В сфере промышленности дела обстояли не намного лучше. Несмотря на кризис, иностранные фирмы не соглашались на условия советской стороны, контракты на поставку заводов, под которые уже готовились площадки в Советском Союзе, так и не были подписаны. Валюты катастрофически не хватало. 5 марта Политбюро приняло решение о дополнительном экспорте 5 млн пудов пшеницы из государственного резервного фонда²⁰.

Следующее заседание Политбюро, состоявшееся 15 марта, было еще более драматичным. Именно его ход и отражает приведенный рисунок, несмотря на неточную датировку, сделанную по памяти Ворошиловым. Подготовленная повестка была опрокинута Сталиным — он любил подобные экспромты, ставившие в тупик соратников по Политбюро и приглашенных на заседание экспертов. Генсек потребовал разобраться, как



Илл. 7

А

посмел ВСНХ «без санкции СНК и Политбюро» принять решение о строительстве Мариупольского металлургического комбината²¹. Нетрудно себе представить, какими эпитетами украшалась эта речь, — карикатурист изобразил запорожских казаков, хоронивших завод, так и не успевший появиться на свет.

Нижний сюжет также отражает перекосы в хозяйственном строительстве, неспособность центральных ведомств увязать воедино стратегические планы и финансовые возможности страны. По 18-му пункту повестки дня 15 марта 1930 г. было принято решение на год отложить вопрос о постройке завода пропашных тракторов. Усилия региональных лидеров, мечтавших заполучить себе столь лакомый кусочек, пропали даром: завод им, как значится в подписи к рисунку, «улыбнулся».

Наконец, вверху на карикатуре — повесившийся на балке Харьковского завода гусеничных тракторов директор строительства Н. Мышков²². Связанный с заводом вопрос стоял 29-м в повестке дня, но посвященный ему сюжет появился на листе блокнота первым. Следовательно, рисунок делался по памяти, а не в момент обсуждения, в котором его автор В. Межлаук принял самое активное участие. Инициативу вновь взял на себя Сталин, недовольный ходом переговоров делегации Осинского с фирмой «Катерпиллар» о закупке заводов для производства гусеничных тракторов. Американцы не уступали в цене, и генсек вышел из себя. Правя телеграмму в Нью-Йорк (составленную, кстати, Межлауком), он не стеснялся в выражениях: фирма, по сути дела, издевается над нами и т. п. Договориться не удалось: 15 апреля Политбюро окончательно похоронило проект завода в Харькове и предложило все кадры, находившиеся в США, по возвращении на родину бросить на постройку Челябинского завода гусеничных тракторов²³.

Если бы в дополнение к повесившемуся харьковчанину автор карикатуры нарисовал довольного челябинца, погоняющего хворостиной идущие в город станки из Америки, сюжет выглядел бы совершенно законченным. Воспроизводя один за другим пункты повестки дня Политбюро, Межлаук невольно подражал средневековому летописцу, который украшал свой труд иллюстрациями, чтобы сделать его более ярким и доходчивым. Пусть и не прямым текстом, но самодельный художник отображает накал страстей, вынужденные импровизации, движение «шаг вперед, два шага назад», характерные для индустриального рывка начала 1930-х гг. Это явно не «головокружение от успехов», а скорее похмелье от неудач. Именно 15 марта Сталин хватается за стоп-кран, понимая необходимость умерить ведомственные аппетиты «индустриализаторов». Он лично входит в комиссию по разработке экспортно-импортного плана, ВСНХ получает задание на 2 млрд рублей сократить свои запросы на закупку нового оборудования²⁴.

Атмосфера эпохи в лицах и образах

Благодаря архивной коллекции рисунков мы становимся зрителями, попавшими на заседания высших органов власти сталинской эпохи. Хозяйственные вопросы решаются методом административного нажима

и навешивания политических ярлыков, крики и эмоции бьют через край. Весьма ярко и доходчиво представлено изменение стиля работы ВСНХ при Дзержинском и Орджоникидзе — если первый просто грозит кулаком собравшимся, то у второго уже люстра крутится пропеллером, а капитаны советской индустрии в испуге прячутся под стол²⁵.

Образы основных действующих лиц доведены до примитива, на ум приходит сопоставление с культурой лубка, при помощи которой низшие социальные слои приобщались к политическому процессу в царской России²⁶. Черты, ведьмы, святые, очеловеченные звери — весь пантеон народного творчества представлен на рисунках, принадлежащих перу правоверных большевиков, отрицавших и религию, и суеверия. Представляется справедливым замечание, относящееся к эпохе становления сталинизма: «Прорыв и невероятное развитие фольклорного мышления, определяющего даже политические и практические процессы жизни в этот период, объясняется нарушением преемственности в развитии культуры, разрушением ее поздних традиций»²⁷. Художники, занимавшие высокие партийные и государственные посты, бессознательно двигались в том же русле, отрицая собственное «интеллигентское» прошлое.

Экономика стресса, выговоров и инсультов нашла свое отражение в серии рисунков, показывающих взаимоотношения директоров на местах и ведомственной бюрократии в центре. Представитель последней в облике дьявола призывает делать то, что в условиях рыночной экономики казалось бы естественным любому предпринимателю, — снижать себестоимость продукции (илл. 8).

Так в советской прессе изображались только империалистические агрессоры. Нетрудно себе представить, какой переполох начался бы в любом советском сатирическом журнале, пояись там автор с подобным сюжетом.

Неотъемлемой частью и движущей силой сталинской экономики являлись ведомственные конфликты. Как правило, за позицией каждого ведомства стояли политические тяжеловесы, входившие в состав Политбюро и других органов власти. Их усилиями и разрешался конфликт.* В этом плане очень точным и весьма доходчивым образом складывавшейся клановой системы являются дерущиеся или капризничающие дети²⁸. Доминантой данного образа явля-



Сминал?/о

Илл. 8



Илл. 9

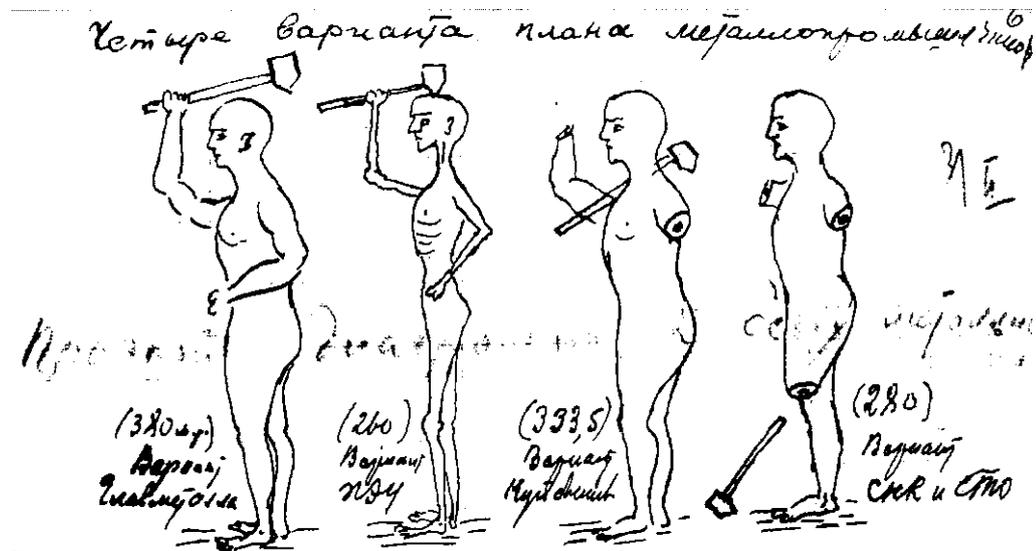
ется фигура бабушки, которая разнимает или увещевает разбушевавшихся детишек. Клановую систему невозможно представить себе без строгой, почти семейной иерархии: спор начальников может разрешить только вышестоящий начальник и так далее, вплоть до самого верха пирамиды власти. Дерущиеся начальники повторяются в коллекции неоднократно, на одном из рисунков мы видим даже одобрительный комментарий Сталина (илл. 9).

Сведение политической и хозяйственной работы к тривиальной драке соответствовало менталитету большевистских вождей. Тот же Орджоникидзе постоянно сообщал своему соратнику Ворошилову: «драка пошла в открытую и вовсю»;

«набил морду»; «набил сегодня рожу кое-кому как следует»²⁹. За дракой следует примирение сторон, иногда — с галантными извинениями³⁰, но чаще — с традиционным застольем и водкой. Этот напиток, точнее, его бутылочный образ, достаточно часто появляется в коллекции карикатур. Причем в отличие от официальной пропаганды, делавшей акцент на пьянстве как пережитке проклятого прошлого, «рисунки для своих» весьма снисходительно относятся к этой человеческой слабости, не обошедшей стороной и лидеров большевизма.

Самые драматичные сюжеты карикатур связаны отнюдь не с классово-вой борьбой и добиванием пережитков капитализма. Кровь, трупы, скелеты, повешенные — эти образы сопровождали битвы за распределение финансовых потоков в Советском государстве. Именно в этой сфере разворачивались самые острые баталии, именно здесь фантазия художников не знала границ. Впрочем, не отставали от них и зрители — вспомним хотя бы сталинский комментарий к рисунку, изображавшему испытываемого на прочность наркома финансов Брюханова³¹. И сам рисунок, и комментарий к нему как нельзя лучше подходят к словам Б. Шоу, вынесенным в эпиграф данной статьи.

Помимо отражения эмоционального настроения финансово-бюджетные карикатуры несут в себе ряд важных деталей, отсутствующих в доступных источниках. Это и очередность рассмотрения вопросов, их связь между собой, и предварительные цифры, не вошедшие в утвержденные решения. Одна из подобных карикатур, напрямую лоббировавшая интересы Главметалла, представляет различные варианты его бюджета



(илл. 10). Вряд ли возглавлявший это ведомство В. Межлаук смог бы подобрать в ходе дискуссии слова, столь же сильные, как образ металлста с обрубленными конечностями.

Как известно, комическое «расколдовывает» окружающий мир, обходит моральные и идеологические запреты, ставит под вопрос устоявшиеся стереотипы. Власть, позволяющая открыто смеяться над собой, должна быть уверена в своей легитимности. У большевиков же, несмотря на весь пафос «правого дела», присутствовал комплекс неполноценности. Юмору отказали в праве быть независимым от власти, но сама власть не могла отказать себе в удовольствии посмеяться. Ныне, рассматривая с недоуменным видом некоторые рисунки, мы задаем себе вопрос: «А что же тут смешного?» Те, кому они предназначались, имели другое мнение на этот счет. «Чрезвычайная» ментальность большевистской номенклатуры и отсутствие этой ментальности в современном жизненном поле способны серьезно затруднить изучение архивной коллекции карикатур.

Очевидно, что рисунок в силу своей образной структуры гораздо сложнее поддается «деконструкции», нежели официальный текст. Зато он отражает такие грани прошлого, которые исчезают в традиционных источниках. Чтобы «прочитать» ту или иную карикатуру, историк должен быть как минимум в курсе того, что легло в основу ее сюжета. Но это только первый этап исследовательской работы, призванной в конечном итоге реконструировать «сотворчество автора рисунка и зрителя»³². «Всемирная история в эпиграммах», как на рубеже 1930-х гг. называли политическую карикатуру, лишь в рамках «визуального поворота» начинает получать адекватную методику своего научного анализа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Автор выражает искреннюю признательность научному сотруднику архива Л. А. Малашенко, принимавшей участие в отборе и комментировании иллюстраций для данной статьи.

² Стенограммы заседаний Политбюро ЦК РКП(б) — ВКП(б). 1923—1938. В 3 т. М., 2007.

³ *Ватлин А. Ю., Малашенко Л. А.* «Показать всем членам Политбюро...» Дуэль карикатуристов на большевистском *Олимпе* // Источник. 2002. № 3. С. 77—83; *Ватлин А. Ю., Малашенко Л. А.* История ВКП(б) в портретах и карикатурах ее вождей. М., 2007.

⁴ *Павлов Г. Я.* Оружия любимейшего род. Из истории журнальной карикатуры Москвы и Ленинграда 1920-х годов. М., 2002.

⁵ Бюллетень оппозиции. 1939. № 73.

⁶ Как ломали нэп. Стенограммы пленумов ЦК ВКП(б) 1928—1929 гг. Т. 4. М., 2000. С. 437.

⁷ См. обзор зарубежной научной литературы, посвященной визуальным источникам, в статье: *Paul G. Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einfuehrung — Visual History. Ein Studienbuch. Goettingen, 2006. S. 7—36.*

⁸ Одним из последних собраний шаржей на лидеров РКП(б) стал альбом Бориса Ефимова «Карикатуры», предисловие к которому написал Троцкий (М., 1924).

⁹ *Дмитриев А. В.* Социология политического юмора. М., 1998. С. 272.

¹⁰ *Vatlin A., Malashenko L. (Ed.). Piggie Foxy and the Sword of Revolution. Bolshevik self-portraits. New Heaven;L., 2006.*

¹¹ РГАСПИ, ф. 76, оп. 2, д. 35, л. 5.

¹² *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб., 1998. С. 253—254.

¹³ В последнем случае дата на рисунке совпадает с датой выхода постановления Политбюро от 16 июня 1932 г., поручавшего Микояну в декадный срок доложить о реорганизации в деле разведки запасов промысловой рыбы. См.: РГАСПИ, ф. 17, оп. 3, д. 945, пункт 71.

¹⁴ Там же, ф. 74, оп. 2, д. 168, л. 176.

¹⁵ В одном из наиболее полных обзоров советской карикатуры объектом исследования являются только рисунки, высмеивавшие лидеров западного мира. См.: *Варшавский Л.* Наша политическая карикатура. М., 1930.

¹⁶ РГАСПИ, ф. 669, оп. 1, д. 14, л. 175, 176.

¹⁷ *Мишустин Д. Д.* Внешняя торговля и индустриализация СССР. М., 1938. С. 169.

¹⁸ РГАСПИ, ф. 17, оп. 162, д. 8, л. 27, 41, 48.

¹⁹ См.: Трагедия советской деревни: Сб. докл. / Сост.: В. П. Данилов и др. Т. 3. М., 2001.

²⁰ РГАСПИ, ф. 17, оп. 162, д. 8, л. 103.

²¹ Там же, оп. 163, д. 825, л. 5.

²² Николай Гордеевич Мышков вместе с Осинским находился в тот момент в США. В конце 1930 г. он стал членом Президиума ВСНХ, в 1932—1933 гг. был директором строительства Магнитогорского металлургического завода. Позднее заместитель наркома легкой промышленности СССР. Обвинен в терроризме и контрреволюционной деятельности, расстрелян в 1937 г. См.: *Кучер В. И.* Магнитка — это навсегда. Ч. 1. Дела и судьбы сталинских директоров. М., 2003.

²³ РГАСПИ, ф. 17, оп. 163, д. 828, л. 14.

²⁴ Там же, оп. 162, д. 8, л. ИЗ.

²⁵ Ватлин А. Ю., Малашенко Л. А. История ВКП(б) в портретах и карикатурах ее вождей. С. 122.

²⁶ См. статью Стивена Норриса, опубликованную в настоящем сборнике.

²¹ Хренов Н. А. Воля к сакральному. СПб., 2006. С. 473.

²⁸ Ватлин А. Ю., Малашенко Л. А. История ВКП(б) в портретах и карикатурах ее вождей. С. 122.

²⁹ РГАСПИ, ф. 74, оп. 2, д. 43, л. 20 и др. О боевом настрое лидеров ВКП(б), их постоянном желании (или нежелании) драться свидетельствует сборник документов: Большевицкое руководство. Переписка. 1912—1927. М., 1996. С. 281, 314, 318, 320—321.

³⁰ См.: Там же. С. 306—308.

³¹ «Членам П. Б. За все нынешние и будущие грехи подвесить Брюханова за яйца; если яйца выдержат, считать его оправданным по суду, если не выдержат, утопить его в реке. И. Ст.» См.: Ватлин А. Ю., Малашенко Л. А. История ВКП(б) в портретах и карикатурах ее вождей. С. ПО.

³² Дмитриев А. В. Социология политического юмора. С. 72.

Н. В. Суржикова

«БАГАТЕЛИЗАЦИЯ» НЕСВОБОДЫ: визуальные репрезентации лагеря № 504 МВД СССР

Вторая половина 1940-х гг. ознаменовалась формированием на территории Свердловской области разветвленной сети лагерных подразделений, призванных стать временным пристанищем для захваченных на фронтах Второй мировой войны вражеских военнослужащих, а также интернированных. Созданные для их размещения и содержания 13 лагерей НКВД — МВД СССР и три отдельных рабочих батальона НКО — МО СССР одновременно могли принять около 100 тыс. человек¹. Тройку крупнейших лагерных комплексов системы регионального Отдела по делам военнопленных и интернированных (ОПВИ) замыкал основанный в феврале 1945 г. лагерь № 504 с управлением в г. Карпинске. Расположенный на границе Северного и Среднего Урала, он пережил целую череду реструктуризации и реорганизаций и окончательно сложился к концу 1946 г. как лагерь для военнопленных и интернированных граждан Германии, Австрии и Венгрии. Управление лагеря № 504 вместе с отделением № 3 размещалось в Карпинске, остальные лагерные единицы — поблизости: отделение № 1 — в пос. Веселовка, № 2 — в пос. Туринка, № 4 — в пос. Волчанка, № 5, 6, 7 — в г. Краснотурьинске, № 8 — на станции Турьинские Рудники².

Источники свидетельствуют, что 1946 г. оказался датой «расцвета» не только Карпинского лагеря № 504 МВД СССР для военнопленных и интернированных, но и всего локализованного в пределах Среднего Урала «архипелага ГУПВИ»³. При этом уже обозначившаяся в то время перспектива массовой репатриации стала, очевидно, причиной для подведения первых итогов работы «компетентных органов» с весьма своеобразным контингентом из числа обезоруженных солдат и офицеров противника. В лагере № 504, откуда в 1947 г. на запад один за другим потянулись эшелоны с освобожденными австрийцами⁴, к анализу результатов своей трехлетней деятельности отнеслись особенно тщательно. В управлении лагеря, видимо, по распоряжению его начальника старшего лейтенанта А. М. Черных, сотрудниками аппарата лагеря С. В. Барановым и А. Ф. Локтиным был подготовлен «парадный» фототекстовый

альбом, живописующий историю учреждения и предназначенный для отчета перед вышестоящими инстанциями⁵ (фото 1). Тот факт, что цепочка «заказчик — исполнитель — потребитель» в случае с альбомом сразу была замкнутой, логично вытекал из доктринальных основ советского плена, практика которого не подлежала оглашению и широкому общественному обсуждению. Предназначенный исключительно для служебного пользования альбом должен был стать одним из аргументов в пользу беспрецедентного гуманизма Советского государства по отношению к поверженному врагу, предназначенных для подстраховки на случай легко прогнозируемых после репатриации военнопленных политико-идеологических «диверсий» за рубежом.

Текст изготовленного в единственном экземпляре и выполненного каллиграфическим почерком восьмидесятивосьмистраничного «произведения» распадается на несколько тематических блоков или сюжетных линий, часто вплетенных в ткань друг друга. Это организация быта и досуга военнопленных, практика их трудового использования и идеологическая «перековка», которые так или иначе артикулируются уже в оглавлении (см. презентацию*). При этом сухая лагерная статистика то тут то там разбавлена написанными самими военнопленными впечатлениями о лагерной жизни. Эти исповеди, усиленные стилизацией под жанр «откровения», должны были засвидетельствовать непредвзятый характер изложенного и добавить тексту колорита там, где он терялся за канцелярской стилистикой делопроизводственной документации сталинской эпохи. По авторскому замыслу, обеспечить слову убедительный и исчерпывающий визуальный комментарий должно было использование иллюстративного материала, которым альбом перенасыщен и который, как представляется, далеко не везде удачно отражает внутреннюю нить повествования.

Ретроспективный иллюстративный корпус составлен из 58 фотографий и двух рисунков, которые при их безусловной корреляции с написанным логично рассматривать как серию. Постигание смысла представленных в альбоме изображений отделений № 2, 3, 4, 5, 6, 8 лагеря

* Презентация иллюстративного материала к статье размещена в CD-приложении к сборнику.

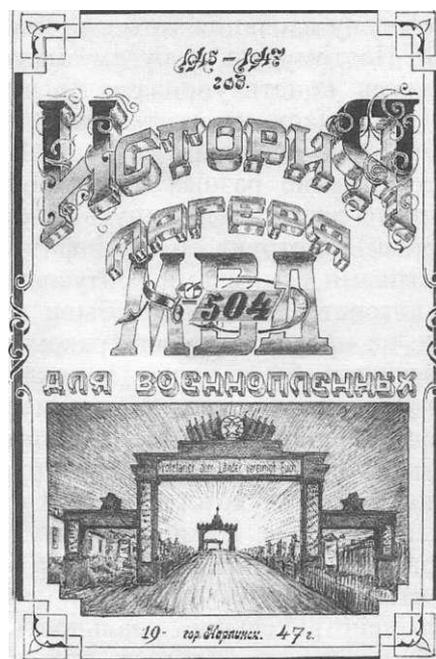


Фото 1. Обложка альбома
(РГВА, ф. 1п, оп. 35а, д. 45, л. 2)

№ 504 возможно только посредством изучения серии в ее тотальности, поскольку изоляция того или иного образа была бы произвольной и ложной. Поэтому мы не будем анализировать каждый фотоснимок отдельно, пытаясь конституировать логику заполнения пространства, иерархию фигур и мест, их статус относительно друг друга. Такой подход, безусловно, не гарантирует полной дешифровки визуального ряда". Однако рассмотрение разных «картинок» из истории лагеря № 504 в модусе единого позволит взглянуть на советский плен как на особый социокультурный конструкт со специфическими структурно-логическими характеристиками, смыслами, ритуалами, символикой. Все они, что вытекает из авторства источника, были продуктом официального санкционирования, не предполагавшего реконструкцию всего поля вариаций плена, где сочетались бы и норма, и исключение. В этой связи не будет большим допущением сказать, что процесс фотосъемки жизни лагеря № 504 для военнопленных и интернированных лишь внешне был чисто механическим актом. На самом деле, это скорее процесс «социального воображения», в рамках которого узники лагеря № 504 подавались как «правильные» пленные в «идеальном» пространстве советского плена. Таким образом, исполнители альбома фундировали посредством фотоаппарата не столько особую модель видения реальности, сколько иную, параллельную действительной, реальность вообще. Лучшим подтверждением тому служит рисунок арки, возведенной в зоне лагерного отделения № 2 (см. презентацию).

Авторское понимание процесса категоризации плена транслируется через целый массив образов самих пленных и вещной среды, их окружающей. Со страниц альбома, посвященного истории лагеря № 504 МВД СССР, смотрят не просто военнопленные или интернированные. Здесь запечатлены рационализаторы и передовики производства, убежденные антифашисты и активисты молодежного движения, музыканты, спортсмены и пр., — здоровые, хорошо одетые и, бесспорно, счастливые люди. Представленный визуальный ряд еще раз подтверждает уже ставшее константой современного социально-гуманитарного знания понимание зримых образов, погруженных в тот или иной исторический контекст, как концентрированных смысловых воплощений господствующей системы ценностей и идеологических выборов.

Действительно, в фотографиях лагеря № 504 безошибочно угадываются многие присущие середине XX столетия представления о социальной гармонии и справедливости, внедренные тоталитарными догмами в индивидуальное и общественное сознание. И в этом плане фотоснимки лагеря № 504 можно, не сомневаясь, аттестовать как знаки присутствия власти в обществе. Однако терминальные и инструментальные ценности эпохи зрелого сталинизма, являясь базовыми для конструирования неподвижных образов плена и интернирования, в нашем случае сами по себе не особенно интересны. Чрезвычайно любопытен механизм их отражения, срабатывающий прежде всего за счет акцентуации в кадре многоролевого статуса военнопленных и интернированных. Широкий спектр навязываемых заключенным лагеря № 504 альтернатив и стра-

тегий самореализации (антифашисты и политически сознательные борцы за мир, добросовестные работники с ярко выраженным «социалистическим отношением к труду», садоводы-огородники, общественники — участники самодеятельных и спортивных коллективов и т. д.) должен был формировать у зрителя иллюзию возможности личного выбора, а значит, и личной свободы военнопленных и интернированных, несмотря на их изначально несвободное положение (фото 2—5).

Репрезентация неволи как полноценной жизни полноценных людей, сквозная для всего иллюстративного комплекса, осуществлялась также через тенденцию к размыванию центральной оси изображений. Объектив фотоаппарата, как нам показалось, пытался зафиксировать как можно большее число объектов, в результате чего снимки в альбоме оставляют ощущение плохо атрибутированных. На фотографии с подписью «Военнопленные лаготделения № 3 у фонтана в часы досуга» глаз не сразу находит и фонтан, и собственно пленных возле него (фото 5). Доминантой пространства, выхваченного фотографом, в данном случае

Фото 2.
В центральном парке
отдыха
в лаготделении
№ 5 (РГВА,
ф. 1п, оп. 35а,
Д. 45, л. 9)



Фото 3.
Военнопленные
молодежного взвода
лаготделения № 6
за чтением журнала
«Рундшау»



скорее является здание барака — большое и светлое пятно, которое, однако, также смещено в сторону от центра изображения. Как децентрализованное или полицентрализованное пространство воспринимаются и другие застывшие в кадре объекты [«В центральном парке отдыха в лаготделении № 5» (фото 2), «Солярий у лазарета лаготделения № 3»]. Выдержанные в жанре соцреализма, фотографии лагеря № 504 взхлеб рассказывают о его функционировании как некоей сумме исключительно положительных и в этом смысле одноименных величин. К ним принадлежат и чистенькие лагерные зоны, и аккуратно выбеленные бараки, и ухоженные аллеи с летними ^беседками, и фонтаны со скамейками вокруг них, и, естественно, сами заключенные. Стратегия «эскалации дизайна» означала отсутствие в кадре вторичных означающих, будучи нацеленной на помещение в узких пределах снимка целого мира плена во всем многообразии его однообразных, с точки зрения исполнителей альбома, образующих. Система интегрированных топосов, каждый из которых принципиально атрибутивен по отношению к данной среде и потому



Фото 4.
Общее собрание
военнопленных
лаготделения № 4,
посвященное
получению
переходящего Красного
знамени лагеря
(РГВА,
ф. 1п, оп. 35а,
л. 45, л. 42)



Фото 5.
Военнопленные
лаготделения № 3
у фонтана
в часы досуга
(РГВА,
ф. 1п, оп. 35а,
Д. 45, л. 21)

неотделим от нее, лишала фотокадр традиционной для него пространственно-временной обособленности, отчужденности, выборочное™ или собственно фотографичности, претендуя на нечто более серьезное, нежели просто фиксация текущего момента.

Как реализацию идеи нагромождения сущностей в кадре можно было бы трактовать и преобладание в альбоме среди изображений людей групповых фотографий. Однако они не оставляют впечатления многогеройных и разногеройных. Для фотографа пленные не составляли интереса даже там, где они были действительно конкретными, в чем, в частности, убеждает фотография, атрибутированная как «Первый огурец в теплице лаготделения № 6» (фото 6). При этом реальный облик заключенных лагеря № 504 скрадывался не только за счет их помещения в обстановку, которую мы определили как децентрализованную. На фоне концентрированного множества себе подобных каждый переставал восприниматься как индивид и превращался в воплощение всеобщей подобности, будь то лучшие производственники лагеря, читатели журнала «Рундшау» (фото 3) или молодежные активисты (см. презентацию). Безымянная всеобщая усредненность обеспечивалась в первую очередь типичностью поз, повторяющихся из кадра в кадр (например, стоя, с руками, заложенными за спину). Часть из них явно профильтрована и срежиссирована (хотя указанной нами позы это могло и не касаться, она в принципе типична для тех, кто столкнулся с реальностью несвободы). Постановочность изображения в значительной степени понижала эмоциональную заряженность настоящей фотосерии, негативно влияла на ее энергетику и динамизм. Если прибавить к этому унифицированную форму одежды военнопленных и интернированных, то в результате облик легко трансформировался в образ или типаж. Их небогатая, но все-таки заметная глазу инвариантность, вытекавшая главным образом из особенностей антропометрии и физиономистики, естественно, не могла стать препятствием на пути формирования в плоскости фотоснимка иллюзии общности или коллективности. Поглощение единичного единым, в свою очередь, было призвано олицетворять равноположенное для всех участников «фотосессии»



Фото 6.
Первый огурец
в теплице
лаготделения № 6
| РГВА, ф. 1п,
о.п. 35а, д. 45,
л. 12об)

счастье. Иначе говоря, каждый из запечатленных в кадре в своем «пленном существовании» должен был быть счастлив ровно настолько же, насколько и любой другой.

Такая модификация пространства изображения, когда всякий визуальный образ превращался не более чем в одну из составляющих «безоблачного лагерного рая», выдает не только его откровенную условность и механистичность. Не требуется даже сколько-нибудь тщательной транскрипции визуальных знаков, дабы понять, что советский плен как таковой создавался его «проектировщиками» и «прорабами» в соответствии с совершенно конкретными установками (приказами, инструкциями, директивами), которые носили характер рецептов. В такой системе визуализации социальной практики образы сами по себе вторичны, первичен же статус системы, который манифестируется посредством их сложения. Вместе с тем нельзя не отметить, что рецептурный способ социальной организации всегда предполагал и предполагает наличие некоторых бинарных оппозиций (богатые и бедные, внешнее и внутреннее, центр и периферия, часть и целое, добро и зло, черное и белое и т. д.), которые играют роль ориентиров для индивида. Но синтетическая природа анализируемого нами фотографического ряда лишила этот информационный продукт столь важного социометрического свойства. При отсутствии в серии изображений лагеря № 504 баланса между положительным и отрицательным полюсами плена реальность фоторяда неизбежно проигрывала в своей убедительности⁶. Более того, оставляя за гранью реализуемого посредством фотобумаги мира плена априори свойственные ему минусы, исполнители иллюстративной части альбома не понимали, что фактически обнажают ирреальность плюсов, к которым настойчиво сводилась вся цепь изображаемых смыслов и значений. Апеллируя к такому примитивному способу дезавуирования неприглядных сторон жизни военнопленных и интернированных, создатели рассматриваемого корпуса фотодокументов стремились сократить до минимума разрыв между пропагандируемым социальным идеалом и неподвластной им действительностью. Но безмерная идеализация реалий плена, просвечивающая через оптимистические картинки лагеря № 504, в данном случае работала скорее против авторского замысла, нежели на него, как и многочисленные источники традиционного «литературного» жанра.

Последние легко развенчивают мифы и шаблоны, присутствующие в плоскости фотографических изображений, обнаруживая, что было бы большим допущением оценивать историю лагеря № 504 и жизнь его обитателей однозначно позитивно. Приведем лишь несколько документально зафиксированных фактов, характеризующих советский плен как явление в лучшем случае противоречивое — даже с точки зрения функционеров системы УПВИ — ГУПВИ НКВД — МВД СССР. В то время как в отделении № 5 лагеря № 504 был устроен бассейн для купания и пущены фонтаны, в отделении № 1 водоснабжение было организовано из рук вон плохо, и вода туда подвозилась автомашинами и железнодорожным транспортом, причем не всегда вовремя⁷. В 1947 г. эта единица в структуре лагеря вообще была ликвидирована по причине

необеспечения «нормальных условий бытового содержания и трудового использования военнопленных»⁸.

Лагерь № 504 лидировал среди прочих аналогичных подразделений Свердловской области в деле заготовки дикорастущих витаминосителей, добавляемых в лагерный котел. В 1945 г. здесь было заложено на хранение 4500 кг зелени, 850 кг грибов, 120 кг ягод, в 1946 г.— 370 кг зелени, 35 кг ягод, 6000 л березового сока, в 1947 г.— 45 224 кг зелени, 85 кг шиповника, 13 519 кг грибов, 1437 кг ягод, в 1948 г.— 16500 кг зелени, 6570 кг грибов, 350 кг ягод⁹. В то же время из-за недогруза продовольствия поставщиками и потерь на железной дороге постоянным явлением в лагере стали его недостатки. В 1945 г. они выражались суммой 47 993 руб., в 1946 г.— 9450, в 1947 г.— 98 000, в 1948 г.— 164000, в 1949 г.— 85 000 руб.¹⁰ Весной 1947 г. администрация лагеря была уличена в недодаче ослабленным и занятым на тяжелых физических работах военнопленным положенной им 25%-й надбавки сахара. В лагерном отделении № 3 пленные и интернированные ежедневно недополучали 180 кг картофеля, или почти 10% суточной нормы. Кроме того, в лагере повсеместно бытовала запрещенная практика произвольного варьирования норм замены одних продуктов другими, что отрицательно сказывалось на калорийности питания заключенных и в конечном итоге на их здоровье¹¹.

Заключенные лагеря № 504, как и других лагерей областного ОПВИ, страдали от нехватки вещевого имущества. Лагерные склады были заполнены одеялами, подушками, наволочками, гимнастерками и шапками, в то время как укомплектованность остальным обмундированием и обувью — а это еще 17 наименований — исчислялась цифрами от 91,5% (по полушубкам) до 9,8% (по сапогам)¹². В 1946 г. работниками аппарата лагеря было похищено вещевого имущества на сумму 3850 руб., в 1947 г.— на 6330, при обыске и аресте у заведующего базой лагеря Иванова было найдено вещевое имущество на сумму 5342,42 руб.¹³

Своевременность, а значит, и эффективность оказания медицинской помощи военнопленным и интернированным лагеря № 504 МВД СССР во многом зависела от них самих. Из десяти положенных по штатному расписанию лагеря № 504 ставок врачей были заняты только три, что заставило привлечь к медицинскому обслуживанию заключенных тех из них, кто имел соответствующее образование и/или опыт работы. В итоге основную нагрузку по медицинскому обслуживанию лагерных узников несли 15 врачей из числа военнопленных¹⁴.

Результаты «политико-воспитательной работы» в лагере были впечатляющими лишь внешне. Так, по данным на конец 1945 г., с заключенными ежемесячно проводилось порядка 20 читок советских газет с охватом 2 тыс. чел., четыре производственных собрания с привлечением 4 тыс. чел., два митинга с участием 4 тыс. чел.¹⁵ Но все эти мероприятия, массовость которых была предметом особой гордости лагерной администрации, никогда не пользовались истинной популярностью у заключенных. Там, где требовалась личная инициатива, никто из пленных не стремился ее проявлять. Только единицы — 74 из 5079 чел.,

или менее 1,5% от общего числа лагерных узников — примкнули к широко пропагандируемому среди военнопленных и интернированных антифашистскому движению, что ощутимо подпортило лагерную статистику¹⁶.

В свете вышеизложенного реальность плена никак не складывается в полноценную жизнь полноценных людей, даже в ее специфическом советизированном представлении. Плен в любом преломлении оставался пленом. Как состояние, в основе которого лежит принуждение и подавление, он изначально обладал и обладает не только свойством ускользания свободных индивидуализированных проявлений. Мир плена в его повседневности является сгустком непосредственной проживаемости или переживаемое™ актуальной ситуации, когда социальное и биологическое в цепочке приоритетов закономерно выстраиваются по алфавиту. Биотически детерминированные параметры повседневности плена, его ориентация на выработку адаптационных механизмов, которые бы обеспечили узникам архипелага ГУПВИ сначала физическую безопасность, а потом уже все остальное, нашли подтверждение в дневниках и мемуарной литературе¹⁷. В таких условиях оптимальной конструкцией отношений администрации и лагерных жителей последним, наверное, виделась презумпция негативного консенсуса, в которой каждая из сторон, уступая в малом, оставалась при своем. Но проблема заключалась в том, что советские аппаратчики не рассматривали военнопленных и интернированных как сторону в диалоге и, более того, не предполагали даже его возможности, растрачивая силы и средства на «причесывание» всего уклада жизни заключенных лагеря № 504 (и не только) на единственно возможный «осовеченный» манер. В этой связи факт появления рассмотренного нами визуального ряда, его структура и содержание могут быть интерпретированы не как циничный акт сокрытия насилия или оправдания несвободы в отношении военнопленных и интернированных лагеря № 504, а скорее как их рутинизация или багателизация (от фр. *bagatelle* — пустячок) — неосознанная попытка репрезентации плена, в основе которого лежит несвобода, как состояния, дарующего заключенным блага, по сравнению с которыми оказываемое на них давление второстепенно и несущественно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Архив Управления ФСБ РФ по Свердловской области, ф. 9, оп. 1, д. 56, л. 2; д. 66, л. 2; РГВА, ф. 1п, оп. 6з, д. 5, л. 21–23.

² РГВА, ф. 1п, оп. 15а, д. 346, л. 1, 41.

³ Термин С. Карнера, прижившийся в специальной литературе. УПВИ/ГУПВИ — Управление (с января 1945 г. — Главное управление) по делам военнопленных и интернированных, созданное в структуре НКВД СССР в сентябре 1939 г. и ликвидированное в 1953 г. с передачей его функций и контингента Тюремному управлению МВД СССР.

⁴ См. об этом: *Pechman J. Dawai, dawai! Meine Kriegsgefangenschaft in Ural 2. Mai 1945 — 17. Dezember 1947. Wien, 1997. S. 68–81* (см. русский перевод О. В. Дородных в кн.: *Суржикова Н. В. Иностранцы военнопленные Вто-*

рой мировой войны на Среднем Урале (1945—1956). Екатеринбург, 2006. С. 346—402).

⁵ История лагеря МВД № 504 для военнопленных. 1945—1947 гг. / Под ред. С. В. Баранова; техн. оформление А. Ф. Локтина. Карпинск, 1947; РГВА, ф. 1п, оп. 35а, д. 45.

⁶ В этой связи полезным было бы сравнение ретроспективных источников с тематически близкими к ним аналогами, выстроенными в соответствии с иной логикой, например, с фотографиями военнопленных Первой мировой войны.

⁷ РГВА, ф. 1п, оп. 15а, д. 341, л. 209.

⁸ Там же, л. 79.

⁹ Там же, д. 346, л. 140—141.

¹⁰ Там же, л. 142.

¹¹ Там же, д. 341, л. 194, 197.

¹² Там же, оп. 35а, д. 45, л. 61.

¹³ Там же, оп. 15а, д. 346, л. 148.

¹⁴ Там же, л. 5.

¹⁵ Архив Управления ФСБ РФ по Свердловской области, ф. 9, оп. 1, д. 48, л. 53.

¹⁶ Там же, л. 51—52.

¹⁷ См.: *Konsalik I. G.* Der Arzt von Stalingrad. Muenchen, 1981; *Pust H.* Kriegsgefangener in der Sowjetunion. Erinnerungen 1945—1953 // Die Zeit des Nationalsozialismus. Eine Buchreihe / W. H. Pehle (Hg.). Frankfurt/M., 1995. S. 35—92; *Буркемайер В.* Оазис человечности № 7280/1: Воспоминания немецкого военнопленного. М., 2005; В сибирских лагерях. Воспоминания немецкого военнопленного. 1945—1946 гг. / Под ред. Х. Герлаха. М., 2007; *Отте Х. Ю.* В Спасо-Евфимиевском монастыре в Суздале. Сентябрь — ноябрь 1943 г. Из воспоминаний летчика Люфтваффе, побывавшего в советском плену // Новый часовой. 1999. № 8—9. С. 226—231; *Плева Н.* В русском плену: Воспоминания // Россия и соврем. мир. 2000. № 3. С. 167—185; и др.

Часть 3
Столкновение культур:
специфика визуальной репрезентации

И. О. Ермаченко

**ОБРАЗЫ РУССКО-ЯПОНСКОЙ войны
В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРЕССЫ 1904—1905 гг.:
специфика визуализации**

Многочисленные публикации, приуроченные к столетию русско-японской войны, так и не расставили всех точек над «i» в понимании сложных культурных контекстов этого неординарного военного конфликта. Среди откликов на годовщину встречались и реанимация старого охранительного тезиса о «предательстве» отечественной прессы, «подавшейся» антигосударственно-либеральному направлению, и представление о «неинтересное™» войны «на далекой окраине» тогдашнему российскому обывателю, ее вытеснении на периферию общественного сознания. С подобными оценками вряд ли можно согласиться. В свою очередь, требует корректив и другая давняя точка зрения об относительно цельной и закономерной эволюции общественного мнения под воздействием военных неудач — от «патриотически-шапкозакидательских» настроений до «капитулянтски-революционных».

В ряде выступлений и статей я уже обращался к этим проблемам, опираясь на анализ преимущественно вербальных источников¹. Анализ визуального материала русской прессы 1904—1905 гг. открывает дополнительные перспективы. Тема не нова, однако до сих пор внимание исследователей привлекали преимущественно лубочные и карикатурные изображения, сами по себе задающие специфический угол зрения². Между тем характерной чертой наиболее значимых для репрезентации войны иллюстрированных журналов (если только они не имели сатирической специализации, как, например, «Шут») было почти полное отсутствие изображений такого рода.

Явная идеологическая динамика «серьезной» репрезентации войны 1904—1905 гг. наиболее выражена на заключительной стадии конфликта, особенно в небольших «военных» приложениях к популярной периодике. Обусловленная финансово-техническими причинами немногочисленность иллюстраций вынуждала их издателей, отказываясь от сюжетного многообразия, прибегать к большей визуальной тематизации отдельных выпусков.

Рассмотрим эту динамику на выразительном примере «Хроники русско-японской войны» — несколько запоздавшего со своим выходом приложения к петербургской «Родной ниве». Оно публиковалось еженедельно четырехстраничными выпусками с непрерывной пагинацией. Первый номер, дозволенный цензурой к печати 23 декабря 1904 г., отдавал первую и последнюю страницы подведению военных итогов всего уходящего года, а разворот — живописному коллажу-диптиху, визуально обобщающему этот этап войны. Его детальный анализ многое говорит о преддверии переломного момента в общественном сознании, связанного со сдачей Порт-Артура. Произшедшая за три дня до выпуска нового печатного органа, она, по обнародованному здесь мнению, нанесла «тяжелый удар национальному самолюбию», но не способна была умалить «у каждого здравомыслящего человека ни на минуту... чувство гордости за наших доблестных героев» (с. 4; курсив здесь и далее мой.— И. Е.).

Изображение на второй странице посвящено войне на море, на третьей — сухопутной кампании. Соответственно, слева на фоновые рисунки, изображающие фрагмент корабельного якоря, боевые суда в дневном и ночном плавании, а также русских моряков возле корабельного орудия и у торпедного аппарата, накладывались 13 овалов с портретами флотских военачальников. Среди них как высший командный состав (адмирал Алексеев, вице-адмиралы Макаров, Скрыдлов, Старк, контр-адмиралы Безобразов, Витгефт, Иессен, Рождественский, князь Ухтомский, командир Владивостокской эскадры капитан первого ранга Рейценштейн), так и отличившиеся в 1904 г. командиры кораблей (капитаны Руднев, Вирен, Эссен).

Иконографическое сопоставление «морской» половины коллажа с «сухопутной», построенной по тому же принципу, приводит к любопытным наблюдениям. Прежде всего, война на суше представлена гораздо драматичнее самим фоновым изображением, включающим всего два сюжета. Это подвиг воинов знаменной роты 11-го Восточно-Сибирского стрелкового полка, которых повел в штыковую контратаку полковой священник Стефан Щербаковский в кровопролитном Тюренченском бою 17—18 апреля 1904 г., и эпизод августовского сражения у Ляояна (судя по характерной «туземной» башне, не раз изображавшейся в других изданиях). В обоих случаях русские солдаты показаны под сильным обстрелом, вырывающим из их рядов раненых или убитых, тогда как на «морской» стороне диптиха никаких жертв не наблюдается.

Такой характер визуализации можно связать со спецификой тогдашних общественных надежд на реванш и перелом в войне. Его ожидали именно на море — в связи с отправлением на Дальний Восток 2-й Тихоокеанской эскадры. Отплывшая из Балтики под командованием 3. П. Рождественского, она, в соответствии с рисунками, неуклонно, «днем и ночью», продвигалась к цели, и за ее грандиозным трансокеанским переходом уже более двух месяцев следила вся русская и мировая пресса. Не случайно портрет Рождественского — один из трех, отличающихся от остальных укрупненным размером овала. Два других — портреты дальневосточного наместника Е. И. Алексеева (он помещен в центр

композиции) и покойного С. О. Макарова, чье изображение вынесено далеко от прочих персонажей в правый верхний угол. Портрет Рождественского, сдвинутый, напротив, влево и вниз и также несколько обособленный от основной диагонали десяти меньших портретов, композиционно уравнивает изображение Макарова и невольно соотносится с ним читателем. При этом сама величина портретов определялась, очевидно, как реальным значением, придававшимся автором³ той или иной фигуре, так и элементарной субординацией, включая формальную близость к императорской особе. *Адмирал* Е. И. Алексеев (отнюдь не флотоводец, а военный администратор, *наместник Его Императорского Величества* на Дальнем Востоке, еще в октябре уступивший главнокомандование А. Н. Куропаткину) являлся помимо этого *генерал-адъютантом*, а З. П. Рождественский, единственный из изображенных, — контр-адмиралом *Свиты Его Величества* (в ходе плавания произведен в вице-адмиралы и генерал-адъютанты).

Это смешение придворно-чиновного статуса с военно-должностным (прежний командующий Тихоокеанским флотом С. О. Макаров был «просто» вице-адмиралом) отражено и «сухопутной» половиной диптиха. Здесь больший размер имеют четыре овала из 16 — с портретами всех трех представленных *генерал-адъютантов* (главнокомандующего А. Н. Куропаткина, Ф. К. Гриппенберга, А. М. Стесселя) и не имевшего этого титула генерал-лейтенанта Н. П. Линевица, командующего 1-й Маньчжурской армией. Интересно, что Линевиц композиционно примерно так же соотносится с Куропаткиным, как Рождественский с Макаровым (до «рокировки» их постов оставалось три с небольшим месяца). Характерное отличие правой половины коллажа от левой — ограничение 16 изображенных персон исключительно генералитетом. Выведенный за пределы портретной галереи в обрамляющий «батальный жанр» отец Стефан Щербаковский⁴ через восемь месяцев после боя под Тюренченом по-прежнему оказывался самой подходящей фигурой для персонификации подвига русского пехотинца. Констатация этого подвига оформлялась обычно риторической формулой о тысячах «*незаметных серых героев*»⁵. Именно так — «Серый герой» — назывался, например, рисунок художника «Летописи войны с Японией» М. Езучевского, изображавший солдата явно старше среднего возраста, с помятым сумрачно-сосредоточенным лицом и отнюдь не богатырской стати⁶.

Соединение массовой жертвенности с чинопочитанием вполне отвечало репрезентации «организованного отступления» на суше, которое, с одной стороны, все еще объяснялось читателю выверенными расчетами командования, с другой — выглядело все более сомнительным с точки зрения перспектив и вызывало все меньше «переломных» ожиданий, подобных надеждам на реванш эскадры Рождественского.

Выводы визуального анализа подтверждаются анализом сопроводительного текста (он анонимен, как и другие вербальные материалы, подготовленные редакцией «Хроники» и содержащие лишь внутритекстовые ссылки на авторов цитат и мнений). Из тезиса, что «преобладание на море является основным вопросом текущей войны» (с. 1), становится

понятным смещение в «морскую» половину диптиха наместника Е. И. Алексеева, изначально сосредотачивавшего в своих руках командование как военно-морскими, так и сухопутными силами. Обособленное положение С. О. Макарова корреспондирует с текстовым панегириком, относящим его к числу «людей наиболее талантливых, пользующихся *особым доверием* и любовью народа». Он характеризуется как «человек с большим боевым опытом, много и полезно поработавший на пользу родного флота», сочинения которого «по военно-морскому делу переведены на все языки» (с. 1). Гибель его названа «невосполнимой утратой» (с. 4). Неожиданность или даже случайность гибели Макарова при катастрофе броненосца «Петропавловск» должны были играть определенную компенсаторную роль в оценке неудач на море, как играли ее и надежды на Вторую эскадру: «От благополучного и победоносного прибытия этой эскадры зависит слишком многое, и сердца всех истинно русских людей трепетно следят за ее движением на трудный, бранный подвиг» (с. 4).

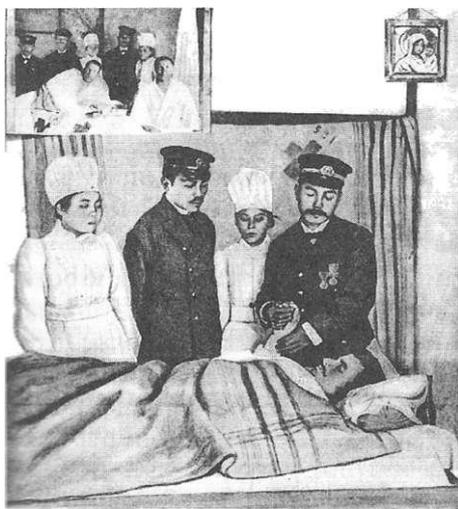
Не менее сочетаемы с изображением и дефиниции, примененные к итогам сухопутного Ляоянского сражения, — «геройское отступление русской армии», отступление, которое «было равносильно победе» (здесь и далее цитируется текст со с. 4). Автор обзора военных событий, подчеркивая «непреклонную железную волю и громадный стратегический талант» Куропаткина, сообщал об успешном воплощении его замысла, а несколько названных генералов из числа изображенных на коллаже характеризовались как «выдающиеся сподвижники в деле осуществления *многогранной тактической задачи, порученной им главнокомандующим*». Показательно, однако, что сам процесс ее осуществления автор характеризовал как «подвиги, оценить которые в полной мере придется, вероятно, потомству». Сомнительной выглядела и последующая расшифровка «победоносного» отступления как «*в общем* стройного», предпринятого после «*почти неожиданного для японцев*» воссоединения всех отдельных отрядов с центром русской армии».

Таким образом, в этом вербально-визуальном подведении промежуточных итогов всецело сохранялось влияние коренной для официальной пропаганды триады «православие — самодержавие — народность», но одновременно латентно обозначалась проблема соотношения высокого героизма со скромностью реальных военных достижений. Постепенный вывод этой проблемы «на поверхность» и итоговый отказ от официозной трактовки ее разрешения и составил содержательную динамику последующих номеров «Хроники русско-японской войны». Ее второй номер открывается заголовком «Падение Порт-Артура». После публикации констатирующего это событие приказа Николая II от 1 января 1905 г. следуют фотографии порт-артурских позиций (с. 6—7), рисунки «Ночная тревога в Порт-Артуре» (с. 5) и «После штурма у фортов Порт-Артура» (с. 7). На последнем изображено поле боя в свете прожекторов, усеянное трупами японцев.

Между тем поворот военных событий заставил редакцию полностью посвятить следующий, третий номер «Хроники» теме «Армия в Японии».

На первой полосе (с. 9) была размещена фотография с подписью «Маршал Ояма [Ояма] — старейший из японских генералов». Военачальник изображался в походных условиях, сидящим на стуле возле палатки. Два воспроизведенных затем рисунка (зарубежных художников) и фотография (с. 9, 10, 12) показывали передовой отряд японцев, форсирующий реку вброд, затем основную армейскую колонну в марше по зимней равнине в сопровождении многочисленных китайцев, нагруженных японской поклажей, и, наконец, «резерв японской армии», ровным строем проходящий мимо заснеженных сопок. В совокупности эти изображения формировали впечатление о неуклонном продвижении противника, невзирая на меняющиеся ландшафтно-климатические преграды.

В довершение к этому, на 11-й странице опубликована фотография «Русский раненый в японском госпитале», где центральный персонаж представлен погруженным в атмосферу благожелательности и заботливости (илл. 1). Ее создают выстроившиеся у больничной койки две японские медсестры и два врача, один из которых (с парой медалей на груди) бережно проверяет пульс раненого. В верхнем углу госпитальной палаты хорошо видна икона Богородицы с младенцем, явно подретушированная с целью подчеркнуть азиатские черты обоих. Изображение сопровождается почти апологетической справкой о японском Красном Кресте: «Своими заботами о раненых и организацией санитарного дела японцы... заслужили себе место среди культурных стран... В 1886 г. японское общество Красного Креста примкнуло к Женевской конвенции и даже, несмотря на языческую религию своих членов, приняло христианский знак европейских обществ этого типа — красный крест на белом фоне» (с. 12). Остальные комментарии номера также весьма комплиментарны в отношении различных сторон японской военной организации и модернизации армии в европейском духе: «С этой точки зрения японцы действительно сделали чудеса» (с. 10).



Илл. 1. Две фотографии русских раненых в госпитале города Мацуяма, нижняя из которых воспроизведена з «Хронике русско-японской войны» (1905. № 3. С. И).

Следующий, 4-й номер, никак не озаглавленный, демонстрирует напряженно-выжидательную позицию редакции, предположившей, что «период затишья, период концентрирования и группировки войск уже закончен, и в самом непродолжительном времени начнутся вновь *все ужасы* серьезной, кровопролитной *военной непогоды*» (с. 13—14). Приведенные здесь изображения, дополняющие «Карту маньчжурского театра военных действий» (с. 15, изображен район между Ляояном и Мукденом), иллюстрируют эту

готовность сторон. На 14-й странице (рисунок зарубежного баталиста, названный здесь «На аванпостах») показаны семь японских пехотинцев «в секрете» — слитые в одну команду, в энергичных позах, они чутко прислушивающиеся и присматривающиеся к происходящему впереди. Через страницу им «противостоят» «Казачи на разведке» — группа из пяти ночных всадников (с. 16). И, как напоминание о желанной перспективе, на той же странице номер завершает, выполняя функцию заставки, узкая фотография с изображением плохо различимых боевых судов. Контекст (как и воспроизведение того же снимка крупным форматом в других изданиях) определяет их однозначно: «В области морских операций, с уничтожением *порт-артурской эскадры*, весь интерес сосредоточился на движении вперед *второй Тихоокеанской эскадры* адмирала Рожественского. Крейсерская эскадра во Владивостоке, хотя и исправила свои аварии, не может считаться, после падения Порт-Артура, серьезной боевой единицей, особенно если ей противопоставить в несколько десятков раз превосходящую ее боевую способность японского флота, доведенного ныне, по заграничным источникам, до *кульминационной точки своего могущества*» (с. 14).

Пятый номер, дозволенный цензурой 29 января 1905 г., озаглавлен «Год войны». Подводя неутешительные итоги этого «юбилея», автор обзора не находил никаких военных достижений, вспоминая которые можно было бы «отдохнуть наболевшей, истомившейся душой»: «Весь год нас положительно преследует рок и беспощадно требует искупительных жертв за нашу доверчивость, за нашу беспечность, за нашу *неподготовленность*. <...> Как-то жутко и обидно становится за нас самих, когда читаешь *о бодрости духа и завидном единодушии наших врагов*» (с. 17—18). Не соглашаясь с японской трактовкой России как «колосса на глиняных ногах», автор косвенно все же признает ее, когда пишет о возможности желанной победы только после «распряжения» русского колосса, когда он «станет на ноги... и когда *начнется правильное кровообращение во всем его истомленном ненормальном положении и закончившем от долгой неподвижности теле*» (с. 18).

Хотя достигнутый уровень концентрации русских войск и сам по себе вызывает надежду «на одоление упрямого и сильного врага, поставившего на карту все свои силы и весь свой кредит» (с. 18), визуальная составляющая этого номера работает на главную мысль автора о необходимости коренных перемен и крайнего напряжения всех ресурсов. Она репрезентирует успехи противника, его силу, техническую оснащенность и стремление продолжить борьбу. Номер открывается фотопортретом вновь назначенного японского коменданта в Порт-Артуре, при боевых наградах и преисполненным гордости (с. 17). Далее следуют фотографии «Японский военно-полевой телеграф» (с. 17), «Наводка понтонов японскими саперами» (с. 20) и «Окопались» (японские солдаты в траншеях, с. 20). Всю 19-ю страницу занимает рисунок «В рукопашную», представляющий ожесточенную схватку равноценных противников. Фотография «На реке Шахэ» демонстрировала место ближайшей решающей битвы, а снимок броненосца «Бородино» («заглавного» для новейшей се-

рии из пяти кораблей, четыре из которых шли в составе Тихоокеанской эскадры) «торопил» морской реванш, корреспондируя с мнением о скорой бомбардировке и осаде японцами Владивостока, официально переведенного на осадное положение (с. 18).

Не озаглавленный шестой номер приложения вновь констатирует: «На фронте армии продолжается затишье» (с. 21). Информационная пауза используется для характерного переосмысления недавнего прошлого, в диссонансе с представленной в приложении № 1 картиной единодушия русского военного командования. Со ссылкой на изложение морского боя 28 июля 1904 г. французской «*Matin*» повествуется о «ничем не объяснимом» приказе адмирала Ухтомского отказаться от прорыва к Владивостоку после гибели командующего порт-артурской эскадрой В. К. Витгефта. «Еще минут десять, может быть даже не более трех — и все русские суда прорвались бы следом за "Цесаревичем". Так в течение нескольких секунд решаются зачастую судьбы войны *и народов*», — с горечью констатирует автор (с. 22).

Параллелью этим событиям выступает подробный пересказ уже из русской газеты интервью генерала О. К. Гриппенберга — запросившего своей отставки командующего 2-й Маньчжурской армией (с. 22—24). Он заявлял о «полном несогласии взглядов» с главнокомандующим А. Н. Куропаткиным по поводу боя при Сандепу. Несмотря на характеристику атак японцев на 2-ю армию как «стремительных, ужасных по своей стойкости и упорству», а фронта их обороны как вершины военно-инженерного искусства, Гриппенберг полагал решение Куропаткина об очередном отступлении ошибочным. По его заявлению, при поддержке главнокомандующего, «даже незначительной, мы могли бы одержать полную победу над врагом» (с. 24). Очевидно, не случайно все иллюстрации номера вновь оказались посвящены японцам, не допуская подобных разногласий и грамотно использовавшим свои шансы на победу в «равной борьбе» [*«Ночью на аванпостах»* (с. 22), *«На батарее»* (с. 23), *рисованный портрет генерала Кодамы в полный рост на фоне сопки* (с. 23)]. Рисунок *«В гаоляне»*, изображавший замаскированный орудийный расчет противника (с. 24), мог служить дополнением к оценке Гриппенбергом качественной организации японской обороны.

Такой информационный «прорыв» создавал новую ситуацию амбивалентности в оценке армейских верхов, которая распространялась теперь и на столь чаемый военно-морской реванш. В кульминационную стадию эти чаяния вступили в апреле 1905 г. На первой странице 15-го номера публикуется *«Карта местности, где ожидается морское сражение»*⁷, а 17-го номера — рисунок *«Передача в открытом море угля с транспорта на военный корабль»* [с. 65; притом что в конце предыдущего номера высказываются опасения по поводу «огромного количества угольшиков, которые затрудняют подвижность и представляют уязвимое место эскадры» (№ 16, с. 64)]. Печатаются схематические изображения *«Броненосец в разрезе»* (№ 16, с. 63), *«Миноносец во время боя»* (также в разрезе; № 17, с. 67), согласующиеся с оценочно-рационалистическим стилем прогнозов (см. статьи и заметки *«Новые суда японского флота»*,

«Сравнительные силы русского и японского флота», «Усиление русского флота», «Минные суда», «Минное вооружение» в № 16—19). Лейтмотивом остается упование на современную оснащенность судов 2-й Тихоокеанской эскадры и «опытность русского адмирала [Рожественского] в артиллерийском деле» (с. 64). На первой странице приложения № 18 помещен портрет 3. П. Рожественского (с. 69), в № 20 — портрет командующего пришедшей к нему на соединение 26 апреля 3-й Тихоокеанской эскадры контр-адмирала Н. И. Небогатова (с. 80).

В то же время приданию уверенности читателям никак не способствовали другие материалы. Так, впечатление от «вдохновляющего» рисунка в начале № 20 «Сожжение японской шхуны капитаном 2-го ранга бароном Раденом» (с. 77) вполне сглаживала краткая финальная заметка того же номера: «Из Японии отправлено четыреста водолазов в Порт-Артур, где всего найдено 290 затопленных судов. Составлен полный список русских пленных в Японии, по которому значится: 10 генералов, 70 полковников и подполковников, 883 капитанов и прапорщиков, 3558 унтер-офицеров и 50 769 нижних чинов» (с. 80).

Фотопортрет «Вице-адмирал А. А. Бирилев» (№ 21, с. 81) сопровождался тревожной передачей «непрекращающихся слухов об уходе адмирала Рожественского»: «Он серьезно болен нервным расстройством и считает невозможной дальнейшую, в высшей степени напряженную службу. Говорят, во всяком случае, адмирал Рожественский доведет эскадру до Владивостока. Адмирал Бирилев едет во Владивосток с тем, чтобы заменить, в случае надобности, Рожественского...» (с. 82).

Естественно, на этом фоне выгодно выделялся репродуцированный еще в № 7 портрет адмирала Камимур (с. 25), изображенного зарубежным баталистом (Н. W. Косккок) возле мощного корабельного орудия, при орденах, опершимся на палубный поручень в непринужденно-горделивой позе.

Ситуацию обостряло параллельное освещение явной для общественного мнения неудачи, если не катастрофы, сухопутной русской армии под Мукденом. С № 8, с первыми сообщениями о февральском «прекращении затишья», в визуальную тематику «Хроники русско-японской войны» прочно входят новые (или лишь намечавшиеся прежде) сюжеты, связанные с «человеческой ценой» кампании. Сначала тема проявляется опосредованно, через обращение к проблеме веры и судьбы: в этом номере — как иллюстрация «Молебен перед боем», впервые в издании показывающая русских воинов коленопреклоненными перед походным алтарем (с. 32). В № 12 на всю страницу дан рисунок «Казачи перед боем», изображающий столь же глубокий молитвенный экстаз (с. 47).

После № 10, содержащего официальные телеграммы Куропаткина и свидетельства очевидцев о «тяжелой картине отступления русской армии за Мукден» (с. 39) и вообще лишено иллюстраций, появляются, вперемешку с немногими батальными сценами, изображения собственных потерь. Так, № 11, открывающийся известием об отставке Куропаткина и назначением на пост главнокомандующего Линевица, завершается

фотографией «После боя. Похороны убитого офицера». Выполняя опять же функцию узкой финальной заставки, снимок все-таки передает впечатление скорби и уныния, исходящих от церемонии (с. 44).

В № 13 появляется раздел «Пленные русские в Японии» (с. 50—52) с материалами иностранной прессы на эту тему, в том числе свидетельством корреспондента немецкой «Nationale Zeitung» о посещении города Цуяма, где содержались военнопленные: «В большинстве случаев это жители срединной России, небольшого роста, бородатые, пожилые люди. Сердце сжималось от боли при виде их изнеможенных, усталых лиц» (с. 51—52). Сочувствие иностранных наблюдателей к русским пленным приобрело визуальное оформление в № 21, где был опубликован на целую страницу рисунок «Выход пленных из Порт-Артура» (с. 83, автор Matania). Колонна насупленных людей, многие из которых ранены, не смотря по сторонам, покидает бывшую «неприступную твердыню». У офицера на первом плане в руке шашка — свидетельство почести, оказанной победившим противником побежденным (офицерам было оставлено личное оружие). Один из спокойно стоящих вокруг японцев приветствует уходящих, приподняв форменную фуражку.

В 13-м же номере впервые опубликован и визуальный материал о японских раненых, изображенных не на поле боя, а после сражения — также заимствованный из зарубежной прессы рисунок «"На войну" и "с войны"» (автор R. Flint). Здесь отправляющиеся на фронт японцы приветствуют своих соотечественников, возвращающихся с него в бинтах и в окружении санитаров. Лица и жесты раненых выдают отчасти страдание, отчасти умиротворение (с. 51).

Первые две полосы номера 14 (с. 53—54) почти полностью посвящены уже русским раненым, как и пять публикуемых фотоснимков на тему их эвакуации из Мукдена (с. 54—55). Здесь, в частности, представлена конкретная и подробная информация о гуманности и «корректности» противника: «...Раненые, подобранные на поле сражения, приносились как нашими санитарями, так и японскими. Уполномоченный Гучков также доложил, что японцы как с нашими врачами, так и с ранеными и больными обращались *ласково* и никаких обид или притеснений не делали» (с. 53). Подтверждалась и информация о первоклассной организации снабжения японской армии (с. 55). Наряду с огромными цифрами японских потерь, понесенных при наступлении, передавались утверждения японцев о том, что они «верили в свою победу, *зная русскую инертность*» (с. 55).

В № 16 визуализация темы страданий и потерь была вынесена на первую страницу, где публиковался оригинальный рисунок С. В. Животовского «Призыв на помощь». Художник изобразил собаку-санитара с пристегнутой на боку сумкой, воющую лунной ночью над потерявшим сознание русским солдатом (с. 60). Первую полосу № 19 занял рисунок того же автора «Эвакуация раненых» (с. 73).

Отныне нет и речи ни о каком сглаживании трудностей. Надежда на «выдающиеся боевые способности» 67-летнего Линевица и на хорошее знание им театра военных действий сочетаются с констатацией стоящей

перед ним «колоссальной трудности задачи: создать новую армию, *одухотворить ее, устранить все недочеты*, приводившие нашу доблестную армию к целому ряду поражений, поставить во главе отдельных отрядов *новых военачальников**... и, наконец, *создать свой штаб*» после «ужасного поражения», «Мукденского погрома» (№ 11, с. 41).

В итоге проблема органичного сочетания морального и технического аспектов войны занимает центральное место в отражаемом «Хроникой» общественном сознании. Надежда на то, что русские военно-морские силы, превзойдя сухопутную армию, сумеют найти и использовать эту «золотую середину», рухнула в одночасье, с получением первых же достоверных известий о Цусимском бое.

Двадцать второй номер, впервые сообщавший о Цусиме, вышел без иллюстраций. На развороте номера 23 (с. 90—91) помещен рисунок «Эскадра адмирала Небогатова». Изображение закованных в броню кораблей акцентировало внимание читателя на «таинственной загадке, обусловившей *капитуляцию эскадры Небогатова*» — «непостижимом для русского общества факте», который вызвал «мучительные сомнения русских людей» (с. 89). Никак не рассеивала их и фотография в следующем, 24-м номере («Носовая башня двенадцатидюймовых орудий на броненосце»), казалось бы, только подчеркивающая боеспособность нашего флота (с. 96). При этом в «святом и честном» исполнении воинского долга в Цусимском бою большинством русских моряков автор не сомневался (см. с. 89), что оттенялось публикацией на первой странице в 25-м номере рисунка «Жаркая работа кочегаров на русском судне во время битвы» (с. 97). Впрочем, «тайна» «страшной, беспримерной в истории Цусимской катастрофы» раскрывалась анонимным комментатором в «Хронике...» едва ли не с самого начала: «...Мы *снова неизбежно* сталкиваемся с возмутительным фактом нашей полной неподготовленности к войне. *Наспех построенные суда, старое вооружение* — вот с чем шли наши моряки за 20000 верст... умирать» (с. 89). «...Выясняется характерный и важный факт, что броня эскадры Рожественского оказалась плохой защитой в бою *потому, что она была изготовлена в России*. Броневые листы не оказывали никакого сопротивления; японские ядра пробивали корпуса броненосцев, словно у легких крейсеров. "Ретвизан" и "Цесаревич" были *иностранного происхождения и потому* сравнительно мало пострадали от артиллерийского огня» (№ 23, с. 87). Эти заключения подтверждались и визуально — рисунком «12-ти дюймовый японский снаряд сносит на "Победе" боевую башню» (№ 25, с. 100). На нем русские офицеры и матросы разбегаются от падающей массивной стальной конструкции, один из моряков поражен подкосившим ее взрывом.

Одновременно воздавалось должное победителю — адмиралу Того. Именно его заимствованное у иностранного баталиста изображение «на боевой рубке своего флагманского судна "Миказа"», подле мощных орудий, уверенным, прищурившимся и непринужденно сунувшим руку в карман кителя, открывало № 24 (от 9 июня 1905 г.; с. 93). Номер впервые вышел под заголовком, ставшим затем постоянным, — «О мире».

После этого визуальный ряд «Хроники русско-японской войны» вбирает в себя тему диалога с фактически победившим противником. Она открывается титулом номера 26 с рисунком «Посещение адмиралом Того адмирала Рожественского, в [японском] госпитале» (с. 101). Возле койки пленного русского адмирала, голова которого обмотана бинтом, цветы в вазе, букет цветов — в руке стоящего рядом адъютанта Того. Сам победитель присел к кровати своего «гостя» с благожелательно-сочувственным выражением лица (другие издания передавали подробности этой беседы двух флотоводцев, сведшейся к «рыцарственному» обмену любезностями и комплиментами).

Тема враждебного противостояния, в свою очередь, снимается. «Хроника...» делает это как бы случайно, по косвенному поводу, но весьма наглядно. Материал номера 30 по прежним меркам показался бы издательским: под заглавием «Японская живопись» публиковались рядом старинный японский рисунок на тему борьбы с корейцами и современный лубок, изображающий «русский казачий отряд, попавший в японскую засаду и истребляемый японцами». Комментарий ограничился указанием на то, «как далеко ушла вперед в теории перспективы японская живопись...» (с. 119). Сама «Родная нива», выпускавшая приложение, тоже дала замечательный образец распространения в «беспартийной» печати пацифистских настроений, отвергавших саму идею русско-японского антагонизма. На сделанном для нее рисунке С. Киевского «Перемирие» изображен раненый японский солдат на фоне повозок с красным крестом, с какой-то почти эротичной улыбкой прильнувший к казаку в лохматой папахе и прикуривающий из его рук. Лицо казака выражает умиленный восторг⁹.

Естественно, в этот период «Хроника русско-японской войны» печатает на первых страницах портреты главных уполномоченных-миротворцев на переговорах в Портсмуте — барона Комуры (№ 33, с. 129) и С. Ю. Витте (что характерно, в виц-мундире с орденской лентой через плечо — это должно было подчеркнуть официальность и «высочайшее благословение» его миссии в противовес недовольным голосам извечных противников Витте «справа»; № 29, с. 113).

Одновременно широко перепечатаются из отечественной прессы «интересные, но слишком печальные разоблачения» (№ 33, с. 132), касающиеся недочетов и злоупотреблений в русской военной организации. Привлекает внимание сюжетный перечень фотографических видов Сахалина, которые появились в № 31–32 «Хроники...» в связи с угрозой потери острова (вскоре реализовавшейся для его южной части): «Поселок ссыльных» (с. 121), «Александровский пост» (с. 123), «Тип арестанта» (снят в ножных кандалах; с. 125), «Корсаковский экзекутор (палач)» (с. 128). Последняя фотография, бравый персонаж которой, позируя, разложил перед собой на скамье плеть-треххвостку и розги, особенно провоцировала размышления о том, что именно теряет Россия вместе с «кандалным островом», так выразительно «воспетым» скончавшимся в 1904 г. А. П. Чеховым. Впрочем, здесь очевиден и отзвук шедших в стране революционных процессов, заставивших с № 34 открыть

в «Хронике русско-японской войны» рубрику «Народное представительство». С этого момента иллюстрации исчезают, вытесняясь перепечатками материалов о думских выборах, которые занимают добрую половину номеров.

Последней визуальной репрезентацией итогов войны в «Хронике...» стал занявший почти весь разворот номера 33 рисунок «Отъезд последней партии русских из Порт-Артура на родину» (с. 130—131, художник Matania). Изображая воинов с перевязанными ранами, молодого солдата-калеку, женщину с двумя детьми среди деловитых китайцев в ожидании погрузки на пароход, расписанный иероглифами, он, можно сказать, символически закрывал для русского читателя маньчжурский колониальный «проект "Желтороссия"».

В целом динамика репрезентации войны в «Хронике...» не говорит об особой, тем более демонстративной, либеральной ангажированности издания. «Патриотический» компонент в оформлении титула, сохранявшегося до последнего номера (первая буква заглавия из скрещенных булавы и меча на фоне щита, должных напомнить читателю о доблести предков), как и содержание первых выпусков, свидетельствуют скорее об умеренной официозности предполагавшейся изначально программы.

Далеко не так очевидно проявляется репрезентативная динамика в объемных иллюстрированных журналах, для которых характерна гораздо большая насыщенность и разнородность изобразительного ряда. Само обилие представленного здесь визуального материала¹⁰ определяет трудности применения к нему контекстного анализа. Речь идет как о популярных изданиях общей тематики, так и о специализированных, вызванных к жизни самой дальневосточной кампанией — «Летопись войны с Японией» (СПб., 1904—1905), «Война с Японией» (М., 1904), «Иллюстрированная летопись русско-японской войны» (СПб., 1904—1905). Собственно, именно из этой «толстой» периодики, как легко можно заметить при фронтальном просмотре, отбирали и копировали изобразительный материал редакции «тонких» приложений и тех столичных и региональных журналов, которые вводили у себя краткие военные рубрики.

Наиболее популярным и многотиражным иллюстрированным журналом в тогдашней России являлась «Нива», особый статус которой был вновь публично отмечен многими комментаторами в связи с печальным событием — кончиной ее издателя А. Ф. Маркса 22 октября 1904 г.¹¹

При определенной официозности «Нива» все же принципиально не превращалась в «военное обозрение», по-прежнему позиционируя себя как «иллюстрированный журнал литературы, политики и современной жизни», основанный более тридцати лет назад «для семейного чтения». Это, в частности, выразилось в смещении военного раздела в конец журнала и в том, что на титульный лист почти всегда выносились иллюстрации, не имевшие отношения к военной тематике, нередко зарубежного происхождения. Номера открывались пейзажами и жанровыми сценами из мирной жизни, картинами на религиозные сюжеты, женскими и детскими портретами, аллегориями любви и мира или даже рисунками анималистов. Так, номер 6 за 1904 г., визуально возвестивший войну (по-

дробно об этом см. ниже), начинался с гравюры по картине К. Луйо «Трио», которая изображала малыша в клоунском наряде и «подпевавших» ему котенка и щенка умильного вида. (До начала военного раздела в номере следовали еще одна подобная картинка того же автора, два изображения русских деревенских жителей, веселящихся по случаю Масленицы, и ироничная иллюстрация А. Клементьева к стихотворению Г. Гейне на средневековый сюжет.)

Из 82 «военных» номеров «Нивы» 1904—1905 гг.¹² лишь 15 демонстрируют исключения из указанного правила, причем среди этих титульных иллюстраций нет *ни одного* изображения боя. В 1905 г. указанная тенденция усиливается и в количественном (5 сюжетов вместо прошлогодних 10), и в тематическом аспектах: «"Люди стали тенями". Последние защитники Порт-Артура. Рис. Л. Сабатье» (1905, № 5); «Новобранец. Картина А. Р. Райляна» (сугубо «мирный» психологичный портрет юноши в штатском; 1905, № 6); «Телеграммы с Дальнего Востока (в Тихоновой пустыни, близ Калуги)» (фотография внимающих известиям насельников монастыря; 1905, № 11); «Письмо. Скульптура М. Л. Диллон» (изображает раненого солдата, напряженно слушающего читаемое медсестрой письмо; 1905, № 13); «В Порт-Артуре. Разгром 6-го госпиталя. Верхний коридор. По фот. подполковника Я. Шишко» (1905, № 22).

Тем не менее почти с самого момента объявления войны журнал отводил описанию военных событий больше половины своей печатной площади — чаще всего 12 страниц из 20 (не считая рекламного раздела), как правило, богато и разнообразно иллюстрированных и отделенных от предыдущей части крупно набранным заглавием «Отклики войны». Изображения не успели появиться лишь в № 5 от 31 января, допущенном цензурой на следующий день после японского нападения и напечатанном Высочайшим манифестом, первые сообщения о столкновении флотов и краткий редакционный комментарий. Уже № 6 от 7 февраля 1904 г. отличался визуальной насыщенностью и оперативностью. Здесь были опубликованы не только шесть фотографий броненосцев и крейсеров русского флота (почти всех, упомянутых в первых официальных телеграммах, за исключением крейсера «Диана»), но и репродукция «японской лубочной картины» под названием «Военный флот Японии». Занимавшая целую страницу иллюстрация включала в себя тщательно прорисованные и подписанные иероглифами абрисы нескольких десятков боевых судов, вплоть до новейших, создавая реальное впечатление японской военно-морской мощи. Приводились не только портрет наместника Е. И. Алексеева, но и фото его дворца в Порт-Артуре. Помимо этого, главная база русского флота в Маньчжурии была представлена еще восемью снимками, наглядно демонстрирующими ее стратегическое значение и ландшафтно-демографическую специфику (изображения различных секторов акватории, доков и гаваней, набережной, вокзала с железной дорогой, китайского района города). На полях фотографий давались топографические пояснения, включая названия прилегающих к Порт-Артуру гор — Золотой и Перепелиной.

Кроме фотографий здесь были помещены и четыре репродукции с рисунков. Три из них были заимствованы у зарубежных корреспондентов, рисовальщиков-баталистов. С явным влечением к экзотике М. Воллен и М. Одю изображали среди бескрайних снежных просторов казачий конный пост на охране маньчжурской железной дороги и мчащиеся через замерзший Байкал тройки, впряженные в сани с кутающимися в башлыки солдатами. Не меньший экзотизм отличал живописный образ русского отряда, марширующего по Сеулу среди представителей местного населения, чтобы взять под охрану российскую миссию в Корее. Русский комментарий к рисунку художника-иностранца сообщал о железнодорожных происшествиях японцев, вынудивших «наших солдат» к пешему переходу «бодрым шагом» от Чемульпо до корейской столицы. Наконец, зарисовка давнего сотрудника «Нивы» В. А. Табурина (будущего военного корреспондента) обращала внимание читателя уже к российской столице, воспроизводя столпотворение при чтении манифеста 28 января возле Аничкова моста. Руки, размахивающие шапками и газетами, должны были демонстрировать патриотический порыв персонажей, в соответствии с констатацией «преданности обожаемому Монарху, горячей любви к родине и полной готовности жертвовать жизнью» (цитата из опубликованной здесь же статьи¹³). По сути дела, «Нива» с самого начала задала парадигму комплексного изображения войны, свойственного той части русской прессы, которая не была ангажирована политическими крайностями.

Эта парадигма характеризовалась своеобразным энциклопедизмом, распространявшимся даже на образ врага и предполагавшим привлечение максимально возможного спектра изображений (как по происхождению, так и по технике исполнения), без особой оглядки на военную цензуру (беспрецедентно мягкую на протяжении всей войны) и на сам характер источников. При этом «Ниву» от многих других изданий отличала гораздо более последовательная связь визуального ряда с текстом (принцип, часто вообще не соблюдаемый в то время). Так, в № 6 к соответствующим рисункам (со специальным указанием в начале текста) отсылали очерки «Порт-Артур» и «Япония и Корея» (с. 119, рис. 120а и 120а—г). Чаше других изданий (хотя и не всегда) «Нива» указывала авторство зарубежных художников-баталистов, чьи рисунки воспроизводила. Перечень их составляет несколько десятков имен, а репродукции работ буквально кочуют из одного русского журнала в другой, во многом определяя привнесенной «нейтральностью» сам облик изданий. Достаточно многочисленны примеры, подобные воспроизведению на соседних страницах «Нивы» рисунков «Русские и маньчжуры на р. Ялу» и «Высадка японских войск в Чемульпо» работы одного и того же автора — Г. Биго¹⁴. При этом в «Ниве», как и в других журналах, крайне редки случаи оценочного (а не просто дополняюще-информативного) комментирования таких «инородных» изображений.

«Охранительная» парадигма, включавшая в себя неуклонное воспевание патриотизма и героизма русского воинства, до конца определяла иллюстративные приоритеты «Родной речи» (издатель А. А. Петрович) — единственного из рассматриваемых журналов, который позволил себе в начале

войны назвать японцев «маленьким диким народцем» (№ 7, с. 14) и напечатать карикатуру на самого микадо (правда, заимствованную и только однажды — в № 8, на с. 9). На военные поражения от «азиатов» его редакция ответила сенсационным наивно-компенсаторным ходом. Сопроводив маленькое фото генерала Куроки сообщением, будто бы, по точным берлинским данным, он потомок выходца из Польши по фамилии Куровский, журнал предлагал «наглядно убедиться, что он не японец; в его лице нет ни одной черты, которая бы указывала на его японское происхождение»¹⁵. Остальные издания опубликовали тот же снимок гораздо крупнее¹⁶ (что уже само по себе снимало возможность подобного «разоблачения»), а затем и фото генерала в кругу многочисленной, отнюдь не «польской» семьи¹⁷. (Ср. одну из газетных уток, объявившую маршала Ояму «беглым финном», и аналогичную семейную фотографию.)

В № 40 «Родной речи» от 16 октября 1905 г. была повторно репродуцирована обещанная подписчикам 1906 года «премия» — «Картина в красках из русско-японской войны "Геройский подвиг у Порт-Артура"» (с. 17). Подпись под рисунком при первой его публикации журналом (1905, № 4, с. 8) лишь отчасти передает композиционную нелепость изображения: «Русский солдат зубами срывает японское знамя, водворенное на сопке в 203 м после занятия ее японцами, за что и был умерщвлен врагом». Однако и сама эта нелепость, ставшая результатом неудачной попытки реалистически (а не символически) реконструировать ситуацию, и тщательная передача деталей униформы и вооружения японцев, расправляющихся с «нашим героем», и точная локализация не случайны. Это важные признаки характерной для эпохи специфической визуализации, по-другому проявляющейся в иных по своей направленности изданиях.

Характерен для «Родной речи» пример комментария из № 20 за 1904 г.: «Мы поместили здесь один из множества рисунков в английских иллюстрациях, изображающих будто бы русских на поле битвы. Они полагают, что так в наших войсках молятся, ибо с натуры снять этого не могли. И что за лица приданы нашим молодцам-воинам!» (с. 15). Лица действительно демонстрируют тяжелые сомнения и предчувствия вперемешку с экзальтированным фатализмом.

Однако не менее характерно и то, что рисунок «Молитва перед сражением» из журнала «Graphic» был помещен на главном «художественном» развороте этого номера «Родной речи» (с. 8—9). При воспроизведении оставшейся части упомянутого «множества» редакция от критических комментариев воздерживалась. Важнейшим фактором, сглаживающим «идейные» различия в визуализации войны «толстыми» журналами, оставалось стремление удовлетворить «визуально-информационный голод» читателя в условиях издательской конкуренции. Оно корреспондировало с представлением о высокой миссии прессы в новую эпоху, отчасти разделяемым и правящими верхами, вплоть до Николая II, который публично предложил русской печати сообщать о начавшейся войне «правду и только правду»¹⁸.

Заданная таким контекстом унифицирующая тенденция до определенной степени преодолевалась идеологическую ангажированность. Это наглядно отображается количественными подсчетами, если визуальный

материал по самым показательным сюжетам представить в виде таблицы, в столбцах которой указаны (в процентном соотношении):

- 1 — боевые столкновения (в том числе с хунхузами);
- 2 — военная техника (в том числе боевые корабли);
- 3 — военная повседневность вне ситуации боя (посты, марши, биваки, смотр, войска на квартирах, общение с местным населением, фотографии групп военнослужащих, рисунки «армейских типов» и т. п.);
- 4 — тыловое обеспечение и мобилизация;
- 5 — жертвы войны (изображение убитых, раненых и пленных в ситуации после боя, беженцев), разрушения (в том числе поврежденная военная техника), военная медицина и санитария (включая групповые фото раненых, военных медиков и санотрядов);
- 6 — Дальний Восток: пейзажи, жанровые сцены, быт, история и культура.

Издание	1	2	3	4	5	6
		Р / Я / др.	Р / Я	Р / Я	Р / Я / К	Р / Я / К
Н	6	10 / 2,5 / 1	26 / 4	7 / 0,5	17 / 1,5 / 1	1 / 4 / 18,5
Рр	8	17 / 3 / 3	20 / 3	5 / 0	7 / 5 / 1	3 / 1 / 24
В	13	14 / 2 / 0	28 / 3	4 / 0,5	7 / 1 / 0,5	5 / 4 / 18
л	3	13 / 2 / 1	34 / 5	4 / 0	12 / 3 / 1	7 / 3 / 12

Р — Россия, Я — Япония, К — Китай (особенно Маньчжурия, включая русские поселения) и Корея; Н — «Нива» (военный раздел),

Рр — «Родная речь», В — «Война с Японией»,

Л — «Летопись войны с Японией»

Интерпретация представленных данных соотносима с выводами, ранее полученными мной относительно публицистического дискурса 1904—1905 гг.: в целом война подвергалась скорее своего рода «антропометрии» (определенная «техногенность» картины — оборотная ее сторона), чем идеологической генерализации (даже «Родная речь» не выглядит здесь особым исключением).

Отметим, что и «Нива», и «Война с Японией» (издатели И. И. Митропольский и И. Д. Сытин) по духу статей демократичнее «Летописи войны с Японией» (илл. 2), которая выпускалась правым консерватором, бывшим полковником П. Н. Дубенским при «постоянном участии группы офицеров Генерального Штаба» (при этом оба последних издания использовали в оформлении обложек образ Георгия Победоносца). Тем не менее визуальный ряд «Летописи войны с Японией», несмотря на охранительные редакционные статьи и отдельные пассажи П. Вожина



Л МНСЛ ШИПЫ
СШОГПБИ
Ш. ШО в ЕОЖАБ-
СТСАХНКТШ

Илл. 2. Обложка журнала «Летопись войны с Японией», выполненная И. Билибиньш

(псевдоним Дубенского) и некоторых других авторов, характеризовала скорее не общая тенденциозность, а повышенная частотность изображения членов императорской фамилии и религиозных аспектов военного быта (фотографии присланных на фронт икон, интерьеров походных церквей, молебнов за победу русского оружия и т. п.). Однако ближе к финалу кампании и здесь можно было встретить рисунки и репродукции картин почти пацифистского звучания, например «Жертва долга» Н. Бунина¹⁹, «Враги-братья» М. Езучевского²⁰ (илл. 3), «Сегодня ты, а завтра я!» Г. Бакмансона (казак вглядывается в лица мертвых японцев перед свежевырытой могилой)²¹, или фотографию «Русское и японское кладбище в дер. Иноса около Нагасаки, где были размещены наши офицеры и команда после капитуляции Порт-Артура»²².

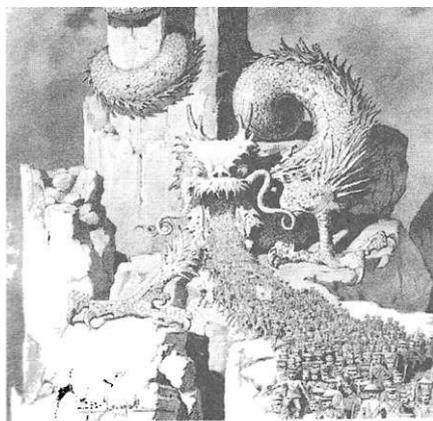
Среди сотен фотографий (особого упоминания заслуживают фотокорреспонденции В. К. Буллы) и реалистических рисунков практически теряются единичные антияпонские и патриотические изображения символического или аллегорического характера [см., например: «Желтая опасность» В. Ульянова²³ (илл. 4); «В сознании правоты и силы» А. Кудрявцева²⁴; «Гроза с Востока», картина по заказу Германского Императора Вильгельма II»²⁵; фото нескольких скульптур

на тему войны]. В свою очередь, заметны, хотя тоже нечасты, протоэкспрессионистские черты в изображении войны некоторыми иллюстраторами-баталистами, придающие ей оттенок ирреальности [см., например, репродукции рисунков А. Деванбера²⁶, Ф. Козачинского²⁷ или А. Чикина²⁸ (илл. 5)]. В сочетании сходящей до натурализма жесткой реалистичностью многих других изображений оттенок этот вполне «уместен». Поразительны рисунки А. Эйснера в «Ниве» за 1904 г., иллюстрирующие подвиги канонира Шендюка²⁹ и рядового Жданко³⁰ (илл. 6) Они отмечены почти карикатурной экспрессией и воспринимаются скорее как пародия на лубок. Собственно лубочный стиль в рассматриваемых журналах почти отсутствует³¹ (не считая воспроизведения нескольких японских «народных картин»), как и визуальные панегирики откровенно пропагандистского



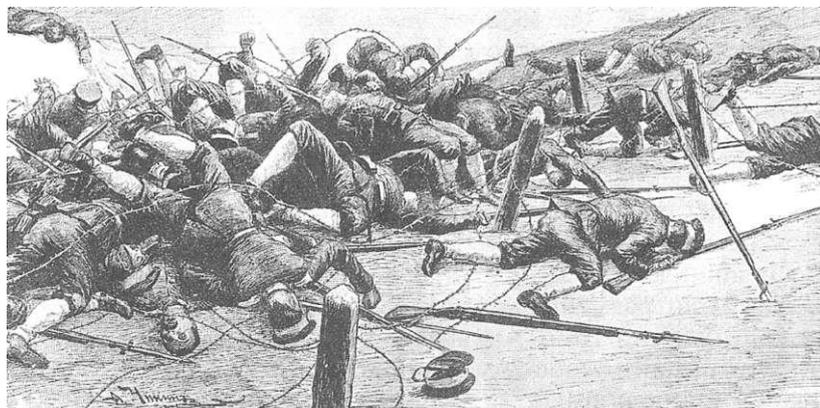
Илл. 3. ВРАГИ-БРАТЯ. РИС. ХУД. М. ЕЗУЧЕВСКОГО. СУБСТ. «ЛЮБОПСЬ».

Илл. 3. М. Езучевский. Враги-братья. 1905 г.



Илл. 4. ЖЕЛТАЯ ОПАСНОСТЬ. АЛЛЕГОРИЧЕСКАЯ КАРТИНА В. УЛЬЯНОВА.

Илл. 4. В. Ульянов. Желтая опасность. 1905 г.



На Проволочных Заграждениях у Цзинь-Чжоу. По ил. Осу гл. натун рисоп. А. Д. Чиков. Ли. Иллы

Илл. 5. А. Чикин.
На проволочных
заграждениях
у Цзинь-Чжоу.
1904 г.

плана (ср.: «Слава героям!» Н. Петровского³²; «Слава защитникам Порт-Артура!» С. Животовского³³).

Гораздо чаще меморизация персонального или коллективного подвига выражена эстетичной орнаментацией портретов погибших с использованием мотивов стиля модерн (в «Летописи войны с Японией»), публикацией фотографий групп Георгиевских кавалеров или выживших после особо тяжелых боев, снимков самих мест кровопролитных сражений. Уже упоминавшийся подвиг отца Стефана Щербаковского вдохновил нескольких художников, но характерным лейтмотивом их работ, репродуцировавшихся в журналах³⁴, была тема стоического преодоления кошмара массовой бойни. Этот мотив совпадал со свидетельством самого дважды раненного священника, который в своем интервью одновременно и восхищался «геройством войска», и скорбел «об ужасах войны», передавая «впечатление ужасного сновидения»³⁵. Порой понятие



Илл. 6.

А. Эйсер.

Подвиг рядового Жданко на высотах
Пон-ля-сан-цзы под Мукденом. 1904 г.

«подвиг», напротив, лишается жертвенности и используется скорее не по назначению, оттеняя экзотизм представлений зарубежных корреспондентов о русской армии. Так, «Нива» снабдила репродукцию рисунка Ф. Геннена, который изображал переправу через реку казаков, стоящих на спинах плывущих среди льдин лошадей, подписью «Молодецкий подвиг наших казаков. Переход через реку» (1904, № 12, с. 231).

Сам факт визуализации *такого качества*^ как и выпуска «военных» иллюстрированных периодических изданий такого объема и оперативности, остался беспрецедентным в истории отечественной культуры. В начале Первой мировой войны были тоже предприняты соответствующие попытки, однако результаты их оказались существенно иными. Так, основанное в 1914 г. «Боевое эхо» — «журнал *нового типа*, посвященный войне» — уже через три номера было преобразовано в сатирическую «Занозу», публиковавшую визуальный материал исключительно карикатурного плана. Журнал «Война» выходил тематическими номерами, названия которых говорят сами за себя: «Неприятель (немцы и австрийцы) в анекдотах и карикатурах» (1914, № 7); «Палачи и мародеры» (1914, № 9) и т. д.

Важную роль в утверждении подобных тенденций сыграло солидарное определение характера начавшейся войны правительственными кругами, большей частью общественности и прессы. Она воспринималась как «Великая» и «Отечественная», как «крестовый поход» одухотворенного славянства против бездушного германства, в продолжение многовековой традиции исторического противостояния. Автор передовой статьи «Боевого эха» объяснял равное патриотическое воодушевление «и мужика, и барина, и рабочего», помимо иных факторов, «ясным представлением народа обо всем происходящем» вследствие необыкновенного подъема печати: «Того, чего не знал или не понимал народ в Японскую войну, теперь народ это все прекрасно понимает»³⁶. Непопулярность прежней войны связывалась журналистом, помимо прочего, с невнятностью представлений о противнике: «Народ не знал, за что и с кем его посылают биться. Об Японии он знал столько же, сколько о каком-либо штате Северной Америки. <...> Другое дело теперь. Немец!.. Одного этого имени было бы достаточно для того, чтобы русский народ, не раздумывая ни минуты, бросился бы с ожесточением на врага. Сколько лет на Руси властвовали немцы?! Кто не находился под ярмом их?!»³⁷

Не менее показательное сравнение визуальных материалов той же «Нивы» 1914—1915 гг. с опубликованными десятилетием раньше. При возрастании числа собственно батальных сцен (в том числе «подвигов») и сокращении картин вражеской «военной повседневности» заметно меняются и коннотации. Прекращается воспроизведение сражений «глазами врага» (вернее, зарубежных баталистов, освещавших войну со стороны позиций противника). Изображения собственных и союзных воинов приобретают апологетические черты, вражеских — уничижительные. (Например, из фотографий сторожевых немецких постов в оккупированной части Франции отбирается та, которая позволяет прокомментировать: «На солдатах в виде плащей надеты одеяла»³⁸.) Стиль главного художни-

ка-баталиста журнала И. А. Владимирова и сам подбор им сюжетов начинается тяготеть к эстетике лубка. В «Ниве» 1914—1915 гг. непредставимы некоторые визуальные сюжеты, которые составили бы аналогию изображениям десятилетней давности, таким, как «Русские офицеры в плену в г. Нагое» (1905, № 31, с. 612), «Японский миноносец "Хагатори" атакует русский броненосец во время пурги» (1904, № 12, с. 237), «Японцы берут русские позиции под Тюренченом» (1904, № 20, с. 393), «Японская панихида» (по павшим воинам, с подробным комментированием обряда; 1904, № 29, с. 576) или тем более воспроизведение японских рисунков, которые изображали героический предсмертный залп по русскому крейсеру с тонущего транспорта и хакакири на его палубе (1904, № 25, с. 498).

Меняется и организация материала. Теперь, отказавшись от прежнего принципа «нейтральности» первых страниц, редакция «Нивы» сдвигает информацию о войне в начало номеров, одновременно перемещая на первый план и визуальную репрезентацию «великого противоборства народов». Эти трансформации следует трактовать не столько с точки зрения некоего механического «извлечения пропагандистских уроков» из кампании 1904—1905 гг., сколько с учетом комплексных изменений общественного климата в стране и в мире.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Ермаченко И. О.* Странный враг: Образ Японии в специализированной русской прессе 1904—1905 гг. // Историческое знание и интеллектуальная культура. М., 2001. Ч. 2; *Ермаченко И. О.* Япония и Китай в русской прессе 1904—1905 гг.: динамика образов в контексте общественной самооценки // Межкультурный диалог на евразийском пространстве. Уфа, 2002; *Ермаченко И.* (9. Русско-японский и русско-китайский диалоги в свидетельствах о войне 1904—1905 гг. // Межкультурный диалог в историческом контексте. М., 2003; *Ермаченко И. О.* Деньги и мораль на сопках Маньчжурии («свои» и «чужие» в русской прессе 1904—1905 гг.) // Экономика и право в зеркале культуры (Россия и Запад). СПб., 2003; *Ермаченко И. О.* «В борьбе с какою-то азиатской дрянью...»: Шпиономания в годы русско-японской войны // Родина. 2004. № 1; *Ермаченко И. О.* Korea and the Koreans in the Russian press of 1904—1905 // International Journal of Korean History. Seoul, 2005. Vol. 8; *Ермаченко И. О.* На пути к революции: Русские либералы перед «японским зеркалом» // Неприкоснов. запас. 2005. № 6 (44); *Ермаченко И. О.* Пейзаж с врагом: «Милитаризация» маньчжурской природы в русских корреспонденциях 1904—1905 гг. // Мир и война: культурные контексты социальной агрессии: Выборгские чтения (1). М., 2005; *Ермаченко И. О.* 1904—1905 гг.: «Новое нашествие монголов» (к истории русского ориентализма) // Историческое знание: теоретические основания и коммуникативные практики. М., 2006.

² См., напр.: *Mikhailova Yu.* Russian «Popular prints» of the Russo-Japanese War // Acta Slavica Iaponica. 1998. Vol. 16; *Ермаченко И.* Тело врага: стереотипы изображения в отечественной прессе времен русско-японской и Первой мировой войн // Репрезентации телесности. М., 2003. С. 57—71; *Филиппова Т.* «Страшный враг» и «добрый микадо» // Родина. 2005. № 10. С. 61—66; *Экштут С.* Ударим плакатом... // Там же. С. 67—68.

³ На обеих частях диптиха ясно виден псевдоним Артурец.

⁴ Он опознаваем на мелком рисунке, выполненном с большой степенью условности, лишь ситуативно, по одеянию и кресту в поднятой руке, однако массовое тиражирование описаний и визуальных изображений его подвига прессой не оставляло у публики никакого сомнения в интерпретации сюжета.

⁵ См., напр.: Подвиг рядового Жданко // *Нива*. 1904. № 46. С. 920.

⁶ *Летопись войны с Японией*. 1905. № 70. С. 1373.

⁷ На ней силуэты кораблей входят в Малаккский пролив, подчеркнут Сингапур, а Кореи, у берегов которой и разразится Цусимский бой, не показано вовсе (см. с. 57).

⁸ Следующий, 12-й номер сообщает о кадровых перестановках в командовании маньчжурскими армиями (с. 45).

⁹ См.: *Родная нива*. 1905. № 7. С. 69.

¹⁰ Так, «Нива» и «Летопись войны с Японией» за военный период опубликовали каждая более чем по две тысячи изображений военной тематики (почти половину составляли портреты военнослужащих, включая японцев).

¹¹ Ср. мемориальные материалы, опубликованные в № 50 «Нивы» за 1904 г. (с. 992—1020).

¹² Последним из них можно считать № 36 от 10 сентября 1905 г., содержащий заметку «Заключение мира», хотя репортаж о перемирии на фронте печатался еще в № 41, после чего военные материалы наконец резко пошли на убыль.

¹³ Как откликнулась Русь на весть о войне // *Нива*. 1904. № 6. С. ИЗ.

¹⁴ См.: *Нива*. 1904. № 10. С. 192, 197.

¹⁵ *Родная речь*. 1904. № 30. С. 15.

¹⁶ Ср.: *Война с Японией*. 1904. № 18. С. 12.

¹⁷ См., напр.: *Летопись войны с Японией*. 1905. № 41. С. 788.

¹⁸ Подробнее см.: *Ермаченко И.* На пути к революции...

¹⁹ *Летопись войны с Японией*. 1905. № 57. С. 1172.

²⁰ Там же. № 80. С. 1541.

²¹ Там же. № 77. С. 1504.

²² Там же. № 61. С. 1207.

²³ Там же. № 41. С. 781.

²⁴ *Нива*. 1904. № 10. С. 193.

²⁵ *Летопись войны с Японией*. 1904. № 8. С. 137.

²⁶ *Нива*. 1904. № 19. С. 393.

²⁷ Там же. № 21. С. 411.

²⁸ Там же. № 26. С. 513.

²⁹ Там же. № 45. С. 887.

³⁰ Там же. № 46. С. 909.

³¹ См. едва ли не единственные примеры: *Война с Японией*. 1904. № 9. С. 1; *Летопись войны с Японией*. 1905. № 71. С. 1407, № 81. С. 1592.

³² *Нива*. 1904. № 15. С. 289.

³³ Там же. № 51. С. 988—989.

³⁴ См.: *Война с Японией*. 1904. № 1. С. 17; *Летопись войны с Японией*. 1905. № 50. С. 965.

³⁵ См.: Подробности подвига священника-героя (По рассказу самого героя) // *Дневник войны*. СПб., 1904. № 7. С. 55—56.

³⁶ *Ковалев К.* Великие дни // *Боевое эхо*. 1914. № 1. С. 2.

³⁷ Там же.

³⁸ *Нива*. 1914. № 43. С. 826.

В. И. Журавлева

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА РОССИИ В США В ПЕРИОД ПЕРВОГО КРИЗИСА В ДВУСТОРОННИХ ОТНОШЕНИЯХ*

История взаимоотношений России и Соединенных Штатов Америки XX в. знала периоды сотрудничества и конфронтации, союзничества и вражды, «оттепелей» и «заморозков», была отмечена взаимными надеждами и разочарованиями. Она изобилует мифами, осложнявшими процесс взаимовосприятия и формировавшимся в годы «холодной войны» в рамках того направления, которое получило название *enemy studies*. В периоды кризисов межгосударственных отношений в условиях нарастания идеологического и военного противостояния по обе стороны Атлантики происходила демонизация образа русского и американского «Другого», превращавшегося в одного из значимых для конструирования Я-концепции. Однако неверно полагать, что этот процесс связан с революцией 1917 г. и возникновением Советской России. Его истоки следует искать на рубеже XIX—XX вв., когда в общественном сознании американцев формируется демонический образ Российской империи и одновременно обретает очертания «новая мессианская идея», связанная с особым видением перспектив модернизации России и вписанная в глобальную миссию Америки по реформированию мира. Тогда, как и в последующем, образ России и русских, бытовавший в США, сложно понять лишь исходя из «процесса познания» реалий российской действительности, вне американского социокультурного контекста. Образы — и демонический («Империя тьмы», «Страна-тюрьма»), и романтический (Россия, готовая следовать западной модели развития и ждущая помощи в продвижении по пути свободы и прогресса из-за океана) — становились проекцией политических идеалов и экономических амбиций, идеологического рвения и филантропического энтузиазма, наконец, религиозного вдохновения самих американцев.

* Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (грант 07-01-02002а «Восприятие российской модернизации в США в XIX—XX вв.»). Автор также выражает благодарность Институту им. Дж. Кеннана за предоставленную возможность работы по отбору карикатур в США.

Впервые наиболее рельефно эти метаморфозы восприятия обозначились в период первого кризиса в российско-американских отношениях 1903—1905 гг. Он был связан с формированием нового мировидения в России и США, столкновением их геополитических интересов на Дальнем Востоке и нарастанием идеологических противоречий в условиях, когда обе страны переживали бурный процесс модернизации. На время революции 1905—1907 гг. также приходится пик первого «крестового похода» американцев за либерализацию России, инициированного еще в конце XIX в. Джорджем Кеннаном и Обществом американских друзей русской свободы при содействии российских политэмигрантов и получившего поддержку в США со стороны тех, кто выступал с критикой политики дискриминации национально-религиозных меньшинств, прежде всего еврейской части населения Российской империи¹. В 1880—90-х гг. дипломаты и политики в Вашингтоне стремились исключить идеологический фактор из двусторонних отношений, в целом развивавшихся в режиме сотрудничества. А вот когда в начале XX в. потребовалось обосновать американо-английское и американо-японское сближение, когда сторонниками нового внешнеполитического курса в США Россия начала восприниматься в качестве основного препятствия для реализации американских интересов в Азиатско-Тихоокеанском регионе (АТР), когда сами американцы переживали период расовых смут, а индустриализация и массовая иммиграция бросали вызов американской мечте и национальной идентичности, гиперболизированно негативный образ России, находящейся по другую сторону «цивилизационной баррикады», становится частью не только общественного, но и официального дискурса. В период первого кризиса на фоне антирусских настроений происходит окончательная ревизия представлений об «исторической дружбе между странами», завершается процесс дифференциации демонического образа правителя/правительства, препятствующих модернизации и вестернизации Российской империи, и романтического образа русского народа, способного к самоуправлению и ждущего помощи в проведении реформ из-за океана.

Знаковая роль в тех изменениях, которые наблюдались в восприятии событий по другую сторону Атлантики, принадлежала «четвертой власти» в США. На рубеже веков «русская тема» не сходила со страниц американских газет и журналов. Более того, именно в это время происходила подлинная визуализация образа России. В начале XX в. (в особенности в 1902—1905 гг.) экспансионистская политика правительства Николая II на Дальнем Востоке и перспективы модернизации Российской империи превращаются в «тему дня», в один из основных «иностранных сюжетов» для редакционных карикатуристов. Анализ карикатур позволяет понять механизмы конструирования романтического образа Японии и демонического образа России накануне и в ходе русско-японской войны, обратить внимание на те циклы «надежд и разочарований», которые характеризовали отношение американцев к русской революции, выявить их скрытые оценочные суждения по поводу прошлого и будущего русской нации, наконец, обнаружить чувства и настроения, порой с трудом поддающиеся вербализации.

Политические карикатуры, посвященные международным отношениям и избранные в качестве объекта анализа в данной статье, типологически относятся к группе «карикатур мнений». Их изучение позволяет приблизиться к пониманию общественного мнения по вопросам внешней политики, так как карикатуры являются иллюстрацией существовавших в обществе настроений, предрассудков и стереотипов, без этого они не могли быть восприняты и востребованы аудиторией-реципиентом. Однако политическая карикатуристика — это в то же время и механизм формирования новых общественных предпочтений и долгосрочных мифов. В силу своей наглядности, образности и запоминаемости карикатуры превращались в мощное пропагандистское оружие. Они использовались для конструирования воображаемой картины мира и определения места в нем США, для навешивания национальных ярлыков и создания образа внешних врагов. Апеллируя к национальным чувствам, символам и мифам, карикатуристы способствовали национальной консолидации американцев, формированию и поддержанию образов «Я» и дружественного или враждебного «Другого». В арсенале карикатуристов было такое важнейшее средство влияния на общественное мнение, как сатира, которая нацелена на различение того, что верно и ошибочно, является нормой в данном обществе или эту норму нарушает, укладывается в социокультурный контекст или бросает ему вызов. Причем все последние составляющие подвергались осмеянию как чужеродные.

Реконтекстуализация политической карикатуры как исторического источника предполагает знание аудитории-реципиента, характеристику языка и символики карикатуры, а также выявление взаимосвязей с другими медийными текстами. При этом следует избегать обобщений и выводов, сделанных на основе одной или двух карикатур; необходимо формировать подборки текстов из газет и журналов разной партийной принадлежности, выходящих в различных регионах страны; не стоит забывать о том, что карикатуристы были вынуждены считаться с мнением редактора и общей политикой периодического издания; и, наконец, нельзя не учитывать эволюцию представлений, сделав ее также объектом анализа.

При реконструкции образа России в политической карикатуристике я буду выявлять общие тенденции американских репрезентаций в период первого кризиса в двусторонних отношениях, обратив в то же время внимание на художественный стиль известных карикатуристов с целью избежать излишнего нивелирования представлений.

В качестве источников в данной статье использованы политические карикатуры из ведущих иллюстрированных сатирических и юмористических еженедельников (comic weeklies) рубежа XIX—XX вв. «Риск»², «Judge»³, «Life»⁴; из иллюстрированных еженедельных журналов смешанного типа и, прежде всего, лучшего в своей группе и публиковавшего самые разнообразные материалы «Harper's Weekly»⁵; еженедельных журналов типа «Literary Digest» и «Current Literature»), которые специализировались не столько на анализе текущих событий, сколько на обзорах информации, появлявшейся о них в прессе, а также на перепечатке карикатур из различных периодических изданий, иллюстрирующих основ-

ные мнения по тем или иным вопросам; из ведущих газет различных регионов разной политической ориентации, имевших в тот период в своем штате талантливых карикатуристов⁶.

С началом издания иллюстрированных еженедельников «Риск», «Judge» и «Life», вышедших в начале XX в. тиражом до 100 тысяч экземпляров, связан новый этап в развитии американской журнальной карикатуристики. А с публикации в 1884 г. на первой странице газеты «New York World» карикатуры У. Мак-Дагола, в которой высмеивался ужин в честь республиканского кандидата Джеймса Блейна, начинается и подлинная история карикатуристики газетной. Уже в президентскую кампанию Маккинли-Брайана 1896 г. карикатура использовалась как мощное пропагандистское оружие, став неотъемлемой составляющей американской газеты, чему способствовало и общее изменение структуры редакционной страницы. В результате ее реформы, инициированной редактором «газетной империи» У. Херста Артуром Брисбейном, появились новый более крупный шрифт, яркий, лаконичный и легкий для восприятия текст, состоящий из простых слов, небольших фраз и коротких абзацев, широкие колонки и крупные символические иллюстрации⁷.

Для многих карикатуристов переход из журналов в газеты оказался процессом трудным, зачастую невозможным. И тем не менее на рубеже XIX—XX вв. появляется целая плеяда талантливых художников, связавших свою профессиональную деятельность с ежедневными газетами и вошедшими в их штат в качестве редакционных карикатуристов. Лучшие из них работали в нью-йоркских изданиях (Х. Дайвенпорт — в «New York Journal»), Ч. Буш — в «New York World», Ф. Опер — в газетах, принадлежавших У. Херсту). С 1889 г. в «Washington Post» появились карикатуры Клиффорда Берримана, который в течение полувека будет создавать яркие графические тексты на страницах этой газеты, а затем в «Washington Star». Он внес особый вклад в распространение знаменитого слогана «Помни о "Мэне"!», ставшего лозунгом сторонников войны с Испанией. Созданный все тем же Артуром Брисбейном синдикат карикатуристов способствовал развитию региональной карикатуристики. Достаточно назвать имена Дж. Маккатчеона в «Chicago Daily Tribune»), У. Айаленда в «Columbus Dispatch») (Огайо), Л. Грега в «Atlanta Constitution»), Ф. Моргана в «Philadelphia Inquirer»). Графические тексты Чарльза Буша, Фредерика Моргана, Джона Маккатчеона, Клиффорда Берримана, а также художников из сатирических и юмористических еженедельников станут основным объектом анализа в данной статье, так как эти редакционные карикатуристы и периодические издания, с которыми они сотрудничали, уделяли особое внимание «русской теме» в период первого кризиса в российско-американских отношениях.

*Цивилизация vs. варварство, Запад vs. Азия (Восток),
японский «Давид» vs. русский «Голиаф»*

1903 г. стал важным рубежом в истории российско-американских отношений в связи с двумя событиями. Во-первых, под влиянием группировки А. М. Безобразова правительство Николая II отказалось эвакуиро-

вать русские войска из Маньчжурии и приступило к осуществлению «нового курса» на Дальнем Востоке. По мнению госдепартамента, эти действия продемонстрировали истинные намерения русских, угрожавшие интересам США, которые в итоге Испано-американской войны обзавелись колониальной империей в Тихом океане и оказались втянутыми в глобальный конфликт в АТР. Причем сторонники внешнеполитической экспансии в Вашингтоне рассматривали продвижение на рынки Китая как своеобразный тест на способность американцев осуществлять мировую политику, а Россию (по крайней мере, до окончания русско-японской войны) — в качестве главного препятствия для его успешного прохождения. Во-вторых, Кишиневский погром 6 апреля 1903 г. вызвал мощный резонанс по другую сторону Атлантики и способствовал всплеску антирусских настроений в американском обществе. Именно тогда в США произошло возрождение Общества друзей русской свободы, получившего мощную поддержку со стороны лидеров американско-еврейской общины и вдохнувшего новую жизнь в «крестовый поход» американцев за либерализацию России.

В ходе масштабной общественной кампании протеста, ставшей реакцией на Кишиневский погром, была широко использована коммуникативная стратегия «Цивилизация vs. Варварство». Целенаправленной «варваризацией» образа официальной России отличались тексты карикатуриста газеты «New York World»⁸ Ч. Буша. Он также сотрудничал с еженедельными иллюстрированными журналами (например, с «Harper's Weekly») и газетой «New York Herald» и уделял особое внимание теме антиеврейского насилия. Перед взорами читателей предстал Николай II в облике устрашающего вида солдафона, с сабли которого стекала кровь невинных жертв из Кишинева. В одном случае его прогоняют с территории Маньчжурии Дядя Сэм, Джон Булл и немецкий кайзер со словами: «Стань цивилизованным, варвар!» В другом он пытается помешать грозной Фемиде, вооруженной мечом с надписью «Правосудие», войти в окровавленную дверь «Кишинев». Та же идея могла быть представлена посредством анималистического образа: русский медведь, полакомившийся медом из улья «Кишинев», спасается бегством от преследующих его пчел. Из букв на их крыльях складывается надпись: «Цивилизация двадцатого века» (илл. I)⁹.

Наиболее полное выражение демонизация образа России обрела благодаря карикатуристам еженедельника «Judge». Их тексты были насыщены смысловыми кодами, получившими распространение в американском дискурсе о России еще в конце XIX в. в ходе начавшегося «крестового похода» американцев в защиту дела русской свободы, а также в рассуждениях консерваторов, противопоставивших англосаксов и славян и мысливших военизированную и деспотичную Российскую империю в категориях азиатского и полуварварского¹⁰. Карикатуристы «Judge» конструировали комплексный образ России, в котором переплетались одинаково негативные характеристики ее внутренней, а соответственно, и внешней политики. На обложке июньского журнала В. Гиллам представил собирательный образ участника антиеврейского погрома — дикого

вида русского мужика с окровавленным ножом. Женские фигуры, олицетворяющие Мир, Гуманность и Цивилизацию, в ужасе взирают на варвара, убившего благообразного старика-еврея¹¹. Начиная с этого момента американские карикатуристы неизменно использовали смысловой код «Кишинев» с тем, чтобы вывести Россию из «клуба» цивилизованных держав.

С этой целью ее размещали в одном ряду с Османской империей. Проведение аналогий между антиеврейским насилием и зверствами турок против армян, лживостью и двуличием правителей восточного типа — русского царя и турецкого султана, «цивилизационным нездоровьем» двух восточных империй способствовало азиатизации России, интерпретации конфликта в АТР в рамках дихотомии «Запад vs. Азия/Восток»¹². Так, на карикатуре, появившейся в журнале «Life» в августе 1904 г., после военных поражений России под Цзиньчжоу и Дашичао, были изображены «два больных человека Европы»: султан на костылях и русский царь в инвалидной коляске¹³. Таким образом, Россия лишалась права на цивилизаторскую миссию на Дальнем Востоке.

Начиная с 1903 г. излюбленным сюжетом американских карикатуристов становится образ царя-лжеца, нарушающего международные договоренности и обещания о проведении реформ, Николая II, страдающего своеобразным раздвоением личности. Степень негативизации изображения зависела от периодического издания и художественного языка



Илл. 1.
Неприятная
неожиданность.
New York World,
4 мая 1903 г.

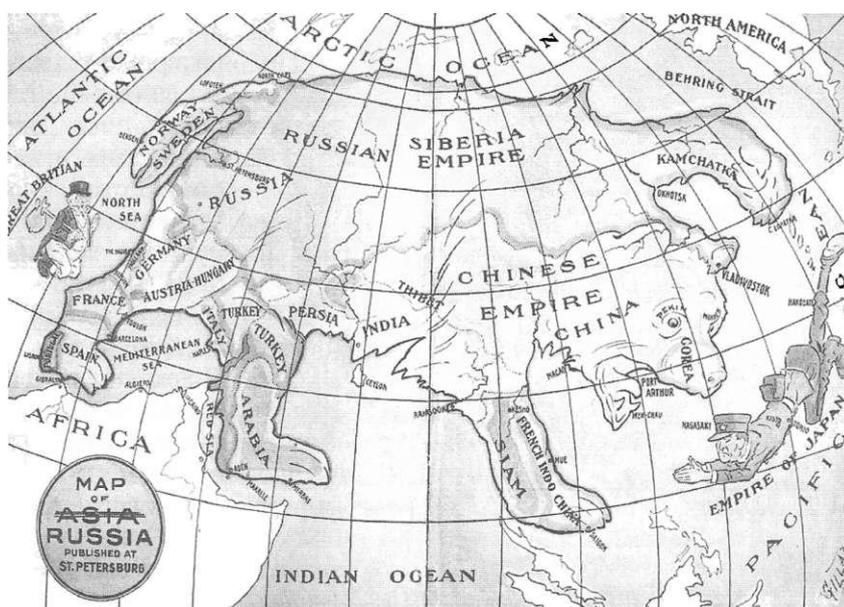
MORE THAN HE BARGAINED FOR.

карикатуриста. На страницах «Philadelphia Inquirer», ведущей филаделфийской газеты, восприимчивой к веяниям «желтой прессы» и республиканской по своим партийным пристрастиям, Николай II представал одновременно в облике ангела, держащего в руках указ о религиозной свободе¹⁴ и тыкающего пальцем в слово «Мир», и отвратительного животного, загребаящего грязными лапами Кишинев и Маньчжурию. Изображение выстраивалось на контрастах: религиозная свобода — Кишинев, мир — оккупация Маньчжурии. Для достижения поставленной цели карикатурист использовал сюжет психологического романа Р. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» с его идеей «двойничества»¹⁵. В исполнении художников «Life» это мог быть образ вооруженного до зубов Николая II — «миротворца», рядом с которым непременно изображался отвернувшийся или улетающий прочь гаагский ангел (голубь мира)¹⁶. Два смысловых кода — «Гаага» (Николай II был инициатором созыва в 1899 г. Гаагской конференции по проблемам мира и безопасности) и «Маньчжурия» — использовались для того, чтобы подчеркнуть двойственную природу правителя Российской империи, как это делает, например, с присущим ему художественным шармом и интеллигентностью карикатурист «Chicago Daily Tribune»¹⁷ Дж. Маккатчеон. В итоге все будет зависеть от того, какая сторона натуры царя победит: «Николай II — миротворец» или «Николай II — воин»¹⁸. В свою очередь, художник Гиллам из «Judge», создавший вместе со своим коллегой Зимом целую серию крайне негативных, жестких карикатур о «русской угрозе» американской политике «открытых дверей» в Китае, изображал Николая II натачивающим саблю на колесе с надписью «захваты и резня». Русский самодержец умиротворенно взирает на гипсовый слепок богини мира на стене, восклицая: «Как она прекрасна!» Карикатурист конструирует образ царя-лицемера: под его накидкой, расшитой бантиками, скрыта военная форма; искры от точильного станка падают на табличку со словами: «Богиня мира (гипсовая копия, сделанная русским царем и представленная на Гаагской конференции)»; подпись под карикатурой гласит: «Всего лишь мел!» Гиллам вводит в графический текст ключевые слова с ярко выраженной негативной коннотацией. Они призваны привлечь внимание американцев на существенные характеристики внутренней и внешней политики России — «захват», «резня», «варварство» (слово «варвар» вышито на развевающихся ленточках накидки царя). Картину довершает расшифровка титула Николая II: Царь (всея России, Маньчжурии и, возможно, Азии)¹⁹. Однако квинтэссенцией экспансионистских амбиций Российской империи и ее правителя стала карикатура Гиллама, созданная в начале русско-японской войны (илл. 2).

Вербальные материалы прессы по сравнению с графическими были не столь однозначны при интерпретации ситуации на Дальнем Востоке²⁰. А вот в политической карикатуристике Россия представала основной виновницей эскалации конфликта на Дальнем Востоке. Ярko и изобретательно выписывались идеи о лживости и лицемерии ее правителя и правительства, дающих пустые обещания по поводу эвакуации войск из Маньчжурии, об агрессивности ее намерений, угрожающих «закрыть

двери» Китая для американской торговли²¹. Максимум, на что шли такие карикатуристы, как, например, Маккатcheon из «Chicago Daily Tribune» или У. Роджерс из «Harper's Weekly», — создание общей картины противостояния Японии и России, конфликт между которыми создавал угрозу миру и интересам других держав во главе с США. Однако в целом у американской аудитории не возникало сомнений: Страна восходящего солнца — не виновник, а жертва агрессии. Вся война была представлена художниками-карикатуристами как череда блестящих побед японского оружия без серьезных намеков на военные успехи России. Перед взором американцев прошла вереница непрофессиональных полководцев и флотоводцев, продажных бюрократов. Не вызывало симпатий и изображение Николая II, зачастую просто отталкивающее по своему визуальному эффекту (чего стоят злобные карлики Фреда Моргана из «Philadelphia Inquirer»).

В то время как Россия исключалась из «клуба» цивилизованных держав, членство в нем получала Япония. Ведь именно она, по мнению Т. Рузвельта, Дж. Хэя, Б. Адамса, А. Мэхэна, У. Рокхилла и других «интернационалистов», могла создать реальный барьер для распространения русского влияния в Китае и гарантировать проведение политики «открытых дверей». Страна восходящего солнца не только «вела американскую игру», но и встала на путь обновленческих реформ, превратившись в новый центр модернизации и защитницу основополагающих принципов англосаксонской цивилизации в АТР, в «янки» на Дальнем Востоке. Это, хотя и на время, вносило определенные коррективы в представление об иерархии рас, сформировавшееся в Соединенных Штатах в рамках поздневикторианской идеологии. В репрезентациях делателей мировой политики, а также друзей русской свободы и всех тех, кто мечтал о па-



Илл. 2. •
Карта Азии
в мечтаниях
России.
Judge,
2 апреля
1904 г.

дении самодержавия и обновлении России, Япония становилась олицетворением прогресса и современного развития по сравнению с отсталой полуварварской Россией²². Безусловно, прояпонская позиция не была единственной из существовавших в США на официальном и общественном уровнях. Среди тех, кто выступал за сотрудничество с Россией на Дальнем Востоке в интересах американской торговли, оказались и последовательные изоляционисты (У. Баркер), и пропагандисты мировой политики, и «Manifest Destiny» в Китае (А. Беверидж, Дж. Вильсон, Дж. Маккук), и дипломаты (Г. Аллен), и американские русофилы (Ч. Крейн), и известные журналисты (М. Стоун)²³. Однако анализ американских политических карикатур позволяет осознать, сколь прояпонским было общественное мнение в США накануне и в ходе русско-японской войны²⁴.

Образ Японии — «янки Востока», тиражированный в американской карикатуристике, мог бы стать прекрасной иллюстрацией к рассуждениям Т. Рузвельта о том, что люди, испытывающие чувства, «подобные нашим», были бы гораздо более счастливы не в России, а в Японии; или Б. Адамса, восхищавшегося внезапным пробуждением Страны восходящего солнца, уловившей дух прогрессивного развития эпохи электричества и пара; или Джорджа Кеннана, отдававшего предпочтение мировому господству Японии, а не России. Художник журнала «Life» У. Уолкер внес особый вклад в конструирование этого романтического образа. На его карикатурах русский медведь тычет лапой в улыбающегося Дядю



* "What? You JAPANESE, TOO?"
"WELL SOH, I TELL MEH Y.."

Илл. 3. Life, 31 марта 1904 г.

Сэма в обличье японского самурая и недоуменно вопрошает: «Что? Ты теперь тоже японец?» (илл. 3).

А после того, как в США стало известно о разгроме русских войск под Ляояном, на обложке еженедельника появилась Цивилизация в облике наставницы детей. Она заступает за малыша-японца, который, будучи язычником, сумел побить русского здоровяка-мальчишку проверенным христианским способом. Позже читатели лицезрели Дядю Сэма, пожимающего руку маленькому японцу в смокинге со словами: «Дорогой мой человечек, если ты — Янки Востока, то я хотел бы именоваться Японцем Запада»²⁵.

Подтверждением новых предпочтений американцев и одновременно импульсом к их закреплению в общественном сознании стала серия карикатур, созданная художником еженедельника «Judge» Зимом. На одной из них Россия в облике дикого вида приземистого мужика, из кармана которого торчат пыточная плетка и ярлыки с надписями: «полуварварский», «зверства дома и за границей, во время мира и войны», согнулась в три погибели и подобострастно обращается к американскому дядюшке: «Я рассчитываю на Вашу симпатию, добрый сэр». В ответ звучит: «Тот, кто рассчитывает на мою симпатию, должен быть достоин ее». А этим достойным оказывается японец с гордо поднятой головой. Он держит в руках табличку: «Цивилизованные методы. Мы рады присутствию белого человека на японской территории и в японской торговле»²⁶. Для майского номера Зим рисует карикатуру, используя прием, получивший широкое распространение на страницах американской периодики в период кризиса на Дальнем Востоке: изображение Японии в облике искусного Давида, побеждающего неповоротливого, рассчитывающего на грубую силу Голиафа — Россию благодаря военному мастерству и успехам модернизации²⁷. Отличительной особенностью текста карикатуры стала ярко выраженная демонизация образа России. Она достигается как за счет графики, так и посредством вербальных ярлыков, играющих роль смысловых кодов. На фуражке «лихого вояки» надпись «деспотизм», на плетке-семихвостке — «варварство», на ноже — «самоуверенность», на ремне — «Сибирь», а ордена получены за «Зверство», «Жестокость», «Дикость», «Бесчеловечность». В то же время ловко балансирующий на артиллерийском стволе маленький японец размахивает мечом «Военная стратегия» (илл. 4).

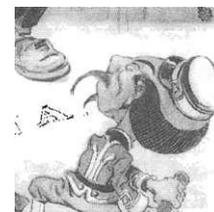
Текст Зима, появившийся в апрельском номере 1905 г., выстроен на противопоставлении образов варварской, пребывающей в Средневековье России и вестернизированной, цивилизованной Японии. Дело происходит в «Яслях цивилизации». В центре цветной карикатуры г, в разворот стоит японский малыш-здоровяк, который подкрепляет свои силы «Детским питанием для цивилизационного роста». На его одежде слова: «современное снаряжение», «современные методы ведения войны», «современная подготовка». На груди — медаль «За умение



mm

щ

^



S

Илл. 4. Ловкость против грубой силы. Judge, 8 мая 1904 г.

и мастерство». На ружье надпись «военная доблесть» и ярлык «современное военно-техническое снабжение». У стенки притулился Николай II в облике малыша-дохлячка. Размахивая плеткой, он, в свою очередь, пьет питательную смесь из бутылки «Деспотизм», предварительно опустошив еще одну с надписью «Полуварварство». А вокруг разбросаны предметы и листы бумаги с надписями: «варварские идеи», «идолопоклонство», «древние традиции», «устаревшие методы ведения войны». На горизонте развеваются японские флаги «Порт-Артур» и «Мукден», привлекающие внимание читателя к поражениям русской армии, а на японца-крепыша с удовольствием взирают Дядя Сэм и Джон Булл, приговаривая: «Он теперь — один из нас»²⁸.

Еще один вариант вестернизации образа Янонии представил Джон Маккатcheon: Земной Шар подсаживает вице-адмирала Х. Того на пьедестал между статуями героя Испано-американской войны контр-адмирала Джорджа Дьюи и выдающегося британского флотоводца Горация Нельсона. «Занимая должное место» — гласит заголовок к рисунку²⁹.

Анализ карикатур позволяет сделать вывод, что отказ от романтизации образа Японии будет происходить постепенно. Он наметится после Цусимы, которая, как известно, произвела отрезвляющее впечатление на Т. Рузвельта³⁰. Американская пресса отреагировала на изменение баланса сил на Дальнем Востоке, чреватого угрозой американским интересам³¹. Например, июньские и июльские карикатуры в «New York World», «Washington Post», «Los Angeles Times» демонстрируют растущую обеспокоенность усилением позиции Японии в АТР³². И хотя «Восточный вариант доктрины Монро» («Азия для азиатов») и в начале, и в ходе, и в конце войны воспринимался по-разному (и как угроза американским интересам, и как противодействие лишь европейской политике), карикатуры фиксируют начавшиеся изменения в восприятии Страны восходящего солнца. Одновременно рисунки американских художников-карикатуристов являются свидетельством того, что в период Портсмутской конференции не наблюдалось кардинальной смены одних общественных предпочтений другими: японофильские настроения оставались преобладающими, а образ России по-прежнему сохранял свои негативные характеристики. Члены японской делегации неизменно изображались благородными, сдержанными, кредитоспособными победителями, одержавшими победу благодаря успехам прогресса и модернизации и имеющими право предъявлять свои требования («выставлять счет») поверженной России³³. На карикатуре, опубликованной в номере «New York World» от 11 августа 1905 г., японский император, прижав к полу поверженного Николая II, читает телеграмму от Комуры из Портсмута и дает японскому представителю указание: «Не позволяй ему пока подняться». А на книжной полке над головой микадо стоят тома: «Кант», «Марк Твен», «История цивилизации», «Милль. О свободе», «Шопенгауэр», «Толстой», «Финансы», «Жизнь в труде». Интересная подборка, свидетельствующая о том, что Страна восходящего солнца по-прежнему член «клуба» цивилизованных держав. В целом можно сделать вывод о том, что не только президент США³⁴, но и пресса не смогли адекватно оценить кризис ресурсов, кото-

рый к концу войны переживала Япония. В ее репрезентациях продолжают преобладать светлые тона.

Если говорить об образе России, то он начинает постепенно смягчаться за счет увеличения числа изданий, выступающих в поддержку ее позиции или сохраняющих дружественный нейтралитет. В подтверждение данного тезиса можно сослаться на августовские обзоры в «Literary Digest». Они прекрасно иллюстрируют, как один и тот же прием (сравнение поражения России в 1905 г. с поражением Франции в 1871-м) приводит к разным выводам: «New York Times» призывает Японию не повторять глупейшую ошибку Бисмарка, унизившего Францию, а «New York Tribune», апеллируя к итогам франко-германской войны, требует денежного наказания для России, виновной в развязывании конфликта³⁵. Изменения в восприятии России также будут связаны с созданием в графических и вербальных текстах пусть и неоднозначного, но в целом позитивного образа С Ю . Витте³⁶. Объяснение следует искать и в его позиции накануне русско-японской войны, когда министр финансов вместе с министром иностранных дел В. Н. Ламздорфом выступал против перенесения центра тяжести экспансионистской политики Российской империи на Дальний Восток, и в его умении общаться с американской прессой, воздавшей должное дипломатическому искусству главы русской делегации. И, наконец, свою роль сыграл спад японофильских восторгов на фоне новой расстановки сил на Дальнем Востоке, опасений Вашингтона по поводу сохранения целостности Китая и антиамериканских демонстраций в Токио³⁷. Тем не менее сразу после окончания Портсмутской конференции, несмотря на определенную корректировку восприятия России, в журнале «Life» появляется, например, карикатура, на которой изображен покалеченный Николай II, держащий на поводке забинтованного медведя и призывно звонящий в колокольчик с целью привлечь внимание глав государств и правительств к созыву Второй конференции в Гааге³⁸. Графические вариации данного сюжета можно было встретить также на страницах газет «Minneapolis Times» и «Chicago Record-Herald»³⁹, что свидетельствовало о сомнениях американцев по поводу искренности русского царя, выступившего с мирной инициативой в тот момент, когда Россия потерпела сокрушительное военное поражение от Японии. А в изображении Фрэда Моргана Николай II предстал в облике злобного карлика, озабоченного вопросом о том, что же он теперь будет делать со своими многочисленными солдатами или, вернее, что же они сделают с ним⁴⁰. Лишь через пару лет в условиях энергичной экспансии Страны восходящего солнца в Азии, а также с учетом иммиграции японцев на тихоокеанское побережье США авторы передовиц вернулись к образу России — представительницы «белой» цивилизации, противостоящей «желтой угрозе», а карикатуристы окончательно отказались от образа Японии — «янки Востока»⁴¹.

Поддержанию романтического образа Страны восходящего солнца в 1904—1905 гг. также способствовала тиражированная на страницах прессы идея о том, что победа японского оружия ускорит свержение самодержавия и либерализацию политического строя Российской империи,

на что уповали и друзья русской свободы, и лидеры американско-еврейской общины. С ноября 1904 г. карикатуристы активно интегрируют образ русской революции в свои тексты, посвященные военному конфликту на Дальнем Востоке, в том числе посредством визуализации идеи «Япония — двигатель русской революции». К. Мейбел из «Woods Daily Eagle», одной из самых популярных ежедневных газет США, изобразил японского солдата, выстрелом из винтовки разбивающего цепи, которые сковывают русский народ. Подпись под карикатурой гласит: «Освободитель»⁴². После разгрома в Цусимском проливе эскадры вице-адмирала З. П. Рожественского японским флотом под командованием вице-адмирала Х. Того этот сюжет обыграл на страницах «Judge» В. Гиллам. Среди обломков тонущего флота вздымается рука с надписью «Россия», зажимающая обломок окровавленного клинка. На нем проступает слово «Зверство». На одном из поверженных кораблей — поникший флаг «Мечь за сибирские ужасы» (те самые, о которых еще в конце XIX в. поведал Джордж Кеннан), на другом — «Мечь за антиеврейское насилие» (вспомним реакцию на Кишиневский погром). На берегу, созерцая восход солнца «Японская цивилизация» и закат империи деспотизма, расположилась живописная группа: прыгающий от радости и размахивающий шляпой Джон Булл, грустный французский президент, держащий в руках бумагу о займах России на пять с половиной миллиардов долларов, печальные императоры Германии и Австро-Венгрии. На переднем плане, сцепив руки за спиной, стоит наблюдатель — Дядя Сэм. Он погружен в раздумья, глядя на столь сокрушительную победу Страны восходящего солнца. У читателя не возникает сомнения в том, что Япония топчет не просто русский флот, а корабль Российской империи с ее тиранией и жестокостью⁴³. В России разворачивалась революция. Ее образ и возникшая в американском обществе эйфория по поводу перспектив модернизации Российской империи, равно как и постепенно нараставшие опасения того, что революция перерастает в социальный бунт, кровавый и беспощадный, будут оказывать влияние на видение американцами итогов русско-японской войны. В то же время закрепление представлений о сокрушительном поражении русского оружия внесет свои коррективы в демонизацию образа правителя/правительства — деспотичного, продажного, бюрократического, отсталого, некредитоспособного, бездарного, толкающего народ в пучину войны, разорения, неграмотности, прозябания в невежестве и нищете⁴⁴, и романтизацию образа русского народа, рвущегося из «тюремного подземелья», из «тьмы варварства и произвола» к свету свободы, прогресса и процветания.

*Свет американской свободы и «Империя тьмы».
Визуализация романтического образа России*

На период революции 1905—1907 гг. приходится пик первого «крестового похода» американцев за демократизацию России. На фоне этих событий американское общество переживало первый своеобразный «цикл надежд и разочарований» по поводу обновления России, а русское, в свою очередь, впервые проходило своеобразный тест на способность

совершить революцию, подлинную с точки зрения американцев. И, подобно французам в конце XVIII века и в середине века XIX, с этим тестом не справилось, перейдя «предел допустимого» в революции⁴⁵.

Тема русской революции заняла прочное место в американской карикатуристике с ноября 1904 г., когда в Санкт-Петербурге начал свою работу первый съезд представителей земств, воспринятый по обе стороны Атлантики как «подлинная весна» либерализации России. Излюбленным приемом американских карикатуристов становится игра на образах «Тьмы» и «Света». Эта коммуникативная стратегия была нацелена, во-первых, на демонизацию представлений о России как о стране, пребывающей в Средневековье («темных веках»), как о тюрьме для политических диссидентов, религиозных и национальных меньшинств; во-вторых, на поддержание мессианских настроений в американском обществе, на превращение России в объект глобальной миссии Америки по реформированию мира. Названный прием получил широкое распространение в карикатуристике, начиная с 1903 г., и использовался для актуализации альтернативы, перед которой оказались правитель, народ и вся страна: регресс — прогресс, Средневековье («старый режим») — современность, рабство — свобода. Карикатурист Дж. Кеплер-младший разместил фигуру Николая II в луче света, разрезающего «Царство Тьмы». Благородного облика русский царь преклонил колени перед свитком со словами «Указ о гражданской и религиозной реформе». После Кишиневского погрома начинает преобладать негативный образ Николая II, прозябающего во тьме и не желающего двигаться к свету по пути прогресса, догоняя ушедшие вперед страны-лидеры во главе с США (илл. 5)⁴⁶.

Вопрос заключался в том, сделает ли русский царь, наконец, выбор в сторону реформ, сможет ли он справиться с «теньями прошлого» и даровать свободу русскому народу или своей нерешительностью и пустыми обещаниями доведет страну до революционного бунта, спровоцирует взрыв анархии и насилия в условиях, когда многочисленные поражения в русско-японской войне обостряют ситуацию до предела. Жалкий карлик на троне, зажатый с одной стороны бомбой «Восстание», а с другой — свитком «Конституция», — таким предстает Николай II в исполнении карикатуриста журнала «Life» Ф. Ричардса⁴⁷.

В декабре 1904-го — январе 1905 г. негативные, порой откровенно отталкивающие образы царя, русских бюрократов и военачальников **ЗапОЛНЯЮТ** СтРАНИЦЫ



Илл. 5. Риск, 8 марта 1905 г.

газет и журналов, чему способствуют прояпонские настроения и расстрел мирной демонстрации, следовавшей к Зимнему дворцу. В графических текстах представления о России как официальной реакционной и народной революционной становятся двумя параллельными реальностями. После Кровавого воскресенья произошла подлинная «варваризация»⁴⁸ образа Николая II, в одночасье потерявшего доверие своих подданных.

Параллельно американские карикатуристы конструировали романтический образ русского народа, поднявшегося из «тьмы подземелья» на борьбу за свободу и готового заплатить за это собственной кровью, образ крестьянина — джинна, выпущенного из бутылки «Революция»⁴⁹. Дж. Маккатcheon с присущим ему мастерством изобразил свободолюбивый дух русского народа (илл. 6).

Так в США начиналось подлинное увлечение русской революцией. Американцы видели ее смысл в проведении политических реформ и установлении конституционного строя в Российской империи и возлагали основные надежды на либералов. Под влиянием эйфории универсализма уходило на задний план сомнения по поводу достаточной просвещенности русского народа и его готовности к участию в управлении государством, мучавшие либералов-«крестоносцев», а также представления об «извечной Руси», характерные для консерваторов и русофобов с их стремлением подчеркнуть ее «чужеродность», «восточность». Им на смену приходил романтический образ России — страны, готовой совершить политическую революцию и следовать западной модели развития. Карикатуры первой половины 1905 г. стали прекрасным индикатором тех изме-

— BUT HIS SOUL GOES MARCHING O IN.



Илл. 6. Но его душа жива. Chicago Daily Tribune, 25 января 1905 г.

ний, которые происходили в общественных настроениях и были связаны не только с реальными событиями в России, но и с собственными представлениями американцев об «истинной революции», с их мессианским энтузиазмом, идеологическим рвением и политическими идеалами.

Образ России, озаряемой светом американской Свободы, занял прочное место в рисунках карикатуристов, способствуя поддержанию мессианских настроений в США.

Они получили распространение в ходе общественной кампании, ставшей реакцией на Кишиневский погром, когда под давлением общественности и еврейского лобби, в условиях ухудшения межгосударственных отношений и предстоящих президентских выборов Т. Рузвельт решил представить Николаю II петицию протеста против преследований евреев в Российской империи, подписанную видными политическими и общественными деятелями страны. Именно тогда на карикатурах появилась фигура мисс Колумбии, озаряющей светом Цивилизации Россию — «Царство дьявола» и протягивающую руку помощи жертвам религиозной дискриминации и насилия⁵⁰.

Религиозный фактор вообще способствовал конструированию демонического образа России. Манихейская концепция, предполагавшая разделение мира на «царства тьмы и света», оказывала непосредственное влияние на формирование представлений американцев об «Империи тьмы». В то время как участники движения в пользу дела русской свободы рассуждали о религиозной реформации и распространении рациональной веры как неотъемлемой составляющей движения по обновлению России, первые миссионеры-протестанты проникали на ее территорию с надеждой осуществить евангелизацию русского народа⁵¹. Весной 1905 г. на страницах американской прессы активно обсуждался указ Николая II, приуроченный к празднованию Пасхи. Правитель России обещал наделить религиозных диссидентов равными правами с православными. Именно тогда на страницах «Detroit Evening News» появилась карикатура Лейпзигера «Пытаясь догнать остальной мир». Земной шар-бегун стремительно движется по пути прогресса. На месте Российской империи — огромное темное пятно-дыра (прием, появившийся еще в конце XIX в. и впоследствии широко использованный в карикатуристике). Россия изображена человечком — «выпавшим фрагментом». Она демонстрирует указ о религиозной свободе как свидетельство того, что готова включиться в универсальные модернизационные процессы⁵². Указ, тем не менее, вызвал неоднозначные оценки в прессе. Авторы публикаций высказывали сомнения по поводу проведения полномасштабной церковной реформы в стране, сверху до низу проникнутой православием, где, несмотря на провозглашение религиозной свободы, церковь сохраняет в своей сфере ту же абсолютную власть, что и царь в своей. С энтузиазмом восприняли это событие прежде всего протестанты-миссионеры, увидевшие возможность зажечь свет истинной веры в душах «темного люда»⁵³.

В начале революции крестоносный дух витал над Америкой, а русские оказались в одном ряду с кубинцами в мессианских планах журна-

листов и публицистов, религиозных и общественных деятелей. На страницах газет и журналов, в клубах и на многолюдных митингах всерьез обсуждались планы оказания реальной помощи русскому народу в его борьбе за свободу. Для чего предлагалось снарядить пароходы с оружием, продовольствием, медикаментами, а главное, литературой, разъясняющей принципы американской демократии, или вообще осуществить «гуманитарную интервенцию», подобную кампании на Кубе.

Образ статуи Свободы, «освещающей Россию»; Солнце свободы, неизменно встающее из-за океана над «Империей тьмы», чтобы разогнать тучи «Невежества», «Угнетения», «Анархии», «Политических убийств» и даровать свет «Мира», «Процветания», «Просвещения» русскому народу; руки, полные американских долларов, протянутые через океан жертвам антиеврейских погромов,⁵⁴ так мессианская идея прописывалась в политической карикатуристике (илл. 7).

Параллельно мессианская идея закреплялась в общественном сознании американцев в связи с миротворческой деятельностью президента Теодора Рузвельта в период русско-японской войны. Он предстал в облике «крестоносца», несущего мир человеку, способствующего гармонизации международных отношений, дающего шанс Николаю II не только завершить бесславную войну, но и пресечь сползание России в хаос социальной анархии и деструктивного революционного мятежа.

Американские карикатуристы внесли важный вклад в закрепление новой роли Соединенных Штатов как посредника в разрешении между-

народных конфликтов. И художники, и журналисты оказались достаточно единодушны в создании образа Рузвельта-миротворца. У. Роджерс из «Harper's Weekly» изобразил его выполняющим опасную работу: засучив рукава, тот загоняет бульдогов войны в вашингтонскую клетку «Мир» и убеждает двух императоров подписать мирный договор. Ч. Буш из «New York World» вообще создает целую серию карикатур на тему «История о том, как американский президент устанавливал мир на Дальнем Востоке». Ее завершает рисунок, на котором освобожденная и выбившаяся из сил Богиня мира падает в объятия Рузвельта. Сабля и «большая Дубинка» отброшены президентом В СТОРОНУ. В небе парит великий ГОЛУБОК С ОЛИВКОВОЙ

DESIGN FOR A PRISON LARGE ENOUGH TO HOLD ALL WE RUSSIAN REVOLUTIONISTS.

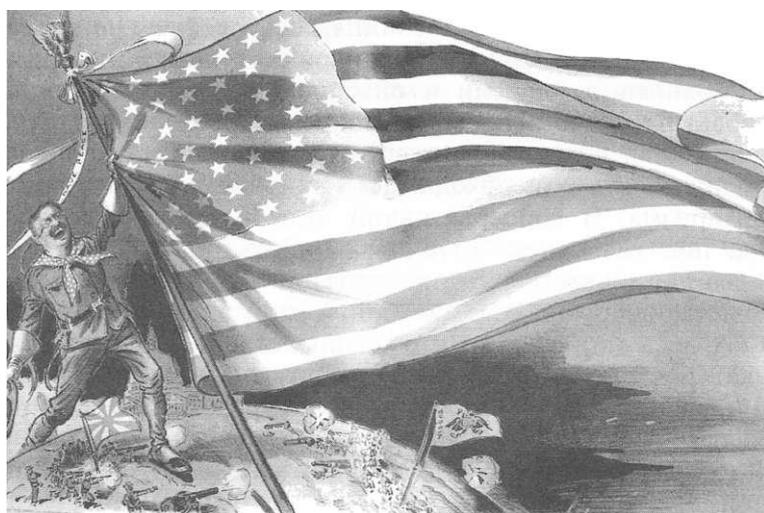


Илл. 7. Схема тюрьмы, которая может вместить всех русских революционеров. Chicago Daily Tribune, 31 января 1905 г.

веточкой в клюве. Президент США выполнил свою миротворческую миссию, за что вскоре получит Нобелевскую премию мира. На карикатурах К. Берримана из «Washington Post» Рузвельт-миротворец предстает в облике доброго и обаятельного Дяди Сэма, который предлагает израненному русскому и бравому японцу сесть за стол переговоров и закурить табачок мира с ярлыком «Сделано в США»⁵⁵. Однако творческой находкой Берримана можно считать карикатуру, опубликованную в номере от 30 августа 1905 г., то есть после того как было достигнуто соглашение об условиях мира. Не случайно это изображение тиражировали другие периодические издания. В обнимку с поющим голубем шествуют веселые японец и русский, освещенные лучами огромного солнца в очках и с «фирменной» улыбкой Теодора Рузвельта. Для «большой дубинки Тедди» было найдено новое применение: увитая оливковыми веточками, она превратилась в орудие поддержания мира⁵⁶. Идеализированный образ Рузвельта-миссионера, несущего свет мира воюющим народам, оказался и в центре внимания В. Гиллама (илл. 8).

Позже карикатурист усложнил видение роли президента-миротворца, который, указывая на жертвы антиеврейских погромов, обратится к Николаю II со словами: «Я помог тебе установить внешний мир, почему же ты не можешь установить мир внутренний?»⁵⁷

До поздней осени 1905 г. русская революция привлекала пристальное внимание художников иллюстрированных еженедельников и газет. Формируя представления американцев о коллизиях борьбы за свободу в России, они обращались к прецедентным историческим образам. Тень французского короля Людовика XVI играла роль образа — предостережения от совершения ошибок, стоивших французскому королю головы. Это было послание, адресованное Николаю II⁵⁸. В более широком плане проведение параллелей с американской и французской революциями



Илл. 8.
Флаг мира.
Judge,
8 июля 1905 г.

Ч

XVIII в. свидетельствовало о стремлении американцев рассматривать русскую революцию как политическое движение западного типа. Однако при этом американская модель превращалась в референтную (не случайно среди делателей революции авторы публикаций стремились найти «отцов-основателей», которыми становились то земцы, то С. Ю. Витте, то П. Н. Милюков), а французская была призвана напомнить об опасностях социального хаоса, анархии и террора, характерных для масштабного разрушения «старого порядка».

Тень Ивана Грозного — второй прецедентный образ. Именно он водит рукой Николая II, подписывающего указ о расстреле мирной демонстрации. Важно, что в английском переводе имя «Ivan the Terrible» имело ярко выраженную негативную коннотацию, а само изображение играло роль смыслового кода, закреплявшего представления о «средневековых», «нецивилизованных» методах управления Российской империей и «кровавых деяниях» ее самодержца. Когда, например, потребовалось оправдать убийство великого князя Сергея Александровича, его также сравнивали с «Иваном Ужасным/Жутким».

На волне «очарования» русской революцией, ведущей к обновлению России, пусть и на короткий срок, произошла легитимация политического убийства. В конечном итоге Николай II, обманывая русский народ пустыми обещаниями, играл с огнем. А генерал-губернатор Москвы великий князь Сергей Александрович, погибший в результате покушения, был известен как ярый реакционер и противник реформ. Либерал и русофил С. Харпер, наблюдавший не только за событиями в революционной России, но и за реакцией на них американцев, констатировал, что последние «не видели ничего плохого в том, что [русские] бросали бомбы в великих князей⁵⁹ и, пожалуй, могли согласиться с нападениями крестьян на помещиков⁶⁰». В конце концов, таковы правила политической игры в России⁶⁰.

Однако обозначенная позиция, безусловно, не была единодушной. В покушениях на высших сановников Российской империи авторы отдельных публикаций увидели и опасные тенденции. Например, достаточно консервативный по своим позициям журнал «North American Review» предупреждал читателей о жестокости разворачивающейся революции и проводил мысль о необходимости постепенного постижения основ парламентаризма. В консервативной «Los Angeles Times» появилась карикатура под названием «Это — ошибка», на которой одетый в сюртук крестьянин, олицетворявший простой народ, с осуждением взирал на анархиста, вооруженного бомбой и кинжалом, и с горечью констатировал: «А весь мир думает, что он представляет нас». Так в политической карикатуристике закреплялось представление о «нигилистической революции», навязываемой степенному и здравомыслящему русскому народу, что было характерно для взглядов американских русофилов консервативного толка⁶¹. В то же время журнал «Агепа», известный своей прогрессивной направленностью, не терял оптимизма и убеждал американцев в том, что русский народ в состоянии совершить политическую революцию и готов к самоуправлению, а в России не будет недостатка в мудрых

и высокоинтеллектуальных лидерах, подобных Т. Джефферсону, Б. Франклину и Дж. Вашингтону⁶².

На карикатурах весны и лета 1905 г. в изображении революционных событий превалируют два образа. Негативный — Николая II, потерявшего контроль над ситуацией, «взятого в клещи» с одной стороны японцами, а с другой — бунтующими рабочими, солдатами и матросами, лишившегося поддержки народа и армии, бездарного правителя, для которого существует только одна возможность спасти свой трон — проведение реформ. В противном случае Россию ждут хаос, убийства, «петиция анархии» вместо «расстрелянной петиции народа»⁶³. Позитивный — образ простого русского народа: он разрывает оковы и встает у штурвала государственного корабля, отрубает щупальца «Ссылка», «Деспотизм», «Религиозная нетерпимость», «Козакизм» («Cossackism»), «Жадность», «Некомпетентность», «Непомерные налоги» у спрута «Бюрократия», призывно стучится в дверь «Министерство юстиции» со справедливым требованием реформ⁶⁴.

Однако американцы симпатизировали революции до тех пор, пока она не произошла; когда же она случилась и нарушила заранее известный сценарий, то стала вызывать беспокойство и разочарование своими «опасными тенденциями»: ростом социальной напряженности, восстаниями в армии и на флоте, забастовками и стачками, созданием Советов рабочих депутатов, не прекращающимися антиеврейскими погромами.

Карикатуры свидетельствуют о том, что реальные изменения в восприятии русской революции и ее делателей обозначились уже в середине лета и не только в консервативных изданиях, хотя прежде всего в них⁶⁵. В июльских графических текстах в изображении революционного народа начинают преобладать смысловые коды «социализм», «анархизм», «мятеж/бунт», «убийства». Революция достаточно быстро обретает облик грубого простолюдина во фригийском колпаке (вспомним прецедентный образ-предостережение), после восстания на броненосце «Потемкин» — матроса, вооруженного окровавленным ножом, или анархиста с черным знаменем и бомбами в руках. Эти персонажи, окружают придавленного непосильным грузом проблем царя-карлика в огромной короне Российской империи («не по голове шапка»), препятствуют заключению мира в Портсмуте, угрожают не только смести самодержавие, но и ввергнуть Россию в состояние хаоса⁶⁶.

Манифест 17 октября, которому предшествовала всеобщая стачка, внес серьезные коррективы в восприятие американцами борьбы за свободу в России. Авторы публикаций, в особенности в либерально-прогрессистских изданиях, не забывали напоминать о том, что действия Николая II были «вынужденной уступкой», вырванной силой. Тем не менее манифест, провозглашавший основные гражданские свободы, а также расширявший избирательные права и полномочия будущей Думы, вызвал энтузиазм по другую сторону Атлантики. На страницах газет и журналов заговорили о начале новой эры внутриполитического развития России, о возможностях для дальнейшей эволюции политического строя. Образ царя в карикатуристике оставался по-прежнему негатив-

ным — безвольный правитель-карлик, потерявший власть и контроль над ситуацией в стране⁶⁷. В то же время американские художники тиражировали «романтический» образ С. Ю. Витте, назначенного в октябре 1905 г. на пост Председателя Совета Министров. Этот образ возник еще в конце Портсмутской конференции. И вот теперь американская пресса характеризовала Витте как сильную личность, проводника западного влияния, человека, вызывающего доверие всего цивилизованного сообщества и наиболее подходящего для того, чтобы провести реформы и направить революцию в мирное русло. Карикатуристы изображали Витте человеком-горой в свете лучей солнца «Свобода для русского народа», встающего из-за океана, капитаном, спасающим государственный корабль от шторма революции, освободителем русского народа, который он намерен уберечь от крайностей деспотизма и анархии, добрым дядюшкой, объясняющим рыдающему царю, что Индейка-«Свобода» в День благодарения по праву принадлежит русскому народу, к тому же он обменял ее на дубинку «Революция»⁶⁸.

Уже в осенние — зимние месяцы 1905 г. 42 из 49 ведущих печатных изданий заявили о необходимости восстановить закон и порядок, коль скоро революционеры не могут достигнуть реальных политических результатов⁶⁹. Новая серия еврейских погромов, в том числе с участием крестьян, волна аграрных беспорядков, бесчинства черносотенцев, и, наконец, Декабрьское вооруженное восстание привели к разочарованию в русской революции, превращавшейся, по мнению большинства американских наблюдателей, в бунт «бессмысленный и беспощадный», в кровавую схватку не на жизнь, а на смерть, в «дикую пляску беспредела нигилистов, крестьян, рабочих»⁷⁰. И карикатуристы очень четко зафиксировали эту смену настроений и нарастание пессимизма в оценках перспектив революции, что выразилось прежде всего в нараставшей негативизации образа русского народа. В ноябрьских карикатурах рядом с достаточно «романтическими» представлениями о народе-заклоченном, получившем «ключ конституционной свободы»⁷¹, появляются изображения Медведя, сорвавшегося с цепи и карабкающегося по «монархическому дереву» с бомбой под мышкой; простого народа, разорвавшего пути самодержавия, чтобы реализовать идею свободы по-русски — убивать невинных евреев; простолюдина, вооруженного бомбой и ножом и требующего у царя «еще больше свободы»⁷². Участники декабрьского вооруженного восстания вызвали осуждение на страницах прессы; более того, русскому правительству вменялось в вину отсутствие должной решительности при наведении порядка в стране. На карикатурах появляются изображения России, цепляющейся за раскаленную сковородку «Тирания», чтобы не упасть в костер «Анархия», русского народа, отпиливающего от древа «Цивилизация» сук, на котором он сидит⁷³. Этот образ становится откровенно отталкивающим на карикатурах в республиканском журнале «Judge»⁷⁴.

Последний всплеск интереса американцев к русской революции связан с созывом Думы в апреле 1906 г., что, по их мнению, могло стать выходом из социального хаоса и базой для мирной трансформации авто-

кратического режима в конституционный, началом реальной борьбы за свободу путем реформ. Практически исчезнувшая в зимние месяцы тема русской революции вновь, хотя и ненадолго, заняла центральное место в американской политической карикатуристике. Графические тексты заполнили образы: народа-заклоченного, делающего первые шаги к гражданской свободе из заваленного черепами подземелья тюрьмы; косматой мужицкой России, посаженной на цепь «Основной закон страны»; Думы — землетрясения, взламывающего здание «Династия Романовых»; Думы — патефона, играющего универсальную музыку «прав и свобод». Это были фигуры бородатого простолюдина во фригийском колпаке, «делающего козу Николаю II», а потом получающего от него под зад ногой, или лохматого мужика-малыша в «ходунке свободы». Таким виделся первый конституционный опыт России американским карикатуристам⁷⁵.

Однако при всей симпатии к народному представительству радикальные требования депутатов не вызвали поддержки общественного мнения в заокеанской республике, а русские либералы, на которых уповали американцы, не смогли направить революционное движение в русло парламентской борьбы и отказались от постепенных реформ и сотрудничества с правительством. И хотя роспуск Думы в июле 1906 г. вызвал негативную реакцию в прессе и был назван глупейшей ошибкой царя, притом что реформистские журналы продолжали акцентировать внимание на политическом возмужании русской нации, а радикалы — восхищаться «социальным очистительным ураганом», в целом надежды на превращение революции в эволюцию сменились предсказаниями смут с последующим ужесточением реакции. Продолжали появляться сообщения о борьбе поляков за свою независимость, звучали призывы предоставить автономию Финляндии, осуждались репрессии и правительственный террор. Но интерес американцев к русской революции иссяк, свидетельством чему стало резкое сокращение карикатур на эту тему, практически их полное исчезновение.

В передовице «Philadelphia Press» был подведен итог первой русской революции: ни революционеры, ни Николай II, оказавшийся между дьяволом революции и пропастью реакции, не смогли установить порядок и допускали ошибки; ни в правительственном, ни в революционном лагере не нашлось сильного лидера; славянский характер, три века препятствовавший прогрессу свободы и самоуправления, продолжает оставаться главным тормозом модернизации политического строя Российской империи⁷⁶. На первое место, таким образом, вышел миф об «извечной Руси». Немногие наиболее вдумчивые наблюдатели продолжали подчеркивать конструктивную сторону происходивших событий, однако в целом эйфория универсализма сменилась прогорклой русофобией, образом «революции по-русски», делатели которой предпочитают террористические акты против всех и вся как механизм решения политических проблем, образом страны, где прогресс свободы таков: «раньше патриотов ссылали в Сибирь, а теперь — в Государственную думу», ставшую пародией на народное представительство⁷⁷ (илл. 9).

Первый «цикл надежд и разочарований» американцев по поводу перспектив модернизации России завершился. Закончился и их первый «крестовый поход» за ее обновление⁷⁸.

*Русский «Другой»:
«темный двойник» и образ «стеклянного дома»*

Визуализация представлений о России в США способствовала закреплению образа России как «Другого», значимого для конструирования американской Я-концепции. Эта тенденция обозначилась в выступлениях политических и общественных деятелей, публицистов и журналистов, активистов движения в поддержку дела русской свободы еще в конце XIX в. А в начале XX в. она со всей очевидностью проявилась в карикатуристике, что свидетельствовало о возникновении долгосрочной коммуникативной стратегии, оказывавшей непосредственное влияние на формирование американского дискурса о России, которая превращалась в своеобразного «темного двойника» Соединенных Штатов. Эта корректировка восприятия позволяла отвлечь внимание американцев от проблем в собственном доме и укрепить их веру в особые преимущества Америки в период расовых смут и политики сегрегации, нейтивистской истерии и рестрикционистской агитации, вызова левых идеологий и роста социальной напряженности, формирования нового мировидения и смены внешнеполитических приоритетов. Параллельно русский «Другой»



Илл. 9. Прогресс свободы в России. *Punch*, 17 июля 1907 г.

использовался и для самокритики. «Гроздь гнева» исправно вызревали в американском саду, и среди тех, кто участвовал в общественно-политических дебатах по вопросу о дилемме прогресса в России, нашлось немало тех, кто ощущал дискомфорт в связи с «политикой двойных стандартов» и советовал американцам, живущим в «стеклянном доме», заняться собственными делами. Среди них были не только темнокожие граждане Америки, чувствовавшие себя такими же «чужими» в США, как и евреи в Российской империи, не только русофилы, стремившиеся «увидеть Россию зрением сердца» и принять ее инаковость, но и друзья русской свободы, внесшие важный вклад в демонизацию образа России, однако не терявшие из виду «больные вопросы» американской действительности. Не случайно «крестовый поход» в поддержку обновления Российской империи вписывался в реформистские движения прогрессивной эпохи. Другое дело, что какими бы «болезнями роста» ни страдало американское общество, методы его лечения по сравнению с российским представлялись ненасильственными, предсказуемыми, лишь возвращающими социум к состоянию баланса, на время им утерянному.

Карикатуристы использовали различные приемы для конструирования образа русского «Другого». После Кишиневского погрома, когда в условиях всплеска расового насилия в самих Соединенных Штатах общественные и религиозные деятели, журналисты и издатели газет заявляли о том, что погромы в России неизмеримо хуже, чем линчевания в США, когда друзья русской свободы приветствовали протест американцев против антиеврейского насилия, отказываясь проводить параллели с антирасистскими беспорядками, появляется серия карикатур, акцентирующих внимание на новой роли России в американских саморепрезентациях. К. Мейбел из «WooBlyp Eagle» нарисовал рыдающего Николая II, который отмахивается от американской петиции протеста, «пребывая в печали» по поводу линчеваний в Дэлавере, в то время как Дж. Маккатчеон использует в своей карикатуре метафору «стеклянного дома»⁷⁹ (илл. 10).

Позже Т. Мэй из «Detroit Journal») обыгрывает чикагские беспорядки, изобразив сидящих рядом Николая II и Дядю Сэма. Оба приходят в ужас,

SOME CARTOONS OR THE DAY,



Uncle Sam might throw a few stones in the other direction.

Илл. 10. Дядя Сэм может бросить несколько камней в другом направлении.
Chicago Daily Tribune, 11 марта 1904 г.

читая первый — чикагскую, а второй — московскую газеты, пестреющие одними и теми же заголовками о стачках, погромах, убийствах⁸⁰.

Параллельно карикатуристы, используя коммуникативные стратегии «свет vs. тьма», «цивилизация vs. варварство», «современность vs. Средневековье», противопоставляли Соединенные Штаты и Россию, превращавшуюся в демонического «Другого».

В период революции Ф. Морган из «Philadelphia Inquirer» создал запоминающийся текст, приуроченный к празднованию 4 июля и имеющий двойной смысл. В нем выражены и мессианский порыв американцев, и их представления о России — «темном двойнике» США. Дядя Сэм держит факел Свободы и Независимости над головой скованного цепями мужика, олицетворяющего русский народ. У ног узника валяются пачки американских долларов, а сам он вопрошает, глядя на счастливое лицо Сэма: «Интересно, а у меня будет когда-нибудь такое феерическое 4 июля?»⁸¹ Дж. Маккатcheon, в свою очередь, представил воображаемый «Марш 4 июля»: Рузвельт, заваленный букетами и окруженный ликующим американским народом, празднует День независимости под гром салюта и пение национального гимна, а рядом Николай II, заваленный бомбами и окруженный восставшим народом, с ужасом ждет своей гибели под гром японских пушек и проклятья революционеров, размахивающих красными флагами и кинжалами. Надпись играет роль смыслового кода: «U.S.A.— rUsSiA»⁸².

Американские карикатуристы, визуализируя представления о радикальной русской революции, превращали их в своеобразный образ-предостережение. Художники «Los Angeles Times», известной своими выступлениями против рабочего и профсоюзного движения в США, будут неизменно обращаться к изображениям русских революционеров-бомбометателей, нигилистов и анархистов, взбунтовавшихся рабочих и крестьян с целью подчеркнуть чужеродность «левых идеологий» для американской модели развития и их деструктивный характер⁸³.

В период конфликта на Дальнем Востоке Дж. Маккатcheon и Ч. Буш уделили особое внимание характеристике двойственной политики США, что в более широком плане также выводит нас на образ русского «Другого»: лихой Дядя Сэм открывает ногой дверь «Маньчжурия», за которой виднеются лапы русского Медведя, и одновременно подпирает ногой дверь американскую, закрывая ее для китайских иммигрантов; на переднем плане в смертельной схватке сцепились русский и японец, а на заднем происходят беспорядки в Чикаго и выясняются отношения между США и Колумбией по вопросу о строительстве Панамского канала; русские и японские солдаты в ожидании мира смотрят вдаль, где президент США воюет с сенатом при помощи «большой дубинки», а конгрессмены ведут кулачные бои, обзывая друг друга последними словами. В общем, не все благополучно в «американском доме», и, прежде чем критиковать русских и выступать в роли миротворца, неплохо было бы разобраться в собственной политике⁸⁴. Есть свой подтекст и в упоминавшейся выше серии карикатур Ч. Буша, посвященной Портсмутской конференции. На это указывает постоянное присутствие «большой дубинки» президен-

та. Будучи вооруженными и облаченными в костюм кавалерийского полка «Rough Riders», которым Рузвельт командовал в период Испано-американской войны, он готов выполнять свою миссию и в Центральной Америке, и на Дальнем Востоке. Томас Мэй из «Detroit Journal» актуализировал ту же самую идею, изобразив «Нового ангела мира». У него фирменная улыбка президента, на нос водружены очки, а крылья прикрывают «большую дубинку». Ангел-Рузвельт сжимает в руке оливковую ветвь «Русско-японские условия мира» и хитро разглядывает свое отражение в зеркале, пытаясь понять, насколько гармонично сочетаются ангельские крылья и огромная узловатая дубинка⁸⁵.

* * *

Таким образом, реконструкция образа России в американской политической карикатуристике в период первого кризиса в двусторонних отношениях позволяет приблизиться к пониманию того, как в Соединенных Штатах происходила смена общественных настроений и внешнеполитических пристрастий, посредством каких приемов осуществлялась ревизия истории российско-американских отношений и усложнялись представления о России официальной и народной, какова была степень влияния американского социокультурного контекста на позиционирование России и какую роль она играла в саморепрезентациях американцев.

Проведенное исследование акцентирует внимание на тех коммуникативных стратегиях («тьма vs. свет», «варварство vs. цивилизация», «Восток vs. Запад», «регресс vs. прогресс»), которые использовались в медийных текстах для кодирования общественного мнения и конструирования представлений о прошлом и будущем русской нации. Они сохраняют свое значение на протяжении всего XX в., будучи связаны с процессом превращения России в объект глобальной миссии США по демократизации мира и в конституирующего «Другого»⁸⁶.

Безусловно, карикатуристы нивелировали картину восприятия. Вербальная составляющая медийного образа России, даже с учетом того, что американская пресса была склонна к преувеличениям и драматизации событий, позволяет говорить о значительных нюансах восприятия как внутренней, так и внешней политики Российской империи в период первого кризиса в двусторонних отношениях. Для изображения конфликта на Дальнем Востоке было характерно колебание от «романтического» образа Японии до антияпонских настроений и понимания политики правительства Николая II, от актуализации русской угрозы американским интересам в Китае до формирования представлений о цивилизаторской роли России в регионе. Другое дело, что накануне и в ходе войны преобладали антирусские настроения. То же самое можно сказать и об образе русской революции, вернее о сосуществовании разных ее образов в консервативном, либерально-прогрессистском и радикальном дискурсах. Все они сохраняли значение на страницах американской периодики в 1906–1907 гг., несмотря на то что первый, с характерной для него русофобией и отнесением России к извечно восточному, стал преобладающим. Либералы-«крестоносцы» видели итог революции в приобретении

бесценного опыта парламентаризма и по-прежнему мыслили Россию объектом глобальной миссии Соединенных Штатов. Радикалы, в свою очередь, акцентировали внимание на образе страны социального эксперимента, где в результате подлинной социальной революции могло возникнуть общество, отличное от западного, вышедшего из недр революций политических.

Карикатуристы гиперболизировали отдельные составляющие неоднозначного образа России и закрепляли новые общественные предпочтения. Это вообще свойственно карикатуре, почему она и является мощным пропагандистским оружием. В этом, кстати, и состоит ее ценность как исторического источника. В итоге в карикатуристике возобладал образ России, униженной Японией и угрожавшей интересам США, России, не способной воспринять опыт Запада, образ либералов, не сумевших направить революцию в конструктивное русло, образ русского народа, не просвещенного, не готового к представительной форме правления и не умеющего пользоваться свободой.

Анализ карикатур позволяет проследить эволюцию представлений американцев и уточнить позиции, существующие в историографии. Будь то смена настроений в период работы Портсмутской конференции или в ходе русской революции. В. Л. Мальков в своей последней работе «Путь к имперству» со ссылкой на мнение И. П. Дементьева, В. В. Носкова и Б. А. Романова приходит к выводу о том, что многие американцы воспринимали конфликт на Дальнем Востоке как столкновение славянской и англосаксонской цивилизаций. Результаты проведенного исследования свидетельствуют о преобладании иных, более общих коммуникативных стратегий — «варварство vs. цивилизация», «Азия/Восток vs. Запад», в которые, в свою очередь, встраивалось противопоставление славян и англосаксов.

Американские карикатуристы способствовали визуализации тех циклов надежд (по поводу обновления России) и разочарований (в достигнутых результатах), тех колебаний настроений от эйфории универсализма к русофобии и пессимизму, которые вплоть до начала XXI в. будут характерны для видения американцами очередных этапов модернизации России и которые создавали в прошлом и продолжают создавать в настоящем препятствия для понимания происходящих в ней процессов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об особенностях формирования образа России в США в конце XIX — начале XX в. подробнее см.: Журавлева В. Я., Фоглесонг Д. С. Русский «Другой»: формирование образа России в Соединенных Штатах Америки (1881—1917) // Американский ежегодник. 2004. М., 2006. С. 233—281.

² Еженедельник «Риск» начал издаваться с марта 1877 г. немецким иммигрантом Джозефом Кеплером, который наряду с карикатуристом Томасом Настом, прославившим своими иллюстрациями журнал «Harper's Weekly», способствовал перевороту в американской карикатуристике и ее превращению в отдельное направление изобразительного искусства. Все предшествовавшие издания подобного типа ориентировались на британский «Punch», а Кеплер решил осуществить

своеобразную «американскую революцию». В каждом номере появлялась новая карикатура на обложке журнала и развороте (последнее было know-how Кеплера). Причем оба изображения создавались в цвете. «Риск» потерял часть своей «души» в середине 1890-х гг., после смерти Кеплера. Дж. Бэнгс вернул «Риск» его юмористический шарм. В журнале, ориентированном на демократическую партию, в качестве ведущего карикатуриста сотрудничал Дж. Кеплер-младший.

³ Журнал «Judge», основанный в Нью-Йорке в 1881 г. Джеймсом Уоллесом, входил в тройку ведущих иллюстрированных еженедельников сатиры и юмора рубежа XIX—XX вв. наряду с «Риск» (где до этого работал карикатурист Уоллес и куда он вернулся позже) и «Life». В 1885 г. «Judge» был куплен Уильямом Аркеллом, который превратил его в республиканский печатный орган, конкурировавший с «Риск». Влияние этих двух еженедельников на рубеже XIX—XX вв. трудно переоценить, хотя первый все же был более популярным.

⁴ Журнал «Life» начал издаваться в 1883 г. благодаря таланту и вдохновению выпускника Гарварда художника Джона Митчелла, возглавлявшего периодическое издание вплоть до своей смерти в 1918 г. У истоков еженедельника стояли выходцы престижных американских университетов, входящих в «Лигу плюща». «Life» задумывался как еженедельник социальной сатиры высокого художественного и литературного уровня, как рафинированный журнал, который мог бы конкурировать с «Judge» и «Риск» и отстаивать ценности белой англоязычной культуры с ее урбанизмом, протестантизмом, маскулинностью, представлениями о цивилизации и варварстве. Еженедельник поддерживал статус политически независимого органа, хотя у него были свои излюбленные темы и герои. Пик его популярности приходится на годы, предшествовавшие Первой мировой войне, когда тираж достиг 150 тысяч экземпляров. Информацию о comic weeklies см.: Hess S., Northrop S. Drawn and Quartered. The History of American Political Cartoons. Montgomery (Alabama), 1996. P. 59–60, 64–67; Mott F. L. History of American Magazines. Vol. 1. Cambridge, 1957. P. 556–568; Banta M. Barbaric Intercourse. Caricature and the Culture of Conduct, 1841–1936. Chicago;L., 2003.

⁵ Рост влияния журнала «Harper's Weekly» приходится на период Гражданской войны в США, а в 1870–80-х гг. он превращается во влиятельную политическую силу благодаря сотрудничеству художника Томаса Насти и редактора Джорджа Уильяма Куртиса. С уходом Насти из «Harper's Weekly» в 1887 г. журнал потерял свое былое политическое влияние, хотя и продолжал оставаться популярным изданием с большими тиражами, печатавшим новости и литературные произведения. См.: Mott F. L. History of American Magazines... Vol. 2. Cambridge, 1957. P. 469–487; Hess S., Northrop S. Drawn and Quartered... P. 52–58.

⁶ «New York World», «New York American», «Brooklyn Daily Eagle», «Chicago Daily Tribune», «Chicago Record-Herald», «Boston Herald», «Philadelphia Inquirer», «Baltimore News», «Columbus Evening Dispatch», «Minneapolis Journal», «Detroit Evening News», «Cleveland Leader», «Indianapolis Star», «Ohio State Journal», «Atlanta Constitution», «Los Angeles Times», «Washington Post».

⁷ О развитии газетной карикатуристики см.: Mott K L. American Journalism. A History of Newspapers in the United States Through 250 Years. 1690 to 1940. N. Y., 1962. P. 581–587; Hess S., Northrop S. Drawn and Quartered... P. 68–79.

⁸ «New York World» — крупнейшая американская газета, включавшая от 16 до 24 страниц в обычных и до 48 страниц в воскресных выпусках. Принадлежала Джозефу Пулитцеру и в конкуренции с газетами У. Р. Херста положила в 1880-х гг. начало «желтой прессе». Однако в начале XX в. превратилась в политически независимый орган печати, отвечавший самым высоким стандартам журналистики.

⁹ New York World. 1903. № 16, 24 (см. также: 1903. Apr. 26; May 9, 11; July 18; Dec. 24).

¹⁰ О репрезентациях России в консервативном дискурсе см.: *Журавлева В. И.* Конструирование образа русского «Другого» в консервативной идеологии США на рубеже XIX—XX вв. // Консервативная традиция в американском обществе. Истоки, эволюция, современное состояние. М., 2006. С. 287—308.

¹¹ Judge. 1903. June 6 (редакционная карикатура на обложке).

¹² См., напр.: Philadelphia Inquirer. 1903. Oct. 10; 1904. Feb. 23; 1904. Aug. 9.

¹³ Life. 1904. Vol. 44. Aug. 25.

¹⁴ На страницах американской прессы активно обсуждался указ Николая II от 12 марта 1903 г., объявленный «New York Evening Post» провозвестником новой политики реформ, импульс которой даст введение веротерпимости. См., напр.: More Freedom in Russia // Literary Digest. 1903. Vol. XXVI. March 21. P. 411—412.

¹⁵ Philadelphia Inquirer. 1903. May 17. Использование известных литературных произведений в качестве прецедентных текстов было вообще характерно для карикатуристов этой газеты. Позже Ф. Морган обратится к роману Ч. Диккенса «Жизнь Дэвида Копперфильда» и создаст образ Николая II — Микобера, протягивающего русскому крестьянину в одежде, испещренной заплатами «обещаний», свой указ о намерениях со словами: «Когда-нибудь счастье тебе улыбнется» (Philadelphia Inquirer. 1904. Dec. 28).

¹⁶ Richards T. E Dispossessed // Life. 1904. Vol. 43. Feb. 25. P. 181. Тот же самый прием см. у карикатуристов «Philadelphia Inquirer». 1903. May 25.

¹⁷ Крупнейшая чикагская газета, республиканская по партийной ориентации и довольно консервативная по своим позициям. В начале XX в. была одной из лучших и процветающих в стране. Ее тираж уже в конце 1880-х гг. составлял более 70 тысяч экземпляров.

¹⁸ Chicago Daily Tribune. 1903. Dec. 29.

¹⁹ Gillam V. Only Chalk // Judge. 1904. Vol. 46. Jan. 23 (редакционная карикатура на обложке).

²⁰ См., напр., обзоры мнений: A Defense of Russian Diplomacy; American Sympathies in a Russo-Japanese War; Russian Bitterness Toward the United States; Kuropatkin's Stand; Russian Responsibility // The Literary Digest. 1903. Vol. XXVI. May 16. P. 711; 1904. Vol. XXVIII. Jan. 23. P. 102; March 12. P. 354—356; Vol. XXIV. Oct. 29. P. 556—557; Vol. XXIX. Nov. 12. P. 635.

²¹ См., напр., карикатуры У. Айалэнда из «Columbus Dispatch», Ф. Лейпзигера из «Detroit Evening News» и Брэдфорда из «Baltimore Herald» (перепечатано в «Literary Digest». 1903. Vol. XXVII. Aug. 1. P. 125; Oct. 3. P. 415; Oct. 17. P. 492).

²² Adams B. America's Economic Supremacy. N. Y.;L., 1947 (1st edition 1900); Adams B. The New Empire. N. Y., 1902. P. 194—195, 203, 186; Mahan A. Problem of Asia. L., 1900; The Letters of Theodore Roosevelt. In 8 Vols. Cambridge, 1951—1954. Vol. 4. Cambridge, 1951. P. 760; Gulick S. L. The White Peril in the Far East. An Interpretation of the Significance of the Russo-Japanese War. N. Y.;Chicago, 1905. P. 155—156; Kennan G. Which is the Civilized Power? // Outlook. 1904. Vol. LXXVIII. Oct. 29. P. 515—523.

²³ О позиции Баркера см.: *Журавлева В. И.* «Американский друг России» // Ист. архив. 1997. № 2. С. 126—155. Беверидж обосновал свой взгляд в работе «The Russian Advance» (N. Y.;L., 1904); Manifest Destiny in Asia. 1888. Febr. 5; The Settlement of Political Affairs in the Far East [December, 1903] // LC. MD. Papers of James H. Wilson. Box, 52; Charles Richard Crane Memoirs // BAR. Charles R. Crane Papers. Reel 3. P. 73—76. Stone M Fifty Years a Journalist. N. Y., 1921. P. 261—278.

²⁴ Об образе России в американской политической карикатуристике во время конфликта на Дальнем Востоке подробнее см.: *Журавлева В. И.* «Давид против

Голиафа»: образ России в американской политической карикатуре периода Русско-японской войны // США и Канада: экономика, политика, культура. 2007. № 10. С. 66–84.

²⁵ Life. 1904. Vol. 43. March 31; Vol. 44. Sept. 29; 1905. Vol. 45. Apr. 13 (редакционные карикатуры на обложке).

²⁶ Judge. 1904. Vol. 46. Apr. 30 (редакционная карикатура на обложке).

²⁷ См. также: New York World. 1904. Feb. 11, 14, 18; 1904. May 8. P. 2; 1904. June 5; Philadelphia Inquirer. 1903. Oct. 3.

²⁸ Judge. 1905. Vol. 48. Apr. 8 (редакционная карикатура на развороте).

²⁹ Более жесткий вариант данного изображения был представлен Маккатчеоном после поражения России под Мукденом: японский генерал Ойяма занял место на пьедестале в общем ряду с Наполеоном, Фридрихом Великим, героями Гражданской войны в США генералами Грантом и Ли, Цезарем. А вот Куропаткину с обломком меча места на пьедестале не нашлось. Перепечатано в: Literary Digest. 1905. Vol. XXX. March 25. P. 423.

³⁰ Историки единодушны в этом мнении. Из последних работ см., напр.: *Saul N. E. The Kittery Peace // The Russo-Japanese War in Global Perspective. World War Zero. Leiden; Boston, 2005. P. 493.* О мотивации действий Т. Рузвельта в летние месяцы 1905 г. см. также: История внешней политики и дипломатии США (1867–1918). М., 1997. С. 261–263.

³¹ Этот фактор недооценивает автор единственной специальной работы, посвященной изучению общественного мнения в США в период Портсмутской конференции, У. Б. Торсон. См.: *Thorson W. B. American Public Opinion and the Portsmouth Peace Conference // American Historical Review. 1948. Vol. 53. № 3. Apr. P. 439–464.*

³² New York World. 1905. June 7; Washington Post. 1905. June 24, July 24; Los Angeles Times. 1905. June 18.

"New York World. 1905. Aug. 10, 12, 14, 15, 16, 19, 26; Chicago Daily Tribune. 1905. Sept. 9, 13; Philadelphia Inquirer. 1905. Aug. 13, 15, 16. См. также карикатуры Т. С. Салливана в «New York American») и Т. Мэя в «Detroit Journal») (перепечатано в: Literary Digest. 1905. Vol. XXXI. Aug. 19. P. 235).

³⁴ На этот факт обращает особое внимание Е. Трэни. См.: *Trani E. P. The Treaty of Portsmouth. An Adventure in American Diplomacy. Kentucky, 1969. P. 81–82.*

³⁵ Peace Outlook at Portsmouth // Literary Digest. 1905. Vol. XXXI. Aug. 19. P. 234; President Roosevelt as Peace Referee // Ibid. Aug. 26. P. 270.

³⁶ Этот фактор, оказавший влияние на эволюцию представлений американцев о России, также игнорирует У. Б. Торсон. См. сноску 31.

³⁷ Judge. 1905. Vol. 49. Oct. 7 (редакционная карикатура в развороте); New York World. 1905. Sept. 9; Philadelphia Inquirer. 1905. March 13, May 12, Aug. 5, 25; Hurrah for Peace // Denver Times (перепечатано в: Literary Digest. 1905. Vol. XXXI. Aug. 26. P. 268).

³⁸ Life. 1905. Vol. 46. Nov. 9. P. 555.

³⁹ *Carter P. What the Powers May Hear // Minneapolis Times; Wilder R. There's No Doubt of His Sincerity This Time // Chicago Record-Herald* (перепечатано в: Literary Digest. 1905. Vol. XXXI. Oct. 7. P. 478).

⁴⁰ Philadelphia Inquirer. 1905. Sept. 3.

⁴¹ См., напр., отличающуюся двойственностью и туманностью формулировок дискуссию о России как о стране восточного типа, но одновременно представительнице белой расы, противостоящей Японии и Китаю в журнале «Nation»: Nation. 1907. Vol. 84. May 2. P. 403–404; 1910. Vol. 91. July 7. P. 6–7; 1911. Vol. 93. Oct. 19 (комментарий на первой полосе). Карикатуры см.: Judge. 1907. Vol. 53. Sept. 7, Oct. 26 (редакционные карикатуры на развороте); Puck.

1907. Vol. 62. Oct. 23 (редакционная карикатура на обложке). См. также рисунок Брэдли в «Chicago News»: Literary Digest. 1907. Vol. 34. Feb. 9. P. 194.

⁴² Brooklyn Daily Eagle. 1905. June 1905 (перепечатано в: Literary Digest. 1905. Vol. XXX. June 17. P. 882).

⁴³ Judge. 1905. Vol. 48. June 24 (редакционная карикатура на развороте).

⁴⁴ Этот образ получил свое наиболее яркое графическое выражение в карикатурах Ф. Моргана из «Philadelphia Inquirer».

⁴⁵ О восприятии американцами революции 1905 г. подробнее см.: Журавлева В. И. Предел допустимого в революции: 1905 г. в России в восприятии американцев // Русское открытие Америки. М., 2002. С. 292–301; Thompson A. W., Hart R. A. The Uncertain Crusade: America and the Russian Revolution of 1905. Amherst, 1970; Saul N. Concord and Conflict. The United States and Russia, 1867–1914. Lawrence, 1996. P. 488–527.

⁴⁶ Puck. 1903. Apr. 1; 1904. Dec. 28; 1905. March 8 (редакционные карикатуры на обложке). Позже, уже в феврале 1905 г., карикатурист «Chicago Daily Tribune» Дж. Маккатcheon укажет точный срок отставания России, сделав на флаге Николая II надпись «17 век». Карикатура будет перепечатана также в «Columbus Evening Dispatch» в номере от 6 февраля 1905 г.

⁴⁷ Life. 1904. Vol. 44. Dec. 29. P. 663. См. также: Philadelphia Inquirer. 1904. Dec. 19, 28; New York World. 1905. Jan. 4; Brooklyn Daily Eagle // Literary Digest. 1905. Vol. 30. Jan. 7. P. 4.

⁴⁸ Chicago Daily Tribune. 1905. Jan. 24; Philadelphia Inquirer. 1905. Jan. 30; New York World. 1905. Jan. 30. Также см. подборку карикатур в: Literary Digest. 1905. Vol. 30. Feb. 4. P. 154–155. Подавляющее большинство американских периодических изданий резко осудило расстрел мирной демонстрации в Санкт-Петербурге. Диссонансом в общем хоре прозвучали тогда публикации в газете «New York Herald», с 1901 г. контактировавшей с русским посольством в Вашингтоне, и сообщения петербургского корреспондента «Associated Press», также ориентированные на поддержку правительства Николая II.

⁴⁹ Chicago Daily Tribune. 1905. Jan. 23, 25; Judge. 1905. Feb 11 (обложка); Harper's Weekly. 1905. Vol. XLIX. Feb. 4 (обложка); New York World. 1905. Feb. 6.

⁵⁰ Philadelphia Inquirer. 1903. May 16.

⁵¹ О значении религиозного фактора в формировании представлений американцев о России в XX в. см.: Foglesong D. S. Conversion and Condemnation: Religious Influences on American Images of Late Tsarist, Soviet, and Post-Soviet Russia // Российско-американские отношения в прошлом и настоящем: образы, мифы, реальность / Под ред. Е. И. Пивовар, В. И. Журавлева. М., 2007. С. 256–272.

⁵² Detroit Evening News. 1905. May 20.

⁵³ New York World. 1905. Aug. 20; The Blight of Ecclesiasticism in Russia // Current Literature. 1905. Vol. 39. July. P. 52–54.

⁵⁴ New York World. 1905. Feb. 25; Chicago Daily Tribune. 1905. Jan. 31, Nov. 1, 13; Columbus Evening Dispatch. 1905. Nov. 1; см. также: Minneapolis Tribune // Literary Digest. 1903. Vol. 27. July 18.

⁵⁵ Этот символ вообще получил распространение в карикатуристике накануне и в ходе Портсмутской конференции. См., напр., карикатуру из «Cleveland Plain Dealer» (перепечатано в: Literary Digest. 1905. Vol. XXXI. Aug. 19. P. 239). Правда, табак мира может показаться Витте слишком крепким. См. карикатуру из «Cleveland Leadен» (там же).

⁵⁶ Harper's Weekly. 1905. Vol. XLIX. June 24, July 29, Sept. 2 (редакционные карикатуры на обложке); New York World. 1905. June 10, July 28, 30, Aug. 19, 21, 25, 27, 28, 30; Washington Post. 1905. Aug. 30. См. также карикатуру Торндайка

«Большая дубинка в новой роли» из ((Philadelphia Press» (перепечатано в: Literary Digest. 1905. Vol. XXXI. Sept. 9. P. 334).

⁵⁷ Judge. 1905. Sept. 30 (разворот).

⁵⁸ Chicago Daily Tribune. 1905. Jan. 24; Puck. 1905. Feb. 8 (обложка).

⁵⁹ Харнер С. Россия, в которую я верю. Мемуары. 1902—1914. Вып. 1. М., 1962. С. 46.

⁶⁰ Chicago Daily Tribune. 1905. Feb. 18; Philadelphia Inquirer. 1905. Feb. 18, 20; New York World. 1905. Feb. 19; Life. 1905. March 9.

⁶¹ О взглядах русофилов см.: Журавлева В. И. «Soul for export»: американское русофильство рубежа XIX—XX веков // Americana. Вып. 8. Волгоград, 2006. С. 105—128.

⁶² Los Angeles Times. 1905. March 18; Living Age (from «Spectator»). 1905. Vol. 244. March. P. 695—697; Independent. 1905. Vol. 58. Feb. P. 349—350, 441—443; New York Times. 1905. Jan. 30, Feb. 18, 23; North American Review. 1905. Vol. 180. Jan. P. 19—20; Feb. P. 300; Arena. 1905. Vol. 33. Feb. P. 210—213.

⁶³ См. карикатуры из «Ohio State Journal») и ((Detroit News», перепечатанные в ((Literary Digest)) под общим заголовком «Два пути»: Literary Digest. 1905. Vol. 30. March 4. P. 306; Chicago Daily Tribune. 1905. June 30, July 1; Puck. 1905. Aug. 9 (разворот). См. также: Judge. 1905. July 29 (разворот).

⁶⁴ New York World. 1905. May 31; Chicago Daily Tribune. 1905. June 5; Puck. 1905. June 21 (разворот); Columbus Evening Dispatch // Literary Digest. 1905. Vol. 30. June 17. P. 882; Life. 1905. June 22.

⁶⁵ В то время как Томпсон и Харт делают вывод, что увлечение русской революцией не ослабевало до конца лета 1905 г. См.: Thompson A. W., Hart R. A. The Uncertain Crusade... P. 69.

⁶⁶ Philadelphia Inquirer. 1905. June 30, July 1, 2, 9; Los Angeles Times. 1905. July 2, 7; Atlanta Constitution. 1905. July 7.

⁶⁷ См., напр.: New York World. 1905. Oct. 29; Chicago Daily Tribune. 1905. Nov. 2; Harper's Weekly. 1905. Nov. 18 (обложка); Philadelphia Inquirer. 1905. Dec. 7.

⁶⁸ Chicago Daily Tribune. 1905. Oct. 28, Nov. 1; New York World. 1905. Nov. 1; Judge. 1905. Nov. 25 (разворот).

⁶⁹ Thompson A. W., Hart R. A. The Uncertain Crusade... P. 69.

⁷⁰ Boston Herald // Literary Digest. 1905. Vol. 31. Nov. 11. P. 689; Chicago Daily Tribune. 1905. Nov. 12; New York World. 1905. Dec. 3, 7; Puck. 1905. Dec. 27 (разворот).

⁷¹ Chicago Inter Ocean, Detroit Journal, Boston Herald, Omaha News, Pittsburg Chronicle Telegraph // Literary Digest. 1905. Vol. 31. Nov. 11, 18. P. 689, 733.

⁷² New York World. 1905. Dec. 19; Brooklyn Daily Eagle, Pittsburg Dispatch, Baltimore Evening Herald // Literary Digest. 1905. Vol. 31. Nov. 11, 18. P. 689, 732, 733.

⁷³ Detroit News, Minneapolis Journal // Literary Digest. 1906. Vol. 32. Jan. 6. P. 3. Обе карикатуры стали иллюстрацией к статье «Lack of Sympathy for the Moscow Rebels»).

⁷⁴ Judge. 1906. Jan. 20 (разворот).

⁷⁵ New York World. 1906. May 11, 27; Philadelphia Inquirer. 1906. May 11, 14, 15, 17, 22; Puck. 1906. June 6 (обложка).

⁷⁶ Mutiny in Russia // Literary Digest. 1906. Vol. 32. Aug. 11. P. 173—174; См. карикатуры из «New York American»), ((Indianapolis Star»: Ibid. June 30, Aug. 11. P. 967, 173; Los Angeles Times. 1906. May 31; Judge. 1906. Vol. 50. June 23 (разворот).

⁷⁷ Life. 1907. Jan. 31. P. 159; Puck. 1907. July 17 (разворот).

⁷⁸ О революции в репрезентациях американских карикатуристов подробнее см.: Журавлева В. И. Образ Русской революции в американской политической карик-

карикуристе // Российско-американские отношения в прошлом и настоящем... С. 157—186.

⁷⁹ Chicago Daily Tribune. 1904. March 11. См. также карикатуру Маккатчеона в «Chicago Daily News» // Public Opinion. 1903. May 28. См. карикатуру К. Мейбела в «Brooklyn Daily Eagle»: Literary Digest. 1903. Vol. XXVII. July 18.

⁸⁰ Перепечатано в: Literary Digest. 1905. Vol. 30. May 20. P. 732.

⁸¹ Philadelphia Inquirer. 1905. July 4.

⁸² Chicago Daily Tribune. 1905. March 6. См. также: Ibid. 1905. Feb. 19.

⁸³ Los Angeles Times. 1905. May 11; 1906. May 3.

⁸⁴ New York World. 1903. July 19; Chicago Daily Tribune. 1903. Dec. 22; 1904. Jan. 9, 13, 19; 1905. Feb. 15.

⁸⁵ Detroit Journal. 1905. June (перепечатано в: Literary Digest. 1905. Vol. XXX. June 17. P. 884).

⁸⁶ О преимуществах коммуникативных стратегий подробнее см.: Журавлева В. И., Фоглесонг Д. С. Конструирования образа России в американской политической карикатуре XX в. // Россия и США на страницах периодики / Ред. В. А. Коленеко. М.: ИВИ, 2008 (в печати). См. также: Foglesong D. S. The American Mission and the «Evil Empire». The Crusade for a «Free Russia» since 1881. Cambridge; N. Y., 2007.

Ю. Ю. Хмелевская

**СМЕРТЕЛЬНЫЙ РЕПОРТАЖ:
будни и трагедии русского голода 1920-х гг.
в свидетельствах американских очевидцев***

Голодомор начала 1920-х гг. стал одним из первых опытов «открытия» Советской России для многочисленных зарубежных миссий помощи, которые не только снабжали голодающих продовольствием, но и во многом послужили для всего остального мира источниками разнообразной информации, в том числе и визуальной, о происходящем в стране большевиков. Современному человеку, живущему в эру телевидения, Интернета и цифрового фото, довольно трудно представить себе те политические, организационные и чисто технические трудности, которые сопровождали фото- и киносъемки в стране, едва вышедшей из стадии активных военных действий и пребывавшей в глубоком социокультурном и экономическом кризисе. Количество и качество визуальных документов, оставленных иностранными очевидцами — представителями филантропических организаций, а также степень публичности, приданная тогда голодному бедствию как в советских, так и в западных СМИ, стали поистине беспрецедентными: ни массовый голод 1932—1933 гг., ни 1946—1947 гг. не получили такого отражения в журналистских репортажах, фото и кинохронике. Эмоциональное воздействие визуальных свидетельств, созданных именно в годы первого советского голодомора, оказалось столь велико и столь универсально, что уже в постсоветское время они стали активно использоваться в политических целях для образной репрезентации более поздних голодных бедствий¹.

Ведущее место среди заграничных гуманитарных миссий принадлежало Американской администрации помощи (American Relief Administration — ARA), значительно превосходившей все остальные миссии по масштабам поставок и уровню организованности. Об особом внимании американцев именно к визуальной репрезентации как собственных действий, так и общей ситуации в России, говорит наличие в штате АРА профессиональных операторов и фотографов, совершавших периодические поездки по голодающим регионам и получавших специальные зада-

* Благодарю Б. Патенауда и сотрудников архива Института Гувера (США) за предоставление фотоматериалов для этой статьи.

ния от дирекции в Москве. Если для рядового российского населения фотоаппараты в начале 1920-х гг. были все еще в диковинку, то для жителей США они уже давно превратились в привычный предмет, сопровождавший их в поездках и повседневной жизни. Собственные камеры имелись почти у всех американских сотрудников, работавших в России в 1921—1923 гг. В списках товаров, которые они в счет жалованья заказывали для личного пользования в Европе и США через московскую головную контору АРА, важное место занимали фотопластинки, пленки, фотобумага и реактивы². Среди тысяч отпечатков и негативов, хранящихся в архивах Института Гувера в США, содержатся не только профессиональные репортерские и постановочные снимки, сделанные «официальными» операторами АРА, но и многочисленные любительские фото, на которых помимо прямой деятельности по распределению американского продовольствия, ужасов голода и разрухи запечатлены пейзажи, уличные сценки, быт и повседневная жизнь местных жителей³.

С одной стороны, собирание фотографий, фиксирующих экстремальную ситуацию в ее повседневности, продолжает традицию, которая начала складываться в странах Запада в годы Первой мировой войны⁴. Относительная доступность фотоаппаратов, универсальность и востребованность именно зрелищных образов, в том числе и тех сторон военной действительности, которые прежде было принято скрывать, по-видимому, сделали эту практику сохранения памяти о пережитом более перспективной и менее обременительной, чем ведение дневников или написание мемуаров. С другой стороны, в увлечении американских «спасателей» фотографированием советской действительности в своеобразном виде отразился и колониальный аспект, присущий нациям с активной цивилизаторской составляющей в репрезентационных практиках и характеризующийся рядом предустановленных ожиданий и культурных стереотипов о российской «экзотике» и «местном колорите».

Фотографии, как известно, снимаются камерой, чей объектив, как и глаз фотографа, до известной степени определяет позицию зрителя. Однако структура «смотрения» и «видения», «глаза» и «взгляда» не тождественна, в связи с чем одним из распространенных понятий современной визуалистики является предложенный французским психоаналитиком и философом Ж. Лаканом принцип «экрана» (écran), согласно которому образ становится видимым, только будучи спроецированным или пропущенным через некий медиум между субъектом и объектом, наблюдателем и наблюдаемым⁵. Как считает К. Силверман, такой «экран», или «фильтр», живет в каждом субъекте культуры подобно языку. Состоящий из идеологий⁶, стереотипов и предустановок, он представляет собой «большой и разнообразный, но в конечном счете ограниченный набор репрезентационных координат, которые определяют, что и как видят члены данной культуры — как они обрабатывают визуальные детали и какое придают им значение»⁷. В методологическом плане проект исходит из диалектической концепции визуальной культуры, которая, по словам У. Митчелла, «не может ограничиваться дефиницией объекта как социальной конструкции визуального, но должна настаивать на анализе обратной сторо-

ны этой посылки — на визуальной конструкции социального»⁸. Таким образом, подчеркивается двойственность визуальности: с одной стороны, визуальные образы выступают как инструменты и средства манипуляции, с другой — как автономный источник собственных значений и целей. «Этот подход рассматривает визуальную культуру и визуальные образы как посредников (go-betweens) в социальных транзакциях, как репертуар экранных образов (screen images) и темплат, при помощи которых структурируются человеческие отношения» и конструируется «другое»⁹.

Такая перспектива выдвигает на первый план разницу не только собственно «культурную» (между «Россией» и «Америкой» в целом) и политическую (между «Советами» и «буржуазным Западом»), но и субъективную разницу между «наблюдателями» и «натурой» этого визуального эксперимента. Американскую сторону-донора в стране большевиков представляли молодые, честолюбивые люди, прошедшие через школу Первой мировой войны; и для многих из них участие в российской «экспедиции» выглядело как продолжение их военного опыта, важным компонентом которого, особенно в американском варианте, выступал «авантюристический» аспект — жажда приключений и возможность увидеть то, чего никогда не видели соотечественники в Новом Свете¹⁰. Лишь у считанных единиц имелись предварительный опыт пребывания в России или специальная подготовка, но абсолютное большинство сотрудников Русского отдела АРА имело базовое образование не ниже, а, как правило, выше среднего — на уровне колледжа или университета. Поэтому вполне справедливо предположить наличие у них определенного набора стереотипов, в том числе и о России, которые они черпали из литературы и СМИ и которые должны были служить не только ориентирами в «чужом» культурном пространстве, но и своеобразными антиподами саморепрезентации американцев как представителей социализированной и цивилизованной нации, победившей в Великой войне. И, наконец, помимо всего прочего, большинство из них были выходцами из американского среднего класса, которому в начале XX в. были присущи активная жизненная позиция, любознательность и патерналистское отношение к социально слабым слоям общества. Некоторые члены американского персонала обладали явным журналистским талантом и оставили подробные и наполненные текстуальными картинками нарративы своего пребывания в стране большевиков, что существенно облегчает контекстуализацию синхронных визуальных образов¹¹.

В этой связи основное внимание в данной статье будет уделено реконструкции социокультурного и политического контекста появления этих фотосвидетельств, частично рассмотрены их образный ряд и содержательная сторона, а также коммуникативная функция, направленная как на публичную, так и на частную сферу.

От ужасов войны к ужасам голода

Ведущим визуальным сюжетом на ранней стадии операций АРА — с осени 1921 по весну 1922 г. — стали образы смерти и страданий от голода, свидетельством чему является огромное количество фотографий,

на которых запечатлены как отдельные жертвы, так и массы незахороненных трупов, сложенных в кучи и штабеля на кладбищах и больничных дворах. Эти изображения часто изготовлялись в формате почтовых карточек и отправлялись корреспондентам по переписке за рубеж¹², подобно тому как это делалось в письмах из окопов Первой мировой. Но если тогда объектами съемки становились молодые мужчины в расцвете лет, погибшие и искалеченные в ходе военных действий, то в Советской России блокноты журналистов и камеры фотографов были прикованы к плачевной участи гражданского населения, особенно детей и беженцев, которые страдали больше всего.

Авторы, обратившие внимание на разразившийся в 1914—1918 гг. бум военной фотографии, как профессионального, так и любительского уровня, не единодушны в трактовке этого способа визуальной репрезентации реальности Первой мировой. Так, например, Дж. Моссе считал, что «фотографии, которые солдаты делали для себя и своих семей, были всегда реалистичны», в то время как официальные фотографы тиражировали политизированный пропагандистский «миф о военном опыте»¹³. По мнению Н. Фергюсона, такая постановка проблемы не вполне корректна. Конечно, аккредитованные репортеры, чьи снимки публиковались в массовых изданиях во время войны, работали на пропаганду и старались избегать показа *своих* погибших. Но если под «реальностью» понимать неприглядные и шокирующие стороны войны, то их немало и в официальных фотографиях, значительное количество которых было не пропущено цензурой¹⁴. Большинство из тех солдат, кто взял с собой камеры

на фронт, были менее политизированы, чем журналисты, но мало кто стремился к «реализму» как противовесу «пропаганде», поэтому солдатские личные альбомы Первой мировой войны вовсе не обязательно «реалистичны», если под этим подразумевать «бесстрашие в изображении ужасов окопов». Любительские фото так же много говорят о том, какой их авторы хотели видеть эту войну (и какой она должна была выглядеть для других), как и официальные фотографии — о целях правительственной пропаганды¹⁵. Как отмечает британский историк, карточки с изображениями вражеских трупов и останков имели широкое хождение во всех воюющих странах, их можно найти и во многих солдатских альбомах (фото 1). Смерть завораживала солдат, а для



Фото 1.

Фотография из американского солдатского альбома времен Первой мировой войны

американцев, позже других вступивших в войну, зрелище полей битвы и окопов имело особое, жуткое и наводящее ужас очарование¹⁶. Стараниями военных корреспондентов избранные образы «ужасов войны» доходили и до общественности, превращаясь в узнаваемый визуальный код де-струкции и страдания.

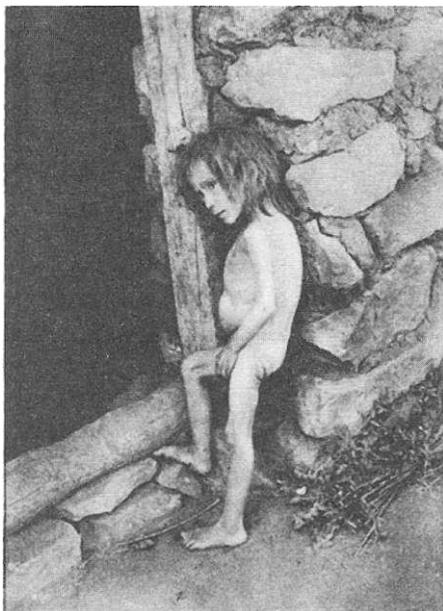
После смерти в 1920 г. Джона Рида, канонизированного большевиками за прославление русской революции, советские власти перестали пускать в Россию иностранных журналистов, в результате чего в зарубежной прессе и американской в частности появлялось множество непроверенных сообщений, основанных на слухах и домыслах. Однако отчаянный голод 1921—1923 гг., вынудивший большевистское правительство обратиться к мировой общественности за помощью, изменил эту ситуацию. После известного письма Максима Горького «Ко всем честным людям мира», которое было санкционировано Лениным, доступ в Страну Советов получили не только зарубежные филантропические организации, но и профессиональные репортеры.

Первым, кому удалось добиться официальной советской аккредитации и попасть в голодающий регион, был Флойд Гиббоне из «Чикаго Трибьюн». Известный и пользовавшийся доверием читателей военный корреспондент, герой Первой мировой войны, потерявший из-за ранения глаз, летом 1921 г. во время переговоров в Риге между представителями Американской администрации помощи и РСФСР смог убедить М. Литвинова в необходимости ознакомления западной публики с положением в России из первых рук. Проявив большую напористость, вплоть до угроз нелегально пересечь границу на аэроплане, Гиббоне сумел получить визу и оказаться в России раньше, чем было подписано официальное соглашение с АРА и начались собственно американские операции по спасению голодающих. Отправившись напрямик в Поволжье, он договорился с местными телеграфистами и, подкармливая их на собственные средства, ухитрился передавать свои репортажи в США. Именно из этих сообщений, рассказывающих об опустевших деревнях, огромных траншеях, в которых хоронят безымянных умерших, о мальчишке, разжевывающем сушеные рыбы головы и кормящем рот в рот своего маленького братишку, как птица из клюва в клюв своего птенца, рядовые американские читатели черпали свои первые представления о русском голоде¹⁷, на которые впоследствии был наложен визуальный ряд.

В 1921 г. в Москву в качестве корреспондента «Нью-Йорк Тайме» прибыл Уолтер Дюранти, который проработал там до начала 1940-х, снискав впоследствии славу самого просоветски настроенного американского журналиста за всю историю отношений между СССР и США. В отличие от многих своих коллег он уже тогда был уверен в устойчивости режима и первым из американских экспертов по России угадал возвышение Сталина. В начале 1920-х гг. он был тесно связан с АРА, получая от них информацию из регионов для своих обзорных репортажей. Не всегда отличаясь точностью, эти материалы¹⁸ были полны ярких деталей и вызвали большой читательский интерес¹⁸. Активно сотруд-

начали с Американской администрацией помощи и другие журналисты из США и Европы, особенно бывшие военные корреспонденты, которые имели большой опыт составления «текстуальных картин» и часто совершали путешествия в глубь России вместе с работниками АРА¹⁹. В свою очередь, АРА, как и другие зарубежные миссии помощи, пользовалась услугами крупнейших новостных агентств («Рейтере», «Ассошиэтед Пресс» и др.) для распространения своих пресс-релизов и трансляции фото- и киноматериалов из России в западное информационное пространство.

Самыми известными на Западе визуальными символами первого советского голодомора, которые тиражировались на открытках и в иллюстрированных изданиях с благотворительными целями, стали дети, мертвые и едва живые, брошенные на произвол судьбы и пребывающие в крайней степени истощения, снятые группами и в одиночку (фото 2). Именно посещение детских домов и беженских приютов, больше похожих на морги, где мертвые лежали вперемежку с живыми, производило на «новичков» наибольшее эмоциональное впечатление, которое подтверждалось и в письменных источниках как ими самими, так и их более «опытными» коллегами. Флойд Трэйнам, штатный оператор АРА, в прошлом фоторепортер «Атланта Джорнэл», писал о своем первом посещении детского дома в Уфе в феврале



*U famine en Ru*U. IX. SEULE AU MONDE!
Image flAvranif de \ \ misere enfrntine! H4tons-nou>
do secourir les millions et les milliere d'enlants semblables
/ cette pauvre petite
U io Tr-or suffit a nourricun enfant pendAOI noc t^maine.]*

Фото 2. Бельгийская благотворительная открытка. 1921 г.

1922 г.: «Я никогда не забуду этот ужас. Мы оказались в большой комнате, где размещалось, наверное, около двухсот детей. Вон тот уже умер, сказал доктор, и вон тот тоже. Смотрите, этот тоже умирает. Без преувеличения могу сказать, что дети умирали каждые две минуты. Я сам видел нескольких уже умерших, которых еще не убрали с их коек... Истощенные до крайности маленькие тельца, жалобные личики и плач — это было слишком. Я не мог продолжать и сказал остальным, что подожду на улице»²⁰. Другой американский очевидец, Уильям Келли, за полтора месяца своего пребывания в Уфе уже привыкший к подобным зрелищам, отметил по этому поводу в своем письме: «Осмотр приюта для детей-беженцев оказался для фотографа слишком большим испытанием, и он поспешил прочь из здания»²¹.

Практически все очевидцы и исследователи, описывавшие собственные ощущения и изучавшие реакцию

людей на длительную экстремальную ситуацию, отмечают привыкание к повседневному созерцанию смерти и складывание отстраненного к ней отношения. В годы Первой мировой войны, которую современники характеризовали, как «массовое убийство», «бойню», «мясорубку» и т. д., об этой брутализации, проявлявшейся в падении ценности индивидуальной человеческой жизни и «привычке к жестокости», стали говорить открыто, усматривая в этом своеобразное средство психологической защиты. Чем больше становилось количество мертвых, тем менее индивидуальный характер приобретала каждая отдельная смерть и тем легче, с ментальной точки зрения, становилось дистанцироваться от мыслей о страданиях отдельных жертв²².

Количество погибших от голода в самых пострадавших регионах России было столь велико, что кучи безымянных и непогребенных мертвецов превратились в жуткую, но привычную деталь местного пейзажа. Жители, поглощенные проблемами собственного выживания, ее уже не замечали, а приезжие заокеанские спасатели, испытав первоначальный шок, впоследствии нередко относились к этому с любопытством туристов, посещающих локальные достопримечательности (фото 3). Иногда они проявляли удивительную бесцеремонность. Так, например, во время визита оператора АРА Трэйнама в Уфу зимой 1922 г. один из работавших там американских сотрудников повез его на городское кладбище и, по-видимому, чтобы добиться более эффектного кадра, забрался в незарытую братскую могилу и попытался «придать позы» сваленным туда трупам. Фотограф же в это время «в ужасе стоял поодаль, не в силах снимать»²³. Для самого Трэйнама, недавно прибывшего в Россию, зрелище этого места, «слишком заброшенного, чтобы описать словами», стало синонимом «ужасов голода»: «Там были вырыты огромные могилы, готовые поглотить сотни маленьких телец. 37 из них уже были заполнены. Несколько могил были приготовлены заранее. Трупы привозили на санях каждые 10 минут. Никакой панихиды — их просто некому было оплакивать, ни одежды, ни гробов. Их просто брали за ноги и бросали в огромную яму, а человек, который хоронил,



Фото 3.
Группа
американских
сотрудников АРА
на кладбище
в Одессе

просто считал их. Без всякого сомнения, это и была картина настоящего ГОЛОДА (выделено в источнике.— Ю. Х.)²⁴ (фото 4).

Кладбищами и детскими домами ужасы голода в стране большевиков не исчерпывались. Одной из проблем стал каннибализм, многочисленные случаи которого были зарегистрированы в голодающих регионах, в особенности в Поволжье и на Урале²⁵. Сведения о людоедстве, как почерпнутые из советской печати, так и полученные от местных органов, попадали и в американскую отчетность, и в международную прессу. Советская сторона при этом иногда сама проявляла инициативу, снабжая американцев подобной информацией и предоставляя им милицейские протоколы и фотографии²⁶. Однако пресс-служба Русского отдела АРА имела от своего начальства в Нью-Йорке указание: при передаче этих фактов журналистам не подтверждать их официально под предлогом того, что она не располагает «надежными свидетельствами из американских рук»²⁷.

Американские «охотники за заголовками» тем временем продолжали искать эти «физические улики», опрашивая своих соотечественников, работавших в отдаленных регионах, присутствуя на судах, допросах и обысках подозреваемых. Результатом этой «охоты» стали несколько фотографий, снятых самими американцами в марте 1922 г. в Самарской губернии. На одной из них запечатлен сотрудник АРА Генри Вольф, стоящий в группе из пяти приличных на вид местных жителей в зимней одежде. На деревянном столе перед ними лежат жуткие свидетельства преступления, среди которых можно различить как минимум две человеческие головы и руку. Как пишет современный американский историк Б. Патенауд, «странно, но больше всего привлекает глаз фигура американца, одетого в длинное пальто и шляпу с полями. Его руки в кожаных перчатках сцеплены перед собой. Выглядит все это так, как будто он вошел в сцену из фильма ужасов. Его лицо ничего не выражает, и уже одно его присутствие, не вписывающееся²⁸ никуда, дает понять, что произошло что-то страшное и значительное». При этом неясно, были ли



Фото 4.
Вывоз умерших
детей из детского
дома

именно эти люди арестованы или просто сфотографированы и каким образом на других фотографиях преступников заставили позировать перед камерой с останками их жертв. «На одном из таких снимков,— продолжает Б. Патенауд,— изображен местный чиновник, вооруженный карандашом и бумагой и собравший все свое самообладание. Он сидит среди полудюжины обвиняемых, готовясь записать приговор. На переднем плане лежат разнообразные части человеческих тел, а одна из преступниц сидит с чем-то изуродованным на коленях. Вся эта сцена снята на фоне задника из холста, разрисованного под небо с облаками. Их взгляды направлены на камеру, которую, возможно, они видят впервые в жизни. Съежившись перед объективом, они, может быть, думают, что их вот-вот казнят за их преступления, а странный прибор перед ними предназначен для исполнения приговора. А может, они просто не понимают серьезности ситуации — вглядевшись в их лица, нетрудно согласиться с теми, кто считает трупоедов помешанными»²⁹.

В годы Великой войны изображения изуродованных и расчлененных останков солдат и представителей гражданского населения, ставших жертвами «современных» способов ведения военных действий и «варварства» противника, использовались в пропаганде, особенно антигерманской, с обезличенным акцентом на «немецкие жестокости» как преступления против цивилизации и человечности. С фотосвидетельствами каннибализма и трупоедства в Советской России, не менее шокирующими на вид — тем более что виновные присутствовали в кадре,— дело обстояло сложнее. С цивилизованной точки зрения, деяния такого рода, конечно, расценивались как преступление и варварство во всех смыслах, но, в отличие от войны, они не могли быть привязаны к образу врага. В силу специфики миссии АРА и ее всячески декларируемой аполитичности распространение этих образов в публичной сфере выглядело бы политически двусмысленно. Возможно, определенную роль здесь сыграла и традиция, связанная с практикой криминальных расследований,— несмотря на явный интерес общества к уголовной хронике, собственно улики и криминалистические фотографии публичности не предавались. Поэтому, будучи доказательствами «из первых рук», эти фото имели хождение только среди сотрудников АРА, которые нисколько не сомневались в наличии случаев людоедства в подконтрольных им голодающих регионах, особенно зимой и ранней весной 1922 г. В том же, что касалось освещения этой разновидности ужасов голода в средствах массовой информации, американское руководство взяло за правило политику «мягкой подачи» — без подробностей, картинок и комментариев³⁰.

Связь с традициями съемок времен Первой мировой прослеживается в организации других сюжетных линий, освещавших деятельность АРА в Советской России, прежде всего в приемах изображения масштабов поставок голодающему населению и условий, их сопровождавших. Великая война быстро приобрела статус «битвы ресурсов», победа в которой зависела не столько от таланта военачальников и мужества солдат, сколько от объема военных поставок, и продовольствия прежде всего. Эта фиксация на количественном аспекте и демонстрация его своим со-

юзникам была особенно характерна для англо-американских участков фронта. Так, например, русский очевидец с нескрываемым восхищением описывал в 1916 г. гигантские английские военные заводы, «бесконечные вереницы» грузовиков с боеприпасами и «Гималаи сапог и всякого съестного добра»³¹. Аналогичные мотивы присутствовали и в визуальном ряду; изображения продуктовых складов, огромных штабелей ящиков с амуницией и прочими припасами, ведущая роль в поставке которых на Западный фронт к концу войны стала принадлежать именно США, символизировали уверенность в том, что большое количество качественной пищи чрезвычайно важно для поддержания морали войск и является залогом успешного ведения военных действий³² (фото 5).

Как известно, лозунг «Войну выиграет продовольствие!» выдвинул именно Герберт Гувер, американский министр торговли и основатель АРА, который в 1917—1919 гг. возглавлял Национальную продовольственную администрацию США. В ряду визуальных образов, запечатлевших деятельность Американской администрации помощи в Советской России, также неизменно присутствовали пакгаузы и пристани, заполненные мешками, бочками и ящиками, которые, по-видимому, должны были не только поднимать мораль потенциальных реципиентов, но и представлять выгодный контраст пустым складам большевистского правительства (фото 6). Помимо всего прочего, поставки АРА в Россию имели прямую связь с Первой мировой: значительная часть товаров, особенно одежда, обувь, постельные принадлежности, медицинские средства и оборудование перевозились из американских военных складов в Европе.

Трудности и риски, сопровождавшие распределение этого «изобилия» в стране, едва вышедшей из Гражданской войны, оказались не меньшими, чем при доставке продовольствия и боеприпасов на действующий фронт. Поэтому не менее важное место в создаваемом американскими

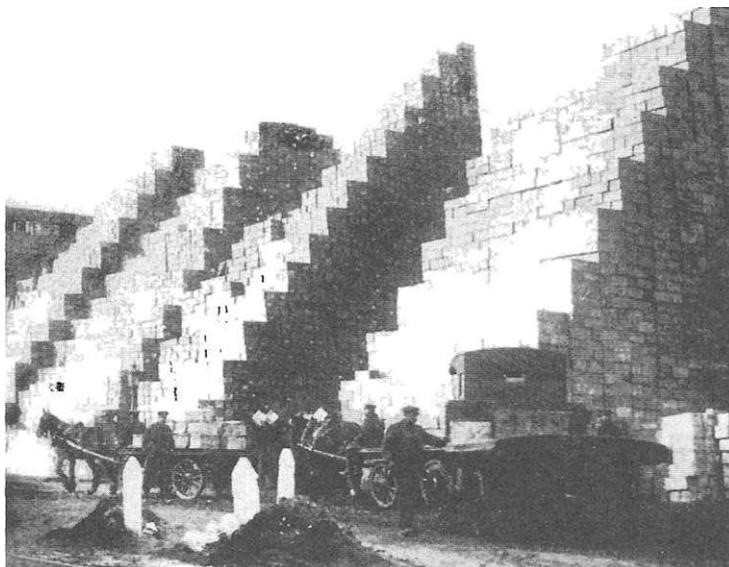


Фото 5. Склад продовольствия и боеприпасов. Фото из американского альбома Первой мировой войны

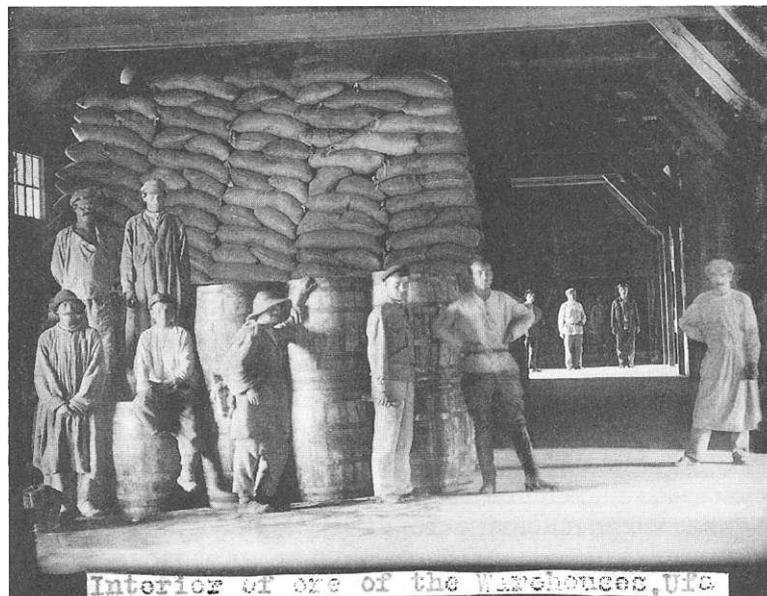


Фото 6.
Интерьер склада
АРА в Уфе

фотографами визуальном ряду Советской России заняли близкие к военным картины разрушенных шоссейных и железных дорог, кладбищ паровозов и вагонов, убогих и архаичных средств передвижения, заброшенных жилищ и фабрик. Меморандум пресс-отдела АРА рекомендовал операторам обратить на сбор такой визуальной информации — «если только это не подпадает под официальные советские ограничения» — особое внимание: «Эти пленки нужно хранить как абсолютно священные... Любое использование их в текущих новостях может быть интерпретировано как пропаганда против советского правительства, и такая пропаганда, конечно, будет прямым нарушением буквы нашего соглашения с Советами и этики ситуации. Единственной целью является их использование для фильма, который мы хотим создать как постоянную летопись работы АРА³³, для того чтобы показать трудности, сопутствующие нашим операциям».

Американская помощь и местный колорит

По мере того как операции АРА разворачивались, сюжетные приоритеты переместились на собственно процесс оказания помощи — распределение продовольствия и осуществление медицинской программы. Именно в этой сфере происходила основная коммуникация американских «пришельцев» с местным населением, и именно здесь особенно активно конструировались образы «другого», с одной стороны, подпитываемые уже имеющимися представлениями, а с другой — корректировавшиеся на основе приобретенного опыта.

Весной 1922 г. оператор Флойд Трэйнам и журналист Гарри Гилкриз получили задание собрать визуальную документацию «кукурузной драмы» — программы АРА по распределению кукурузных пайков среди взрослого населения. Первые объявления об этой программе и о том, что

в американских портах загружается зерно для отправки в Россию, были сделаны еще в январе 1922 г. в связи с решением Конгресса об ассигновании 20 млн долларов на эти цели. После целой серии транспортных и организационных перипетий, из-за разрухи советской железной дороги едва не закончившихся крахом всего предприятия³⁴, во второй половине марта первые поезда и транспорты с кукурузой стали прибывать в голодающие регионы. Реакция населения на это долгожданное событие была, конечно же, предопределена; оставалось ее должным образом задокументировать.

Самую большую известность из всех эпизодов раздачи кукурузных рационов получил запечатленный на киноленту в апреле 1922 г. приезд представителей АРА в деревню Васильевку Самарской губернии. Эмоциональные описания зрелища нескольких сот людей, на коленях благодарящих американцев, которые прибыли со спасительным зерном именно в эту деревню (фото 7), неоднократно повторяются в письменных свидетельствах очевидцев событий. Однако, сравнивая их с результатом съемок, американский историк Б. Патенауд приходит к выводу о вторичности и постановочном характере этого фрагмента кинохроники. После титров «Все оставшиеся в живых обитатели деревни с благодарностью пали на колени, как только прибыло продовольствие АРА» следуют кадры, на которых жители Васильевки на коленях в мольбе протягивают руки и кланяются до земли, но эта сцена вызывает ощущение повтора с участием большого количества «статистов». Крестьянка, которая стоит у весов в ожидании своего пайка, явно пребывает в нетерпении, в то время как представитель АРА ждет сигнала от оператора, чтобы начать процедуру.

Очевидцы сочувственно сообщали о деревенских детях, ныряющих в грязь, чтобы подобрать и съесть упавшие во время взвешивания зер-

нышки; на пленке же видно, что зерна были брошены специально, чтобы повторить эту впечатляющую сцену для кинооператора. Наконец, самым искусственным моментом хроники выступает сюжет, где работник АРА, широко улыбаясь, крепко пожимает руки самых больных и старых женщин. Титр говорит «Принимая благодарность», но американец здесь явно напрашивается на нее, в то время как голодающие и обессилевшие люди смущены и обескуражены этим неделикат-

I



Фото 7. Население деревни Васильевки встречает посланцев АРА

ным рукопожатием. Американский историк охарактеризовал этот киносюжет, как и последовавший за ним пресс-релиз Гилкриза, как «мелодраматическую копию с атмосферой Второго Пришествия», которая «вне всякого сомнения служила целям отдела пропаганды в Нью-Йорке»³⁵. Тем не менее этот сюжет был полностью включен в вышедший в 1922 г. двухчастевой фильм об АРА с названием «Дар Америки голодающей России», предназначенный для американской публики.

Символическая практика уподобления американской помощи «чуду», «сошествию с небес», «посланцам Господа» с сопровождавшими ее ритуальными действиями распространилась с самого начала пребывания АРА в России и получила весьма подробное отражение в разнообразных синхронных письменных источниках официального и частного характера³⁶. Конечно, американцам льстило это поклонение, принимаемое ими за оценку их усилий. Однако в таком поведении местного населения уместно усматривать не только изъявление признательности, но и специфику простонародного метафорического ряда, кодирующего непонятно откуда прибывшую помощь в привычные понятия и ритуалы. К тому же квази-религиозная символика не была специфична для восприятия именно АРА. Подобным образом в экстремальных ситуациях интерпретировалась практически любая помощь извне и раньше, в том числе и первый опыт поставок продовольствия из США голодающим крестьянам России в 90-х гг. XIX в.³⁷ Возможно, отчасти это связано с тем, что, несмотря на наличие частной благотворительности в имперской России, традиция массовой и организованной социальной помощи со стороны «внешних» (по отношению к миру ординарных людей) инстанций так и не сложилась.

Принимая все это во внимание, можно предположить, что, даже если отдельные фрагменты и носили инсценированный характер, для участников этой инсценировки она не выглядела противоестественной. К тому же ее объекты, озабоченные экзистенциальными нуждами, вряд ли склонны были придавать значение работающей камере и когда-либо видели результат этой съемки. Предназначалась она прежде всего для либеральной американской общественности, склонной воспринимать работников АРА как «единственный контакт со всем остальным миром», агентов «цивилизации», несущих свет и надежду темным русским массам, и образ крестьян, на коленях благодарящих американцев, несомненно, отвечал ее ожиданиям и стереотипам. Для самих же крестьян это был вполне естественный и привычный ритуально-поведенческий код, актуализировавшийся в экстремальных ситуациях — засухе, неурожае, стихийных бедствиях.

Что же касается рукопожатий с реципиентами помощи, часто повторяющихся на различных фотографиях, то здесь, по-видимому, сотрудники АРА отдавали дань уже советскому ритуалу. Ни в США, ни в дореволюционной России пожимание рук вовсе не было общепринятым. Прибыв в страну большевиков, американцы с удивлением обнаружили, что здесь этот жест является правилом, а бесконечное его повторение изо дня в день в разных советских инстанциях доходило почти до рефлекса. «Мне приходится совершать очень много рукопожатий. Пожимание рук

в России совсем не бестактность, и сегодня я автоматически пожал руку цирюльнику, который пришел, чтобы подстричь мне виски», — сообщал очевидец всего лишь через несколько дней после приезда на место назначения в Уфимско-Уральский дистрикт АРА³⁸.

В этот же фильм вошли еще два сюжета, которые, с одной стороны, служили саморепрезентации АРА, с другой — отражали интерес американцев к местному колориту и могут быть интерпретированы как своеобразное проявление колониального аспекта в восприятии ими российской действительности. Оба сюжета были сняты в Уфе зимой 1922 г. Участник этих съемок У. Келли, помощник окружного управляющего Уфимско-Уральским дистриктом АРА, так описывает первый эпизод: «Около полудня офис АРА посетила делегация из трех татарских священников в религиозном облачении. Они принесли неизбежную петицию, содержание которой все еще потемки для меня. Сопроводительная речь была переведена с татарского на немецкий, но дальше этого дело не зашло. В кабинет ворвался Трэйнам, наш оператор, и сразу же принялся за работу, засняв священников, Хофстра и меня. Желая сделать больше снимков, Трэйнам и я проводили их до дому и всю вторую половину дня провели, снимая их на фото и киноплёнку. На одном ролике было запечатлено, как я и Бэйрд знакомимся и обмениваемся знаками внимания с муфтием у него во дворе. У этих священников есть драгоценный Коран, написанный, как я полагаю, около тринадцати веков тому назад. Они вынесли его наружу, и мы засняли их за чтением»³⁹.

На кинохронике мусульманские священники перед камерой открывают специальный стеклянный ящик, переворачивают страницы и водят пальцами по рукописным строкам древней реликвии, подвергая ее воздействию солнечного света и влаги, — съемки происходили 19 февраля 1922 г. Титр, который сопровождает эти кадры, названные Б. Патенаудом «кошмаром архивиста»⁴⁰, гласит: «Магометанские священники татарской расы. АРА распределяет помощь вне зависимости от расы, политики и веры». Именно этот принцип был зафиксирован в августе 1921 г. в качестве одного из основных положений Рижского соглашения между АРА и РСФСР.

Американцы, несомненно, были впечатлены такой честью и склонны были усматривать в этом допуске «неверных» с камерами к мусульманской святыне особый смысл. Журналист У. Дюранти, сместив даты, включил этот эффектный эпизод в свое эссе, вышедшее 9 июля 1923 г. в связи с окончанием операций АРА в Советской России, то есть полтора года спустя после съемок. Описывая многочисленные заслуги уфимского окружного управляющего полковника Уолтера Белла, прозванного среди американского персонала «идолом башкир», и почести, оказанные ему местным населением, московский корреспондент «Нью-Йорк Тайме» сообщал и о древней копии Корана: «Никогда прежде эта святыня не представляла перед глазами неверных, но по просьбе полковника Белла магометане вынесли ее на свет, чтобы молодой Трэйнам, официальный оператор АРА, запечатлел на пленку, как священники переворачивают ее страницы»⁴¹. Далее говорилось о приглашении Белла на духовный съезд



Фото 8. Полковник Белл и башкирские мусульманские лидеры

мусульман России, на котором летом 1923 г. был избран новый главный муфтий. То была честь, которой, по словам Дюранти, никогда не удостоивался ни один иностранец или иноверец «во всей русской и татарской истории от Чингизхана и Тамерлана до наших дней»⁴². Уфимский окружной супервайзор действительно присутствовал на этом мероприятии, и, судя по отчетам самого Белла и Флойда Трэйнама, который летом 1923 г. совершил вторую поездку в Уфу, снимки рукопожатий с мусульманскими лидерами (фото 8) были сделаны именно в это время. Однако никаких данных о повторной демонстрации Корана в американских источниках нет⁴³. Сам же Дюранти там никогда не бывал.

Второй кинематографический эпизод из Уфы также был связан со священниками, на этот раз православными, и продолжал тему помощи вне конфессии, политики и расы. «Нынче утром я опять позировал для киносъемки,— пишет Келли 24 февраля 1922 г.— Блэнди пригласил около 50 русских священников в качестве статистов, и, как только все было готово, я ненадолго покинул свой стол и спустился во внутренний двор, где был заснят за распределением продуктовых переводов и беседой с батюшками. Вообще-то они получили свою долю продовольствия, приобретенного для них русским духовенством Америки, еще несколько дней назад, но сегодня вернулись специально, чтобы попозировать для съемок»⁴⁴.

С одной стороны, провинциальные православные священники с длинными бородами, в черных рясах и шапках выглядели для американцев воплощением старой России, вполне соответствующим западным стереотипам «русскости». Шапкам и бородам при этом принадлежала роль наиболее явных и предсказуемых внешних маркеров «инаковости». После первого опыта посещения детской столовой в Уфе У. Келли написал о местных детях: «Если не считать татар, которые напоминают китайцев,

то кроме как по надетым на многих из них меховым шапкам, никто бы не сказал, что они русские — с таким же успехом они могли бы быть американцами, англичанами, французами или принадлежать к любой другой западной нации. Взрослые из-за своих бород выглядят для нас иностранцами гораздо больше»⁴⁵.

С другой стороны, за неимением иных привычных для западных наблюдателей цивилизующих инстанций местное духовенство, и православное, и мусульманское, олицетворяло для них упорядочивающее начало, пользующееся традиционным доверием населения: «Священники — это самые интеллигентные здесь люди, которые оказывают на местное общество самое большое цивилизующее влияние»⁴⁶. Поэтому демонстрация расположения со стороны духовенства и верующих имела для сотрудников АРА большое значение. Дополнительный колорит этим двум эпизодам добавляет заснеженный экстерьер, а также то, что они были сняты в одном и том же месте с интервалом всего в несколько дней. На это указывают записи У. Келли, который работал в Уральско-Уфимском дистрикте АРА с января по июнь 1922 г., и его присутствие в кадре. Если для местного населения сосуществование «русского» и «нерусского» при всем их отличии было привычным, то для американских зрителей эти фрагменты выглядели как сцены из совершенно разных «других» миров, соединенные общей темой американской помощи.

Со временем фотосъемка изъявления доброй воли доноров и реципиентов помощи превращалась во взаимный и достаточно часто повторяемый ритуал. «Незадолго до наступления темноты меня посетил Кыштымский комитет АРА... Они пришли в лучших воскресных одеждах, чтобы зачитать мне длинное благодарственное письмо. Я ответил им в приличествующем тоне и предложил выйти на улицу, где уже в сумерках мы попытались сделать групповое фото. Такого рода вещи мне уже прискучили, но для наших новых сотрудников в этом был элемент интереса»⁴⁷.

Что касалось «экзотики», то в Уральско-Уфимском дистрикте проблем с ее поисками не было ни у журналистов, ни у сотрудников АРА. Населявшие эту территорию народности были настолько разнообразны, что именно к ней чаще, чем к другим районам действия Американской администрации помощи, применялись понятия «живописный» и «колоритный», а наибольшее внимание привлекали именно нерусские национальности — башкиры, татары, казахи и др. — с их антропологическими «азиатскими» чертами, костюмами и обычаями. Характерно, что в американских письменных источниках термин *natives*, синонимичный русскому понятию «аборигены», использовался столь же часто, как и *local population* («местное население») и *local citizens* («местные граждане»), а свою работу в этом дистрикте АРА сами американцы нередко называли «азиатской экскурсией» или «азиатской ссылкой». Особенно заметной эта «колониальная» составляющая в восприятии советской действительности становилась во время инспекционных поездок американцев по округу. Они охотно покупали местные «сувениры» (самой большой популярностью пользовались башкирская ручная вышивка и тубетейки)

и не упускали случая зафиксировать на фото необычные этнические и бытовые детали: юрты кочевников и жилища, «больше напоминавшие поселки первопоселенцев времен освоения Дикого Запада», диковинные средства передвижения, «варварские одежды и украшения», доение верблюдиц и другие «странные вещи»⁴⁸.

Примечательно, что на всех этих фотографиях, за очень редким исключением, не видны внешние символы новой власти, хотя «коммунистические» ритуалы, лозунги и праздники часто встречаются в американских текстах, как и описания «большевиков», для которых во внутреннем сленге АРА утвердилось устойчивое специфически американское сокращение «боло» (*bolo*). Если не считать «протокольных» групповых снимков, изображения «комиссаров» на них практически отсутствуют, а если и присутствуют, то прежде всего с точки зрения их «живописности» (фото 9).

Как по письменным текстам, так и по визуальному ряду можно предположить, что гораздо большее впечатление на американских наблюдателей производило именно отсутствие в Советской России начала 1920-х гг. власти в традиционном для развитого общества понимании — обладавшей управленческой и профессиональной компетенцией, избранной в соответствии с демократическими процедурами, пользующейся доверием граждан и заботящейся о них. Самыми характерными и наиболее очевидными атрибутами нового режима для них, по-видимому, выступали не политические признаки, а убогое существование населения и неспособность власти справиться с хозяйственным запустением. Поэтому одним из излюбленных приемов американского визуального «протокола», особенно в исполнении официальных фотографов, стало изображение того,



Фото 9.
Уильям Келли
с советскими
чиновниками.
Уфа, 1922 г.



Фото 10.
Американские
сотрудники
в конторе АРА.
Уфа, 1922 г.

«что было» до прихода АРА и «что стало» после начала ее операций. Чтобы зафиксировать видимые результаты, проводились съемки в одних и тех же местах (детских домах, больницах и т. д.) со значительным временным интервалом, по поводу чего фотографы получали специальные инструкции от пресс-отдела⁴⁹.

Образы же самих американцев, запечатленных во время их работы в России, вообще носят вневременной характер: с одинаковым успехом они могли бы быть сняты и в конце XIX в., и в 40—50-х гг. XX в. (фото 10). Универсальный европейский «дресс-код» и предметы, сопровождавшие их в кадре,— арифмометры, печатные машинки и особенно автомобили — в сравнении с разнообразными обносками местного населения и его убогими транспортными средствами выглядели безусловными признаками превосходящей цивилизации, носителями которой они себя сознавали.

•к * *

Не считая участия экспедиционных сил США в Гражданской войне и интервенции, сотрудники Русского отдела Американской администрации помощи стали первой большой и организованной группой американцев, получивших легальный доступ в самые отдаленные районы Советской России. Созданный ими визуальный нарратив представляет собой многуровневую конструкцию, в которой отразились разнообразные социализационные и культурные факторы, обусловившие позицию авторов, репертуар образов и стратегию их подачи.

Первый и самый очевидный уровень этой конструкции можно охарактеризовать как информационно-хроникальный. Одной из важнейших и наиболее часто декларируемых задач американских очевидцев являлась документальная фиксация этого необычного для них опыта работы в Советской России, масштабность и малая вероятность повторения которого

в будущем подчеркивались и в личных источниках, и в официальных указаниях⁵⁰. Поэтому преобладающим мотивом здесь является сохранение «для истории». Однако несмотря на провозглашаемую уникальность, на конструирование визуального ряда этой «летописи» существенно повлиял опыт участия ее создателей в предшествующей экстремальной ситуации — Первой мировой войне, особенно в том, что касалось образов смерти и разрушения, а также методов переброски и распределения помощи, выстроенных как военное предприятие.

Следующий уровень, пропагандистский, был связан с популяризацией Американской администрации помощи как носительницы общегуманитарных ценностей и цивилизующих начал, в связи с чем особое место отводилось положительному образу самой АРА, убедительным с точки зрения ее сотрудников откликом населения на ее действия и прямым результатам этой активности. Именно в этой сфере в репрезентациях АРА заметно цивилизаторское мессианство и влияние политических предрасположенностей американцев, в частности, латентное соперничество с советской властью и негативное к ней отношение.

И, наконец, еще один уровень визуального повествования АРА можно с известными оговорками обозначить как «познавательно-просветительский», связанный с узнаванием «другого», конструкцией и распространением представлений об «инаковости» российской (советской) действительности. Здесь уместно заметить, что в связи с революцией и установлением советского режима интерес американского общества к России существенно возрос и перестал ограничиваться узким кругом политических экспертов и интеллектуалов-славистов. Визуальные документы АРА стали одним из первых медиумов, позволивших «средним американцам», к числу которых принадлежали и сами сотрудники миссии, «увидеть» и «показать» последствия русской революции. Несмотря на модернизаторско-инновационную риторику большевистского режима, более очевидными репрезентационными координатами для них оказались именно архаические черты раннесоветского быта, возрожденные к жизни экстремальной ситуацией, и типажи из дореволюционного прошлого, традиционно ассоциировавшиеся с Россией и «русскостью». В значительной степени они послужили основой, на которой впоследствии выстраивались долговременные образы СССР (России), повлиявшие на взаимное восприятие двух стран на протяжении XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Нетрудно увидеть, что видеоряд большинства современных документально-публицистических фильмов и телепрограмм о голоде в Советском Союзе в 1932—1933 и 1947 гг. выстроен на визуальных документах 1920-х гг. См. также дискуссию о «геноциде посредством голода», развернувшуюся в связи с недавно принятым на Украине «законом о голодоморе», и о правомерности использования видов голодающего Поволжья 1920-х гг. на украинских марках, плакатах и открытках в память о событиях 1932—1933 гг.: Голод на Украине 1932—1933: исторические манипуляции (<http://www.geocities.com/holod3233/>); Михальченко В. О Голодоморе и о геноциде: поиск исторической правды (<http://www.partyofregions>).

org.ua/contrprop/resonance/47453eba60d6e/viewjprint/); Грязные фальшивки про «голодомор» (http://bch.nnm.ru/gryaznye_oranzhevy_e_falshivkijpro_golodomor_na_Ukraine) и др.

² Hoover Institution Archives (HIA). ARA Russian Unit Collection (далее — ARA Russia). 241: 3; 244: 1.

³ HIA. American Relief Administration. Russian Operations Records, 1919–1925. Photographs, ca. 1919–1923 (Box. № 395–411).

⁴ См., напр., иллюстрации в: *Eksteins M.* Rites of Spring. The Great War and the Birth of Modern Society. N. Y.; Toronto, 1989; *Voices and Images of the Great War* / Ed. L. Macdonald. L., 1989; *Ferguson N.* The Pity of War. Explaining World War I. N. Y., 1999, plates 1, 2 и др.

⁵ См.: *Lacan J.* The Split Between the Eye and the Gaze // Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. N. Y., 1978. P. 67–78 (рус. пер.: *Лакан Ж.* Четыре основных понятия психоанализа // Имена-Отца. М., 2006). Эта позиция перекликается с так называемой «зрительной парадигмой» зрелого модерна рубежа XIX–XX вв. и эстетическим принципом «избирательного зрения», сформулированным О. Уайльдом в 1891 г.: «Вещи существуют потому, что мы их видим, а что мы видим и как мы видим — это уже зависит от искусств, оказавших на нас влияние. Смотреть на вещь — совсем не то, что видеть вещь. Мы не видим вещи, покада не видим ее красоты. Тогда и только тогда эта вещь начинает существовать. В настоящее время люди видят туманы не потому, что они существуют, но потому, что поэты и живописцы показали нам таинственную прелесть подобных эффектов» (О. Уайльд. Упадок лжи. 1889; цит. по: *Вайнштейн О.* Денди. Мода, литература, стиль жизни. М., 2006. С. 303).

⁶ Под «идеологией» в визуалистике понимается «система репрезентаций, при помощи которых мы представляем мир как таковой», в связи с чем особую роль приобретают ритуалы «идеологического узнавания / неузнавания», см.: *Althusser L.* For Marx. L., 1977. P. 233 (рус. пер.: *Альтюссер Л.* За Маркса. М., 2006).

⁷ См.: *Silverman K.* The Threshold of the Visible World. N. Y., 1996. P. 221; *Burgin V.* Looking at Photographs / Thinking Photography. L., 1982. P. 146.

⁸ *Mitchell W. J. T.* Showing Seeing: a Critique of Visual Culture // Journal of Visual Culture. 1 (2002). P. 171.

⁹ Ibid. P. 175.

¹⁰ См.: *Kennedy D.* Over There. The First World War and American Society. N. Y.; Oxford, 1980. P. 178–184; *Patenaude B.* The Big Show in Bololand. The American Relief Expedition to Soviet Russia in the Famine of 1921. Stanford, 2002. P. 49–50; см. также: *May H.* The End of American Innocence. N. Y., 1959.

¹¹ См., напр.: *Ellingston J.* The Carriage of Philanthropy. ARA Bulletin. Ser. 2. № 43 (December 1923). P. 1–151; *Veil Ch.* Adventure's a Wench: The Autobiography of Charles Veil. N. Y., 1934; *Barringer T.* An American's Impression of Soviet Russia. 1923. (HIA. Thomas C. Barringer Papers. 1: 10); *Childs R.* Black Lebeda. The Russian Famine Diary of ARA Kazan District Supervisor J. Rives Childs, 1921–1923 / J. Cockfield (Ed.). Mercer Univ. Press, 2006 и др. В данной статье в качестве основного источника такого рода использованы письма Уильяма Джозефа Келли, написанные из Уфы в период с января по июнь 1922 г.: *Kelley W.* Extracts from the letters of William J. Kelley, written during the winter and spring of 1922 from the city of Ufa. (HIA. Frank Golder Papers. 23: 5) (далее — Extracts from the letters).

¹² *Kelley W.* Extracts from the Letters. May 22, 1922.

¹³ *Mosse G.* Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars. Oxford, 1990. P. 150.

¹⁴ *Ferguson N.* The Pity of War... XI–XII. В качестве иллюстрации, см., напр., коллекцию фотографий, не пропущенных в годы Первой мировой военной

цензурой Франции и Германии (они были опубликованы только в 1933 г.: http://www.greatwardifferent.com/Great_War/Images_Secretes/Images_Secretes_01.htm; http://www.greatwardifferent.com/Great_War/Images_Secretes_2/Images_Secretes_01.htm).

¹⁵ *Ferguson N.* The Pity of War... XII—XIII.

¹⁶ Ibid. Подробнее об этом феномене см.: *Sontag S.* Regarding the Pain of Others. N. Y., 2003.

¹⁷ *Gibbons E.* Floyd Gibbons: Your Headline Hunter. N. Y., 1953. P. 152—154; *Bassow W.* The Moscow Correspondents. Reporting on Russia from the Revolution to Glasnost. N. Y.; Morrow, 1988. P. 37—38; Эткинд А. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М., 2001. С. 195.

¹⁸ *Taylor S. J.* Stalin's Apologist. Walter Duranty, the New York Times Man in Moscow. Oxford, 1990; *Duranty W.* I Write as I Please. N. Y., 1935; *Duranty W.* Russia Reported. L., 1934.

¹⁹ См.: *Mackenzie F. A.* Russia Before Down. L., 1923; *Ruhl A.* What I Have Just Seen in Russia / Outlook. July 25. 1923; *Sarolea Ch.* Impressions of Soviet Russia. L., 1923; *Gibbs Ph.* The Middle of the Road. N. Y., 1923; *Hullinger E. W.* The Reforging of Russia. N. Y., 1925 и др.

²⁰ НИА. АРА Russia. 129: 5.

²¹ *Kelley W.* Extracts from the Letters. February 17. 1922.

²² См., напр.: *Winter D.* Death's Men. Soldiers of the Great War. Harmondsworth, 1979; *Keegan J.* The Face of Battle. Bungay, 1984; *Bourke J.* Intimate History of Killing: Face-to-Face Killing in Twentieth-Century Warfare. N. Y., 1999; *Sontag S.* Regarding the Pain of Others. N. Y., 2003.

²³ *Kelley W.* Extracts from the Letters. May 22. 1922.

²⁴ НИА. АРА Russia. 129: 5.

²⁵ Подробнее о размахе этого явления на Южном Урале и в других голодающих регионах России см.: *Василевский Л. М.* Жуткая летопись голода. Самоубийства и антропофагия / Изд. Уфим. Губполитпросвета. Уфа, 1922; *Виолин Я. А.* Ужасы голода и людоедства в России в 1921—1922 гг. Казань, 1922 (Машинопись. НИА. АРА Russia. 94: 10); *Ненеин И., Божье В.* Жатва смерти. Голод в Челябинской губернии в 1921—1922. Челябинск, б. и., 1994; *Нарский И. В.* Жизнь в катастрофе: Будни населения Урала в 1917—1922. М., 2001. С. 553—559.

²⁶ *Patenaude B.* The Big Show... P. 268—269.

²⁷ НИА. АРА Russia. 94: 10.

²⁸ *Patenaude B.* The Big Show... P. 268—269.

²⁹ Ibid. P. 269.

³⁰ New York Times. October 5. 1922; НИА. АРА Russia. 94:10.

³¹ *Чуковский К.* Англия накануне победы. М.;Пг., б. г. С. 30—32.

³² *Ferguson N.* Pity of War... III 7.

³³ НИА. АРА Russia. 332: 6.

³⁴ Подробнее см.: *Fisher H.* The Famine in Soviet Russia, 1919—1923. The Operations of the American Relief Administration. N. Y., 1927. P. 195—228.

³⁵ *Patenaude B.* The Big Show... P. 505—507.

³⁶ См.: *Gibbs Ph.* Middle of the Road. P. 143, 333—334; *Patenaude B.* The Big Show... P. 501—504; *Хмелевская Ю. Ю.* Американская помощь голодающим в Советской России в 1921—1923 гг.: забытая страница истории или идеологическая манипуляция? // Век памяти, память века: опыт обращения с прошлым в XX столетии. Челябинск, 2004. С. 437.

³⁷ Выражаю признательность Виктории Журавлевой (РГГУ) за это замечание. Об американской помощи России в это время см., напр.: *Reeves F.* Russia then and now, 1892—1917; my mission to Russia during the famine of 1891—1892, with data bearing upon Russia of to-day. L.;N. Y., 1917.

- ³⁸ *Kelley W.* Extracts from the Letters. January 9. 1922.
³⁹ *Ibid.* February 19. 1922.
⁴⁰ *Patenaude B.* The Big Show... P. 529.
⁴¹ *Duranty W.* Russia Reported... P. 43.
⁴² *Ibid.*
⁴³ HIA. ARA Russia. 129: 5.
⁴⁴ *Kelley W.* Extracts from the Letters. February 24. 1922.
⁴⁵ *Ibid.* January 4. 1922.
⁴⁶ *Ibid.* April 24. 1922.
⁴⁷ *Ibid.* May 28. 1922.
⁴⁸ *Ibid.* June 2. 1922; *Ibid.* June 6. 1922.
⁴⁹ HIA. ARA Russia. 332: 6; 129: 5.
⁵⁰ HIA. ARA Russia. 132: 2; 332: 6.

А. В. Голубев

ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ ВОЙНЫ В СОВЕТСКОЙ КАРИКАТУРЕ МЕЖВОЕННОГО ПЕРИОДА

Изучение советской политической карикатуры, представлявшей собой «своеобразное сочетание политики, идеологии и собственно популярной литературы»¹, особенно на протяжении относительно долгого периода — скажем, двух десятилетий,— позволяет проследить все зигзаги, повороты, нюансы официальной пропаганды. При этом карикатура выступает одновременно и как содержательный источник, и как яркая иллюстрация, дополняющая исторический анализ².

Но есть и другой пласт исторической реальности, раскрыть который также можно через анализ политической карикатуры. Речь идет о тех образах внешнего мира, которые формируются в массовом сознании.

Информация о внешнем мире, доступная подавляющему большинству советских граждан, была ограничена, каналы ее поступления практически полностью контролировались властями. Тем более это относится к информации визуальной. Помимо немногочисленных и зачастую некачественных фотографий в газетах и журналах источником ее могла служить лишь кинохроника, которую более или менее регулярно смотрело лишь меньшинство населения, преимущественно в крупных городах. По мнению В. А. Токарева, в межвоенный период «подавляющая часть советского общества, особенно сельские жители, обогащала свой багаж *визуальных образов* (выделено мной.— А. Г.) о мире и внутрисоюзных событиях исключительно благодаря фотографам и фотографии». Однако тут же он отмечает, что фотоиллюстрации становятся привычным атрибутом советских периодических изданий лишь со второй половины 1920-х гг.³ К тому времени политическая карикатура давно уже превратилась в часть привычной повседневности.

Более того, если количественно фотографии преобладали в визуальном ряду, связанном с внешним миром, можно предположить, что воздействие карикатур было более существенным. Обычная фотография (за исключением художественной) чаще всего представляет собой всего лишь материал для формирования образа. Карикатура же, как правило,—

это готовый образ, который легко усваивается и не требует почти никаких усилий для восприятия.

Показательно, что в ходе одного из обследований летом 1923 г. «некоторые из опрошенных крестьян высказывали пожелание, чтобы в газетах побольше было карикатур». Конечно, были и другие примеры. Так, автор обследования безуспешно пытался познакомить с образцами политической сатиры некую крестьянку: «Показываю ей "Крокодил", карикатуры. Смотрит с любопытством, но ни одного рисунка не понимает». Понятно, что фотографии в газетах для этой категории крестьян оказались бы еще более сложным материалом⁴.

Вероятно, поэтому любые официальные сообщения, газетные статьи или радиопередачи о современной жизни за рубежом очень часто вызвали зрительные ассоциации именно с карикатурами, которые публиковались в прессе и, что немаловажно, с точки зрения содержания практически повторяли основные темы и сюжеты советской пропаганды. Образ мира, в первую очередь Запада, для значительной части советского общества приобретал явно выраженные карикатурные, гротескные черты. Конечно, это в полной мере осознавалось и использовалось теми, кто занимался формированием у советских людей соответствующей картины мира. Более того, гротеск рассматривался как наиболее адекватное отражение внешнего мира. «В этой борьбе смехом мы имеем право изображать врага карикатурно. Ведь никто не удивляется, когда Ефимов или кто-нибудь другой из карикатуристов ставит Макдональда в самые неожиданные положения, в которых тот в действительности никогда не был. Мы очень хорошо знаем, что это большая правда, чем лучшая фотография Макдональда, потому что этим искусственным положением, неправдоподобным положением карикатура выясняет внутреннюю правду ярче и острее, чем какой бы то ни было другой прием», — говорил А. В. Луначарский⁵.

Карикатура отличалась, как правило, особой емкостью образа, явной эмоциональностью (с ироническим или саркастическим оттенком) и, в ее советском варианте, абсолютной идеологизированностью. «В листовках ли, плакатах, лубочных картинках на печатном поле газетных полос карикатура всегда четко и ясно разрешала тот или иной политический момент даже перед теми, кто менее всего посвящен в события политического дня. Масса знакомится с политическим моментом еще до прочтения передовицы, до отдельных статей на определенную тему», — подчеркивалось в одной из брошюр того времени⁶. С другой стороны, карикатура — часть повседневности, которая не всегда воспринималась читателями как пропаганда, выступая порой под маской «развлечения». Однако из-за своей распространенности и особенностей восприятия она запоминалась и накладывала несомненный отпечаток на формирование образа иной страны или культуры в целом. «В отличие от западного элитарного подхода к карикатуре, в России она использовалась как особая коммуникация властей с широкими массами населения. Ее злость и простота были достаточно⁷ понятны для любого читателя и зрителя», — отмечает А. В. Дмитриев. Оставляя в стороне многие нюансы, карикатура

формировала упрощенную картину реальности, в свою очередь опираясь при этом на уже существующие установки, представления, стереотипы. Видный коминтерновец Ф. Кон во введении к одному из альбомов, изданному в 1931 г., так характеризовал советскую карикатуру: «Часовой, вооруженный карандашом и зорко наблюдающий за готовящим новую интервенцию классовым врагом и разоблачающим его приемы»⁸.

Необходимо отметить, что термин «политическая карикатура» в СССР межвоенного периода применялся исключительно к карикатуре на международные темы. Карикатуры, посвященные внутренней жизни СССР, независимо от темы и сюжета таковыми не считались. Порой подобная терминология вызывала обоснованные возражения, однако продолжала оставаться общепринятой. В данном очерке мы будем пользоваться именно этой терминологией.

Вышедшая в 1930 г. брошюра так определяла задачи советской политической карикатуры: «...Советская политическая карикатура... является отличительным жанром для характеристики рабочей карикатуры, это — обличительный жар, который вскрывает и разит капиталистический мир... Комическое в этой сатире не служит развлечением для читателя нашей прессы, а служит разоблачением, где едким смехом уничтожается притязание врага и открывается путь к постижению истинного смысла политического события»⁹.

Не случайно вводные статьи (иногда весьма развернутые) к альбомам карикатур, выходящим в 1920—30-х гг., в ряде случаев писали видные политические деятели, такие как А. В. Луначарский или Ф. Кон. Автором предисловий к двум изданиям карикатур Б. Ефимова, опубликованным в 1932 и 1938 гг., был Е. А. Гнедин¹⁰. «Если бы можно было развернуть рисунки Ефимова в виде фильма, то перед нами открылось бы чудовищное зрелище кризиса капиталистической системы, лицемерной комедии буржуазной дипломатии, зловещей трагедии подготовки империалистической войны», — писал Гнедин в 1932 г.¹¹ В предисловии к альбому 1938 г. он особо подчеркивал роль включенных в него рисунков как «политического разоблачения фашистских агрессоров и их пособников» и определял альбом как «своеобразный политический памфлет»¹².

Для советской политической карикатуры было характерно обилие деталей и многочисленных подписей различного уровня: эпиграф (часто в виде цитаты), определяющий конкретный повод для появления данной карикатуры; название карикатуры; подпись под рисунком, чаще всего в виде прямой речи действующих лиц; поясняющие надписи на тех или иных элементах рисунка. Не случайно читатели того времени часто в своих письмах подчеркивали, что «любят читать карикатуры»¹³.

Характерной особенностью политической карикатуры являлись повторяемость и узнаваемость нескольких «масок»: империалист (цилиндр, монокль, мешок с деньгами), как правило, лишенный национальных примет, но иногда с явным намеком на английское происхождение; военные (чаще всего французы, японцы, поляки); социал-демократ; полицейский. Вот как, например, характеризует советский искусствовед типичный

образ капиталиста в рисунках одного из видных карикатуристов того времени: «Тип капиталистов в плакатах и журнальных рисунках Черемныха двадцатых и начала тридцатых годов хотя и имел несколько особый оттенок, в целом мало отличался от изображения капиталиста в работах Моора, Дени и других художников. Это — жирное, хищное лицо с оскаленными клыками, толстая фигура, одетая в черный фрак'и белую манишку, это — лоснящийся черный цилиндр на голове, золотые кольца на руках с отточенными, как когти зверей, ногтями. Именно таким долгое время изображали художники капиталиста как образ хищничества, беспощадности, наглости и чревоугодия»¹⁴.

В подобной роли выступали и наиболее одиозные для советской пропаганды политические деятели. Вскоре искушенный читатель уже безо всяких подписей узнавал тех или иных персонажей, ориентируясь на привычные детали — подбородок Муссолини, монокль Чемберлена, конфедератка и усы Пилсудского, пилотка с кисточкой и характерный профиль Франко.

Политическая карикатура публиковалась в газетах, журналах, в том числе специальных — сатирических или юмористических. Расцвет ее приходится на 1920-е гг., когда работали наиболее интересные советские карикатуристы, сложившиеся как мастера еще до революции (в основном круг авторов журнала «Новый Сатирикон» — Дени, Моор, Черемных и др.), выходило множество сатирических журналов, как в столице, так и в провинции, вплоть до уездных городов. Большинство из них, однако, существовали лишь несколько месяцев. Более или менее стабильными оказались (среди столичных) московские журналы «Смехач» (1924—1928) и сменивший его «Чудак» (1928—1930), ленинградские «Бегемот» (1924—1928), «Пушка» (1926—1929) и «Ревизор» (1929—1930). Однако с 1930 г. количество журналов резко сокращается, вновь возникающие существуют лишь несколько месяцев. Особняком стоят специализированные журналы «Лапоть» (1924—1933), предназначенный для крестьян, и «Безбожник» (1923—1941)¹⁵. Политические карикатуры регулярно печатались также в «Правде», «Известиях», «Труде» (в последнем случае, однако, в основном с 1939 г.), выходили в виде альбомов видных карикатуристов. Но, конечно, наиболее стабильным, популярным и многотиражным среди советских сатирических журналов был «Крокодил», который издавался в Москве с 1922 г. с периодичностью в среднем три раза в месяц. Весьма значительным был и тираж издания — 150 тысяч экземпляров в 1923 г., 500 тысяч в 1933-м, 275 тысяч в 1939 г. Именно материалы «Крокодила», позволяющие проследить динамику развития советской карикатуры по любым параметрам, положены в основу данной статьи.

Внимание советской сатиры к международной тематике то заметно увеличивалось, то снижалось. Это было связано со множеством причин, в первую очередь, конечно, с ситуацией внутри страны и с той оценкой международной обстановки, которая давалась политическим руководством. Так, если посмотреть материалы «Крокодила» с 1922 по 1939 г., окажется, что наибольшее количество карикатур на международную

тематику (180 рисунков в 48 номерах) было опубликовано в 1923 г., когда в СССР всерьез ожидали начала мировой революции. На втором месте — 1936-й (обострение международной ситуации, война в Испании) и 1939 г. (международный кризис, начало Второй мировой войны, советско-финская кампания), когда в годовых комплектах (каждый из 36 журналов) появилось соответственно 145 и 148 карикатур. На третьем месте — 1932 г., канун прихода Гитлера к власти в Германии (131 карикатура в 36 номерах). Меньше всего внимания внешнему миру «Крокодил» уделял в 1927—1928 гг., в период завершения нэпа и начала индустриализации (соответственно 26 и 12 карикатур в 48 номерах журнала за год). Даже знаменитая «военная тревога» 1927 г. не изменила ситуации¹⁶.

Одной из ведущих тем постоянно была угроза новой войны. То Чемберлен, то Пуанкаре, то «Дядя Сам»¹⁷ спускали с поводка бронированное чудовище — войну, огромную, страшную, в противогазе, ошестившуюся пушками, на танковых гусеницах... Казалось бы, даже шаг, определенно ведущий к укреплению мира, — подписание пакта Бриана — Келлога и присоединение к нему СССР в августе 1928 г. — так отразился в «Крокодиле»: западные дипломаты на рисунке подписывают пакт, приговаривая: «С удовольствием подписали бы и двумя руками». Но свободна только одна — каждый из них держит за спиной пистолет или бомбу. А на карикатуре М. М. Черемных, появившейся на обложке журнала в начале 1929 г., пакт обсуждали красноармейцы. Один говорил: «С буржуями подписали мирный пакт, значит, нам домой». Второй довольно остроумно (хотя и чисто по-советски) отвечал: «С ними, как в загсе — сегодня расписались, завтра драка, буржуйской подписи не верь...»¹⁸ Впрочем, карикатуристы лишь следовали общему курсу советской политики — так, нарком иностранных дел Г. В. Чичерин в августе 1928 г., незадолго до того, как СССР присоединился к пакту Бриана — Келлога, подчеркивал в интервью «Известиям», что «в действительные цели инициаторов этого пакта, очевидно, входило и входит стремление сделать из него орудие изоляции и борьбы против СССР... пакт Келлога есть составная часть подготовки войны против СССР». А «всесоюзный староста» М. И. Калинин в марте 1929 г., уже после присоединения СССР к пакту, в публичном выступлении заявил, что пакт «рассчитан на завуалирование перед широкими массами опасности будущей войны»¹⁹.

Не случайно на рубеже 1920—30-х гг. в «Крокодиле» неоднократно появлялись карикатуры на обывателя, который, сидя в своем уютном домике, не видит и не желает видеть ничего вокруг. А за стенами его дома — оскаленные рожи империалистов, рабочие со скованными руками, расстрелянные индусы и китайцы, до зубов вооруженные поляки или французы, пушки, танки, отравляющие газы...²⁰ Ожидали не только войны империалистов против республики Советов, постоянно возникала тема и новой мировой войны, главными участниками которой должны были стать великие державы в самых неожиданных комбинациях — США против Англии, Англия против Франции и т. д.

«Виновники» будущей войны уже в конце 1920-х гг. были названы советскими карикатуристами поименно. В конце 1927 г. появилось произведение Ю. Ганфа «Парад-алле», где на арене играли мускулами чемпионы, причем не чемпионы мира, как подчеркивала подпись, а чемпионы войны. Англию на «чемпионате» представляли О. Чемберлен и С. Болдуин, Францию — Р. Пуанкаре, Италию — Б. Муссолини, Испанию — Примо де Ривера, Польшу — маршал И. Пилсудский. Германия в этом первенстве участия не принимала²¹. Прошло два года, и в журнале появилась подборка шаржей, объединенная безапелляционным названием «Виновники будущей войны». Любопытно сравнить персональный состав персонажей двух публикаций. Сохранили свое место в этом не слишком почетном ряду Пуанкаре, Муссолини, Пилсудский, Примо де Ривера. После прихода к власти лейбористского правительства английские консерваторы Чемберлен и Болдуин практически исчезли со страниц «Крокодила». Англию на данной карикатуре представлял бывший министр финансов У. Черчилль, сыгравший определенную роль в разрыве англо-советских отношений в 1927 г. На карикатуре также появились папа римский Пий XI, регент Венгрии М. Хорти, бывший президент Франции А. Мильеран и премьер-министр Болгарии А. Цанков. Но самое интересное, что в числе виновников будущей войны и впервые на страницах «Крокодила» появился глава национал-социалистической рабочей партии Германии А. Гитлер. Правда, его внешность была еще не слишком известна. Гитлера без подписи узнать на карикатуре невозможно — лицо испуганное, довольно молодое, модные усыки с острыми кончиками и модная тирольская шляпа²².

О том, как отзывалась советская карикатура на конкретную международную ситуацию, можно проследить на примере знаменитой «военной тревоги» 1927 г. В течение первой половины года напряженность в отношениях с Англией росла, что вскоре закончилось разрывом дипломатических отношений. Однако, как отмечалось выше, в 1927 г. интерес советских карикатуристов к внешнему миру резко снизился (в 48 номерах журнала «Крокодил» за этот год было опубликовано *всего* 26 карикатур на международную тематику, и девять из них как раз откликались на советско-английские отношения).

Впервые темы, связанной с ожиданием войны и советско-английскими отношениями, «Крокодил» коснулся в апреле, причем дважды: на карикатуре, многозначительно озаглавленной «Рука английского пролетариата остановит руку хищника», страшного вида «буржуй» тянется к фитилю бомбы с надписью «война», а через несколько страниц в том же номере на карикатуре «Силы небесные» читатель видел О. Чемберлена, который, глядя на небо, покрытое боевыми самолетами, меданхолично произносит: «Небеса свидетель, я думаю только о мире»²³.

Слухи о войне тем временем распространялись по стране, обыватели скупали сахар и керосин, все чаще слышались разговоры о том, что война уже началась, но коммунисты это скрывают... Но, видимо, этого показалось недостаточно, и в мае в «Крокодиле» появилась карикатура

«В норе за самоварчиком», где высмеивался обыватель, не желающий ничего знать о приближающейся войне²⁴.

Пик интереса сатириков к «военной тревоге» приходится на июль — август. На одной из обложек журнала Крокодил с винтовкой, в военной форме, в противогазе уверенно заявляет: «Воевать не собираюсь, но и другим не советую». На обложке следующего номера Чемберлен в каске, в противогазе, стоя на танковых гусеницах и отпирая замок на цепи, удерживающей чудовище-войну, провозглашает: «Я против цепей и насилия. Надо пустить этого зверя на свободу!» (илл. 1).

И три следующие карикатуры не обошлись без Чемберлена: на одной он проигрывает красноармейцам партию в шахматы, на другой разглядывает заполнившие небо советские самолеты («Наш ответ Чемберлену»), а на третьей советские рабочие пишут письмо Чемберлену (карикатура, конечно же, воспроизводила знаменитую репинскую композицию)²⁵.

Последняя карикатура, связанная с темой «военной тревоги», появилась в середине августа. Рабочие на собрании упрекают оратора: «Что ты все о войне — мы за мир». Оратор же «находчиво» отвечает: «Если война, всем миром пойдем». Этим сомнительным каламбуром и завершилась — по крайней мере для «Крокодила» — «военная тревога» 1927 г., сыгравшая, кстати, весьма существенную роль в определении и внутренней, и внешней политики СССР на ближайшую перспективу.

Конечно, не только «Крокодил» откликнулся на «военную тревогу». На обложке журнала «Смехач» появилась карикатура «Худой мир», на которой О. Чемберлен, обращаясь к донельзя изможденному ангелу мира, дает ему такой совет: «Вам, дорогой Мир, нужно будет отдохнуть годика два-три. Вы переутомились»²⁶. А в одном из июльских номеров Чемберлен направляется в Женеву, оседлав измученного голубя мира (илл. 2). В следующем номере карикатурист изобразил обывателей, запасавшихся провизией на случай войны²⁷.



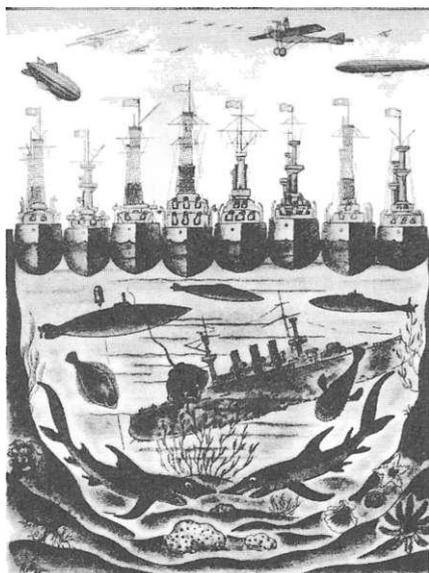
Илл. 1



Илл. 2

Необходимо отметить важную черту, характерную для советской карикатуры, проявившуюся при освещении «военной тревоги». Политику Великобритании в отношении СССР определял не только Чемберлен. Премьер-министром в эти годы был С. Болдуин; многие видные консерваторы, например, министр финансов У. Черчилль и министр по делам Индии лорд Биркенхед, активно участвовали в антисоветской кампании; знаменитый обыск советских учреждений в 1927 г. организовал министр внутренних дел Дж. Хикс и т. д. Сам же Чемберлен в отношениях с СССР был сторонником более сдержанной политики²⁸. Но в советской карикатуре однозначно доминировала одна знаковая личность — Остин Чемберлен, ставший, как ранее лорд Керзон, олицетворением «британского империализма». Искушенный читатель узнавал его с первого взгляда (в «Крокодиле» за период с 1924 по 1929 г. Чемберлен фигурировал примерно в четырех десятках карикатур, в то время как премьер-министр Болдуин появился лишь 10 раз, да и то, как правило, в многофигурных композициях, часто в компании с тем же Чемберленом, а Черчилль — лишь однажды).

Опубликованная в первом номере «Крокодила» за 1929 г. карикатура Ю. Ганфа «Буржуазная Европа вкушает мир» как бы подводила итог всей европейской дипломатии 20-х годов. Несмотря на название, картина на рисунке предстает отнюдь не идиллическая. Вечерний европейский город. В окнах военные, склонившиеся над картами, и фашисты, собравшиеся вокруг стола со свастикой. Буржуа внимательно слушают кюре и генерала, обыватели тем временем развлекаются, наблюдая канкан и стриптиз. А на улице — рабочая демонстрация, в порту — боевые корабли с флагами США, Франции, Англии, Японии. И над всем этим нависает огромная фигура в военной форме, противозазе,²⁹ с винтовкой.



Илл. 3

Новая программа вооружений, принятая тем или иным государством, иногда просто очередной бюджет, предусматривавший рост военных расходов, хотя бы в рамках инфляции, — все вызывало у карикатуриста и, соответственно, у читателя, образ «безумной Европы», увешивающей себя оружием. Уже в 1922—1923 гг. понятие «гонка вооружений» прочно обосновалось среди основных стереотипов, внедрившихся советской пропагандой, в том числе и средствами политической сатиры³⁰. Время от времени появлялись карикатуры, на которых небо покрывали боевые самолеты, а море — боевые корабли,³¹ так что даже акулам некуда было деться (илл. 3).

Любые, впрочем, достаточно робкие и безрезультатные, попытки западной дипломатии ограничить гонку вооружений заранее вызвали скептическое отношение советских сатириков. Идеи демократического пацифизма, актуально звучащие и сегодня призывы воспитывать отвращение к войне и насилию, начиная со школы, и т. п. — все это являлось лишь благодатным материалом для карикатуристов³².

В 1931 г. была опубликована карикатура под несколько неожиданным названием — «В школе Лиги Наций». Ангел мира входит в школу Лиги Наций ребенком с оливковой ветвью в руках, а выходит в виде здорового детеныша в военной форме, вооруженного до зубов, держащего в руках баллон с отравляющим газом и план нападения на СССР. За плечами у бедного ангела появляются крылья от бомбардировщика со свастикой. Автор особо подчеркивал, что учителями в этой школе были О. Чемберлен и А. Бриан³³.

Надо сказать, что ангел мира, несмотря на подчеркнутый антиклерикализм советской пропаганды, появлялся на страницах «Крокодила» довольно часто. Иногда он представлял собой лишь украшение, ширму, за которой скрывалась война со всеми своими атрибутами. Но порой он предстал и в военной форме, и с винтовкой. Его давили танками, протыкали штыками, резали на куски буржуазные дипломаты. Если же автор карикатуры был в хорошем настроении, он заставлял очередного ангелочка просто поиграть с оружием³⁴.

Логичное завершение эти сюжеты нашли в карикатуре, появившейся уже в 1940 г., после начала Второй мировой войны. На ней у закрытых дверей Лиги Наций тощий, оборванный ангел мира просил подать ему на вооружение³⁵.

Конечно, угроза новой войны СССР с «капиталистическим окружением» была постоянной темой карикатуристов в эти годы. Надо сказать, что советские сатирики демонстрировали уверенность в нерушимости «священных рубежей социалистического отечества», уверенность, которую в общем-то не разделяли ни советское руководство, ни (особенно в 1920-х гг.) подавляющее большинство населения страны³⁶. Время от времени появлялись сюжеты, намекавшие на помощь западного пролетариата в войне против СССР. Так, на рисунке «Небывалая стратегия» двое французских военных обсуждают стратегию Красной Армии, новизна которой заключается в следующем: «...Авангард у нее в Москве, а тыл — в каждой стране»³⁷.

В 1930 г. появились две карикатуры со сходным сюжетом. На одной из них, принадлежащей М. Черемных и помещенной на обложке «Крокодила», огромный краснощекий красноармеец с винтовкой в руке иронически поглядывает на хищную «империалистическую» руку, тянущуюся к карте пятилетки. Характерна запонка на белоснежной манжете империалиста — на ней совмещены английский и американский флаги, буквы СД (то есть социал-демократы) и свастика. А с одного из когтей капает кровь. Надпись поясняет — «КВЖД» (имелся в виду, конечно, известный конфликт 1929 г.)³⁸. Изучив карикатуру, внимательный читатель мог сделать вывод о том, кто считался главным противником СССР (илл. 4).

Вторая карикатура поразительно совпадает по сюжету с первой³⁹. Б. Ефимов также изобразил улыбающегося красноармейца с винтовкой на фоне знамени с надписью «Пятилетку в 4 года!». Перед ним бессильной злобой исходит на сей раз уже семь голов (не рук!) на преувеличенно длинных шеях (намек на «гидру империализма»? — А. Г.). Перечень почти совпадает. Как бы в порядке значимости сверху вниз идут: британский империалист (цилиндр одновременно напоминает имперскую корону), немецкий фашист в каске со свастикой, социал-демократ, папа римский Пий XI, китайский военный, французский военный и, наконец, маршал Пилсудский. Таким образом, появились четыре новых персонажа и исчез американский империализм. Но относительно трех «главных» врагов (фашист, социал-демократ, Великобритания) расхождений не было⁴⁰ (илл. 5).

На протяжении 1920-х и в начале 1930-х гг. тема будущей войны, при всей ее важности, все же оставалась на втором плане по сравнению с внутривнутриполитическими сюжетами европейской жизни — кризисы, революционное движение, репрессии, тяжелое положение трудящихся и т. д. Да и «виновники будущей войны» иногда подбирались по очевидно случайному принципу.

В 1933 г. к власти в Германии приходит Гитлер, и постепенно тема фашистской агрессии выходит на первый план. Только в «Крокодиле» за 1933—1939 гг. этой теме было посвящено более 200 карикатур. Кроме того, они регулярно публиковались в других журналах и газетах,



Илл. 4



СМЕРЬ ИМЦ — ОДИН ОТВЕТ
Альбом «Карикатура на озвуче
обороны СССР. 1933 г.

Илл. 5

в альбомах известных карикатуристов, например, Б. Ефимова или Курыльников.

На первых порах преобладала тема перевооружения Германии. Немецкие дипломаты изображались на фоне пушек, генералы просили разрешения построить уже готовые к полету бомбовозы, голубь мира в немецком варианте был приспособлен для фотографирования неприятельских позиций и разбрасывания бактерий⁴¹. Выход Германии из Лиги Наций в октябре 1933 г. был расценен карикатуристами как первый шаг к войне: вслед за немецким дипломатом двинулся в путь скелет в противогазе, с винтовкой в руке⁴². Не обошлось, конечно, и без выпадов в адрес мирового империализма: в полном соответствии с официальной советской пропагандой уже в 1933 г. «добрыми феями» Адольфа Гитлера были объявлены магнаты Уолл-стрита Англии, Франции и Рура⁴³.

Вскоре появились сюжеты, связанные уже с конкретными территориальными претензиями Германии — относительно Австрии или Саарского бассейна. Что же касается антисоветских заявлений гитлеровского руководства, они были прокомментированы следующим образом. Стоящий перед картой пятилетки огромный симпатичный тевтон с мечом предостерегал противного штурмовика с дубиной: «У них есть кое-что, чего не было даже у Рима»⁴⁴.

Ряд карикатур отражал наметившееся сближение Германии и Японии. «Брак по любви... к чужим территориям» — так называлась карикатура Б. Ефимова 1936 г., на которой японец, с вождением рассматривавший глобус, покрытый немецкими и японскими флажками, сжимал в объятиях огромную Германию в тевтонском рогатом шлеме, с длинной белокурой косой и с неизбежными усиками⁴⁵.

Особый сюжет этих лет — германо-итальянское сближение, ось «Берлин — Рим». Муссолини и Гитлер фигурировали в целом ряде карикатур. На одной из них тевтон Гитлер и римлянин Муссолини «на потребу богу войны» куют ось для колесницы Марса. На другой — проект статуи германо-итальянской дружбы, изображающей Гитлера в роли всадника, а Муссолини, соответственно, лошади. И, наконец, оба союзника изображены голодными волками на европейской дороге (Муссолини, впрочем, опять не повезло — ему, по аналогии с античной легендой, досталась роль волчицы, хотя бы и capitoлийской)⁴⁶.

Однако настоящей темой дня стала, конечно, немецко-итальянская интервенция в Испании. Только в «Крокодиле» появилось свыше 30 карикатур на эту тему. Вышел и специальный альбом Б. Ефимова⁴⁷.

Немецкие «добровольцы» в Испании на фоне трупов и руин, гитлеровские генералы в штабе Франко, жертвы немецкой авиации — все эти сюжеты постоянно повторялись в советской карикатуре в 1936—1938 гг. В этой серии карикатур Гитлер и его союзник Муссолини выглядели опасными и могущественными злодеями, зато генерала Франко авторы карикатур то загоняли под стол, за которым сидели немецкие «советники», то заставляли чистить сапоги Гитлеру и Муссолини. А на одном из рисунков Франко, в одежде туземца — юбочке из листьев, целует ноги немцу-колонизатору⁴⁸.

Почти столь же презрительно изображались в карикатурах на испанскую тему Великобритания, Франция и их политика невмешательства: немцы и итальянцы стригли когти британскому льву, наступали ему на хвост, а тот предлагал им одну уступку за другой.

Если Гитлер и его союзники на фоне своих испанских сателлитов или западноевропейских дипломатических партнеров выглядели весьма грозно, то на фоне СССР они же становились подчеркнуто жалкими, уродливыми, бессильными. Подобные карикатуры с соответствующими надписями (например, «Видит око, да зуб неймет») регулярно появлялись в «Крокодиле». У Гитлера слишком «коротки руки», чтобы схватить глобус с изображенным на нем СССР; фашистская свинья беспомощно ковыряется у высокого советского забора; немецкий фашист за школьной партией учит уроки истории (Ледовое побоище), географии (где находится озеро Хасан), арифметики (рост производства в СССР)⁴⁹.

Оккупация Австрии, ввод войск в Рейнскую демилитаризованную зону, угрозы в адрес Чехословакии и Польши — все отражалось в материалах советской сатиры. Если на карикатурах 1925 г. Германия выступала в качестве приживалки в «польском коридоре», то на рисунке 1937 г. лакеем в Данцигском коридоре оказывался уже поляк, зато в комнатах уютно устроились хозяева-нацисты⁵⁰. А польский министр иностранных дел Ю. Бек, изображенный в виде собачонки, униженно ждал подачек с немецкого стола⁵¹.

Германия предстает то в образе свирепого кабана (1936), то в образе паука, подбирающегося к нейтральным странам (Голландия, Бельгия, Швейцария; 1937), то в образе волка из сказки о Красной Шапочке. Только Красных Шапочек на рисунке целых четыре — Австрия, Венгрия, Румыния и Югославия (1937)⁵². И все более жалко и беспомощно выглядели перед лицом агрессора «умиротворители» — и британский лев, и Джон Буль, и француженка Марианна, и их восточноевропейские союзники.

Время от времени к ним присоединялся и Дядя Сам. Так, на одной из карикатур 1938 г. с красноречивым названием «Кто как борется за мир» Америка, глядя на заполонивших международную арену многочисленных хищников (кобра со свастикой, тигр, волк) и парочку грабителей (фюрер и дуче), а также частокол японских штыков на восходящем солнце, заявляла: «Мой небоскреб с краю, ничего не знаю»⁵³.

Конечно, в карикатурах отражалась и такая тема, как стремление Запада перенацелить агрессию Германии против СССР. На рисунке Б. Ефимова (1938) несколько европейских политиков (в том числе Чемберлен и Даладьё) заклинают духа, выпущенного из бутылки и изображенного в тевтонском шлеме со свастикой, мечом, челкой и квадратными усиками на черепе, призывая его повернуть на Восток⁵⁴.

В новой международной ситуации по-новому переосмысливались привычные сюжеты, связанные с образом Европы-«дома» и Европы-«оркестра»⁵⁵. На двух композициях, принадлежащих кисти Ю. Ганфа, предстает Европа, разделенная на несколько достаточно определившихся

групп: на государства агрессивные, государства нейтральные и государства, проводившие «политику умиротворения».

Первая из карикатур, появившаяся в конце 1937 г., воспроизводит сюжеты пьесы М. Горького «На дне». В переполненной ночлежке Франко и японский офицер нанимают нищих белогвардейцев, журналист из «Фелькише Беобахтер» торгует тухлыми утками, немецкий фашист жарит пушки вместо мяса, помешанный чиновник немецкого общества любителей чужих колоний грызет карту мира, немец и итальянец играют в карты на Австрию, Муссолини штопает тогу, побитый самурай подсчитывает шанхайские убытки, гестаповец платит «троцкистам», в форточку лезет ученица гестаповца Польша, и, глядя на все это, кричит, сидя на жердочке, попугай из Лиги Наций⁵⁶.

Уже накануне Второй мировой войны получила свое логичное завершение и тема «Европа-оркестр» в многофигурной карикатуре с красноречивым названием «Ансамбль международной свистопляски». Эту карикатуру, как и предыдущую, можно долго «читать» и подробно пересказывать. На сей раз Европа предстала в виде не столько ансамбля, сколько сборного эстрадного представления, организованного не слишком разборчивым импресарио. Муссолини поливает водой Джона Буля; Италия режет на куски Албанию; британскому льву в хвост забили ось «Берлин — Рим»; Джон Буль и Марианна держат перед фашистом бумажный обруч; Германия крадет у Румынии нефть; нейтралы поют: «А мы просо сеяли», агрессоры же (Япония, Германия, Италия) отвечают им: «А мы просо вытопчем»; итальянские финансы поют романсы; Франко слушает японца, немца, итальянца; немецкий фашист дирижирует Румынией...⁵⁷

В 1938—1939 гг. появился ряд карикатур, посвященных агрессивным намерениям Германии относительно Чехословакии (как до, так и после подписания Мюнхенских соглашений) и Польши. Однако уже с июня 1939 г. рисунков на международные, особенно европейские, темы становится все меньше.

В первые месяцы Второй мировой войны советская пропаганда находилась в состоянии полной неопределенности⁵⁸. Неожиданный для абсолютного большинства поворот во внешней политике СССР, обозначенный пактом Риббентропа — Молотова, привел к растерянности в обществе, в том числе и среди карикатуристов. Мгновенно (и вплоть до 22 июня 1941 г.) исчезли все карикатуры, изображавшие Германию. Тема Англии и Франции во второй половине 1939 г. возникала лишь несколько раз — в связи с тяготами войны для рядовых европейцев. Доминировала сначала японская тема (события на р. Халхин-Гол), затем польская (поражение Польши и «освободительный поход» Красной Армии, ликование польского народа, преобразования на бывших польских территориях), наконец — финская, связанная с советско-финской войной.

В 1940-м и первой половине 1941 г. карикатуры на международные темы вновь возвратились на страницы «Крокодила» и других изданий⁵⁹. Их основные герои — Англия, Франция, польские эмигранты, финны. Время от времени доставалось Румынии и Швеции. Большая часть карик-

катур была посвящена ходу войны и тяготам военного быта в воевавших странах (Италия и Германия в этом ряду, конечно, отсутствовали). А Дядя Сам занялся любимым делом — бизнесом: продавал оружие и считал барыши, заработанные на войне.

Прошло еще полгода, и началась Великая Отечественная война. Германия, Италия и их сателлиты теперь предстали перед читателем в «образе врага», в то время как США и Англия, а также Франция и Польша, пусть и оккупированные, стали рассматриваться в качестве союзников.

В своих воспоминаниях старейший советский карикатурист Б. Е. Ефимов со знанием дела утверждает: «Образная форма карикатуры понятнее, эмоциональнее и, главное, нагляднее любой литературной формы, так как сатирический рисунок конкретизирует явления и ситуации, приближает их к глазу читателя, переводит факты с языка логических понятий на язык зрительных образов»⁶⁰.

С этим согласно и большинство исследователей. Как отмечает А. В. Дмитриев, «из-за использования визуального канала воздействия или критически нацеленного на отдельную важную тему символа политическая карикатура становится действенным средством формирования общественного мнения. Ее апелляции к эмоциям вообще трудно противостоят, и ее воздействие довольно заметно до нашего времени (курсив автора.— А. Л.)»⁶¹.

К сожалению, имеющиеся источники не позволяют проиллюстрировать эти положения конкретными примерами. Упоминания о политических карикатурах в мемуарах или дневниках современников встречаются крайне редко; никаких материалов, фиксирующих визуальные образы мира в массовом сознании советского общества в межвоенный и даже военный период, не существует. И тем не менее можно предположить, что образы внешнего мира, созданные советской карикатурой 1920—30-х гг., во многом определили внешнеполитические стереотипы значительной части советского общества тех лет.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Орлов И. Б. «Новая буржуазия» в сатире 1920-х гг. // История России XIX—XX вв.: Новые источники понимания. М., 2001. С. 231.

² См., напр.: Голубев А. В. Межвоенная Европа глазами советской карикатуры // Европа (Варшава). 2003. Т. 3. № 3 (8). С. 125—169; Голубев А. В. «Ансамбль международной свистопляски»: Европа в советской политической карикатуре 20—30-х гг. // Проблемы российской истории. Магнитогорск, 2003. Вып. 2. С. 472—498; Голубев А. В. Америка в советской карикатуре 1920—30-х годов // Россия и мир глазами друг друга: из истории взаимовосприятия. М., 2006. Вып. 4. С. 372—412; Невежин В. А. Образ Польши в советской карикатуре периода Второй мировой войны (к постановке проблемы) // Поляки и русские — преодоление предубеждений. Лодзь, 2006. С. 301—316; Рябов О. Образ врага в советской политической карикатуре межвоенного периода. Случай Польши // Поляки и русские — преодоление предубеждений. С. 275—283; Токарев В. А. «Польска сгинела»: окарикатуренные миры советской пропаганды (1939 год) //

Россия и мир глазами друг друга. С. 216—232; Токарев В. А. Польская тема за пределами «Правды». Советская сатирическая графика в столичных и провинциальных изданиях // Поляки и русские — преодоление предрассудков. С. 287—300; Филиппова Т. А. Аспиды и готтентоты. Немцы в русской сатирической журналистике // Родина (Москва). 2002. № 10. С. 31—37 и др.

³ Токарев В. А. Советский фоторепортаж польской кампании (1939): организация и структура // Проблемы российской истории. Магнитогорск, 2006. Вып. 7. С. 553.

⁴ Шафир Я. Газета и деревня. М.;Л., 1924. С. 35, 52.

⁵ Цит. по: Дмитриев А. В. Социология политического юмора: Очерки. М., 1998. С. 68—69.

⁶ Варшавский Л. Наша политическая карикатура. М., 1930. С. 9.

⁸ Дмитриев А. В. Социология политического юмора... С. 69.

⁸ Лицо врага. Рисунки Б. Ефимова. М., 1931. С. 3.

⁹ Варшавский Л. Наша политическая карикатура... С. 8.

¹⁰ Гнедин Евгений Александрович (1898—1983) в 1932 г. работал в «Известиях», и предисловие было подписано его собственной фамилией; в 1938 г. он был уже заведующим отделом печати Наркомата иностранных дел и поэтому предисловие подписал псевдонимом.

¹¹ Ефимов Б. Выход будет найден. Политические карикатуры. М.;Л., 1932. С. 5.

¹² Поджигатели войны. Карикатуры Бор. Ефимова. М., 1938. С. 3.

¹³ Ефимов Б. Политическая карикатура. 1924—1935. М., 1935. С. 5.

"Костин В. И. Михаил Михайлович Черемных. М., 1957. С. 14. Черемных Михаил Михайлович (1890—1962) — график и карикатурист, народный художник РСФСР (1952), действительный член Академии художеств (1958), один из основателей «Окон РОСТА», «Крокодила». Лауреат Сталинской премии (1942).

¹⁵ Полный перечень сатирических изданий за эти годы см.: Стыкалин С., Кременская И. Советская сатирическая печать. 1917—1963: Справ. М., 1963. С. 458—466.

¹⁶ Подсчитано автором по: Крокодил. 1922—1939. Всего за эти годы вышло около 700 номеров журнала, в которых было опубликовано почти 1600 карикатур на международную тематику.

¹⁷ Так в 1920-х гг. обычно именовался «Дядя Сэм».

¹⁸ Крокодил. 1928. № 32. С. 5; Там же. 1929. № 7. С. 1.

¹⁹ Документы внешней политики СССР. Т. 11. М., 1966. С. 463, 464; Т. 12. М., 1967. С. 105.

²⁰ См., например, карикатуры Ю. Ганфа «В норе за самоварчиком» и «Иван Иваныч почитывает» в: Крокодил. 1927. № 19. С. 1; Там же. 1929. № 32. С. 10.

²¹ Крокодил. 1927. № 33. С. 1.

²² Там же. 1929. № 28. С. 4—5.

²³ Там же. 1927. № 15. С. 7, 12.

²⁴ Там же. № 19. С. 1.

²⁵ Там же. № 25. С. 1; Там же. № 26. С. 1; Там же. № 27. С. 1; Там же. № 29. С. 1, 8.

²⁶ Смехач. 1927. № 22. С. 1.

²⁷ Там же. 1927. № 29. С. 4; Там же. № 30. С. 3.

²⁸ См. об этом: Майский И. М. Воспоминания советского дипломата. 1925—1945 гг. М., 1987. С. 101.

²⁹ Крокодил. 1929. № 1. С. 12.

³⁰ См.: Там же. 1922. № 8. С. 7; Там же. 1923. № 21. С. 802; Там же. 1931. № 13. С. 14 и др.

- ³¹ См., напр., карикатуру «Акуля участь» в: Крокодил. 1928. № 7. С. 7.
- ³² Там же. 1923. № 6. С. 577; Там же. 1924. № 28—29. С. 13.
- ³³ Там же. 1931. № 23—24. С. 2.
- ³⁴ См.: Там же. 1925. № 48. С. 2; Там же. 1926. № 1. С. 1; Там же. 1928. № 1. С. 5; Там же. 1930. № 9. С. 7; Там же. 1932. № 19. С. 2; Там же. 1935. № 28—29. С. 9 и др.
- ³⁵ Там же. 1940. № 4. С. 9.
- ³⁶ Подробнее см.: *Голубев А. В.* Если весь мир обрушится на нашу Республику: призраки войны в советском обществе 1920—30-х годов // Военно-историческая антропология: Ежегодник. 2005/2006. Актуальные проблемы изучения. М., 2007. С. 111—124.
- ³⁷ Смехач. 1928. № 9. С. 4.
- ³⁸ Крокодил. 1930. № 5. С. 1.
- ³⁹ Не исключено, что этот сюжет был предложен кем-то из «темистов», и два художника по-своему воспроизвели его.
- ⁴⁰ Карикатура вошла в альбом: *Ефимов Б. Е.* Карикатура на службе обороны СССР. М.;Л., 1932. С. 20.
- ⁴¹ Крокодил. 1935. № 7—8. С. 5; Там же. № 9. С. 1; Там же. № 28—29. С. 21; Там же. 1936. № 5. С. 6.
- ⁴² Там же. 1933. № 30. С. 3.
- ⁴³ Борис Ефимов в «Известиях». Карикатуры за полвека. М., 1969. С. 80.
- ⁴⁴ Крокодил. 1934. № 5. С. 5.
- ⁴⁵ Поджигатели войны... С. 67.
- ⁴⁶ Крокодил. 1937. № 26. С. 1; Поджигатели войны... С. 5, 15.
- ⁴⁷ Фашистские интервенты в Испании. Карикатуры Бор. Ефимова. М., 1937.
- ⁴⁸ Крокодил. 1937. № 23. С. 4; Там же. 1938. № 12. С. 11; Фашистские интервенты в Испании... С. 29.
- ⁴⁹ Крокодил. 1936. № 34. С. 13, 15; Там же. 1938. № 31. С. 4. На одном из рисунков Геббельс в образе Микки Мауса старательно дирижирует антисоветским хором. См.: Поджигатели войны... С. 99.
- ⁵⁰ Крокодил. 1937. № 1. С. 7.
- ⁵¹ Поджигатели войны... С. 61.
- ⁵² Крокодил. 1936. № 35. С. 5; Поджигатели войны... С. 48, 55.
- ⁵³ Крокодил. 1938. № 5. С. 8—9.
- ⁵⁴ Карикатура приведена в кн.: *Ефимов Б.* Сорок лет. Записки художника-сатирика. М., 1961. С. 100.
- ⁵⁵ Подробнее о сюжетах «Европа-дом» и «Европа-оркестр» см.: *Голубев А. В.* Межвоенная Европа глазами советской карикатуры.
- ⁵⁶ Крокодил. 1937. № 29—30. С. 10—11.
- ⁵⁷ Там же. 1939. № 12. С. 8—9.
- ⁵⁸ Подробнее см.: *Невежин В. А.* Синдром наступательной войны. Советская пропаганда в преддверии «священных боев», 1939—1941 гг. М., 1997; *Невежин В. А.* «Если завтра в поход...» Подготовка к войне и идеологическая пропаганда в 30-х — 40-х годах. М., 2007.
- ⁵⁹ В частности, этим сюжетам был полностью посвящен восьмой номер «Крокодила» за 1940 г. под общим названием «Сегодня "Крокодил" принимает иностранных гостей».
- ⁶⁰ *Ефимов Б.* Сорок лет... С. 90.
- ⁶¹ *Дмитриев А. В.* Социология политического юмора... С. 74.

В. А. Токарев

ПОЛЬША ПОД ПРИЦЕЛОМ «ЧАСОВЫХ, ВООРУЖЕННЫХ КАРАНДАШОМ» (1939 год)

Средства, которым отдается предпочтение в процессе формирования страноведческих образов, исторически обусловлены. Атмосфера конфронтации в международных делах, например, повышает внутренний спрос на политическую карикатуру¹. Последнюю можно назвать индикатором состояния межгосударственных отношений², а также пристрастной оптикой. Она иронизирует и оскорбляет, подрывает чужую репутацию, способствует разрушению имиджа другой стороны. Карикатура, как правило, должна «активно издеваться»³. Она призвана, по замечанию А. В. Луначарского, вызывать смех, наносящий оппонентам неизлечимые раны⁴. Совокупность знаков, символов, ключевых представлений, отражающих *враждебное* отношение к объекту, создает образ сатирической тональности, который, по определению О. В. Рябова, соответствует канонам «политической демонологии»⁵. Поэтому вполне закономерно, что во второй половине 1930-х гг. сатирические разделы художественных выставок именовались не иначе как «Били и будем бить» или «Огонь по врагам». Карикатура⁶ обладает всем необходимым набором средств визуального отчуждения⁶. Условность, метафоричность и пластичность карикатуры позволяют ей домысливать реальность, персонифицировать страноведческие образы или, напротив, уподоблять государства и их лидеров зоологическим типажам, чем достигалась дегуманизация образа⁷. В советской карикатуре, по мнению А. В. Голубева⁸, гротеск рассматривался как наиболее точное отражение внешнего мира⁸. Семантическая адекватность действительности, по крайней мере, попытка приближения к ней, не является основополагающим принципом карикатуры. Карикатура — это прежде всего инструмент воздействия на действительность, например на общественное сознание, а не источник познания текущей действительности. Она заведомо тенденциозна и подчинена цели, которую преследует конкретная пропагандистская кампания.

Подтекстом карикатуры, на наш взгляд, является не тенденция к убеждению, как полагал Б. Р. Виппер, а ее предрасположенность к внушению⁹. Первостепенное внимание читателя к графическим материалам

на газетной полосе повышает пропагандистские возможности карикатуры, которая замещает рациональный подход иррациональным. Типографский текст однообразен, требует усилий и времени для того, чтобы извлечь заложенную в нем информацию. Рисунок зрелищен, увлекателен, более прозрачен по смыслу и поддается быстрой расшифровке. Иногда выразительный рисунок гораздо доходчивее прокомментирует ситуацию в нужном ключе, чем скрупулезно подобранная статистика и подробное описание фактов. Карикатура, как правило, не приглашает человека к размышлению и самостоятельному анализу. Карикатуру, как искусство чистого представления, по авторитетному наблюдению Николая Радлова, невозможно было проверить зрительным впечатлением¹⁰. Карикатура предлагает готовую модель *отношения* к действительности, модель, в которой предписывающая и оценочная информация уже лежит на поверхности.

Переквалифицировавшись из издателей подпольных листовок в распорядителей мощного пропагандистского аппарата, советские лидеры межвоенного периода ценили это качество карикатуры и понимали ее значимость в агитационном обиходе (еще до прихода большевиков к власти Сталин рекомендовал разнообразить газетную полосу карикатурами). Благодаря доходчивости рисунка, миллионным тиражам газет, популярности журналов и повсеместности плакатов карикатура превратилась в «неотъемлемую часть советской повседневности»¹¹. Высокопоставленные и рядовые современники освоили ее язык и почувствовали вкус к карикатуре, что нашло свое отражение и в общественной самодеятельности. Чешский педагог К. Велеминский, посетивший СССР в 1929 г., писал о советском феномене стенных газет, которые остроумно составляются и иллюстрируются карикатурами: «Такие газеты вы найдете почти в каждом здании, где находится молодежь...»¹² Высокопоставленный германский генерал В. фон Бломберг обратил внимание на «ленинские уголки» в воинских частях: «Карикатуры, которые издеваются над капитализмом и его вождями, пользуются особой любовью. Подобного рода картины служат также мишенями в малокалиберных стрельбищах»¹³. Не следует, однако, думать, что сатирическая графика в Советском Союзе всегда развивалась в благоприятных условиях. Ее «золотой век» пришелся на годы нэпа. С развертыванием сталинской революции сверху, которая ужесточила ответственность за творчество и несанкционированный смех (с 1928 г. были запрещены карикатуры на советских вождях¹⁴), география советской карикатуры существенно видоизменяется. По мере ликвидации многочисленных развлекательных журналов происходит своего рода узурпация жанра Москвой, Киевом и Ленинградом. В конце концов пространство карикатуры было ограничено газетами и единственным юмористическим журналом «Крокодил», который выходил под патронажем редакции «Правды».

Всесоюзные газеты регулярно измеряли сатирическим аршином международные дела, доверяя настоящую задачу «часовым, вооруженным карандашом», как называл карикатуристов патриарх польского революционного движения Феликс Кон¹⁵. В 1930-х гг. в газете «Правда» круглый

день дежурили талантливые художники, которые оперативно выполняли редакционные задания. Рисунки, посвященные зарубежным делам и политическим лидерам, по свидетельству Бориса Ефимова, удостоивались рекомендаций И. В. Сталина и проходили экспертизу наркома иностранных дел М. М. Литвинова¹⁶, с которым редакции газет и журналов — по предписанию политбюро — обязывались согласовывать карикатуры, касающиеся «дипломатического корпуса»¹⁷. Когда Гитлер пришел к власти, понадобилась личная виза Литвинова, чтобы напечатать в «Комсомольской правде» одну из первых карикатур на новых распорядителей Германии. Время от времени Литвинов вступал в «карикатурные» пикировки с иностранными дипломатами. Так, в январе 1931 г. польский посланник продемонстрировал наркому советские карикатуры антипольской направленности, в том числе рисунок «Пилсудский — кат». В ответ нарком намекнул на наличие в соответствующем отделе НКВД альбома «с вырезками и карикатурами из польской прессы, которые не менее шокируют нас»¹⁸. Отнюдь не случайно предисловие к очередному альбому художника Б. Ефимова «Поджигатели войны» (1938) было написано заведующим отделом печати НКВД Е. А. Гнединым¹⁹.

Подобные организационные рамки и такая высокопоставленная опека творчества художников позволяют говорить о карикатуре как о важном способе трансляции в советское общество официальных мнений и мировосприятия политической элиты. Конфронтационный взгляд на мир, свойственный кремлевским вождям, и реальные международные противоречия эпохи обусловили особое внимание сатирической графики к источникам внешней угрозы. Как отмечал Е. М. Ярославский, понятная массам карикатура, вовремя пущенная в газете и плакате, запечатлевает иногда на всю жизнь наиболее характерную черту врага²⁰. Советская сатирическая графика межвоенного времени традиционно участвовала в формировании выразительных и устойчивых представлений современников о внешнем мире и субъектах международной политики. Любые официальные сообщения и газетные статьи о жизни за рубежом, по словам А. В. Голубева, очень часто вызывали ассоциации именно с карикатурами, которые публиковались в прессе²¹. Посредством карикатуры советские люди оперативно дополняли или корректировали систему *негативных* символов, относящихся к зарубежью. Устойчивость впечатлений от сатирической графики была настолько велика, что спустя десятилетия современники припоминали облик зарубежных политиков не иначе как по давнишним карикатурам в «Правде» и «Известиях».

Эту функцию карикатуры иллюстрирует пропагандистская кампания осени 1939 г., развернувшаяся в Советском Союзе по случаю похода Красной Армии в Польшу. Кампания, во-первых, совпала с демонтажом антифашистской пропаганды в СССР. После подписания советско-германского договора о ненападении стерилизации подверглись 23-й и 24-й номера «Крокодила». Временно вводится мораторий на использование карикатуры газетой «Известия», которая представляла государственную точку зрения. Со стендов и страниц периодики исчезают антифашистская карикатура и в целом рисунки с привычными силуэтами

самураев и итальянских чернорубашечников. Антифашистские материалы, согласно ленинградской «Сводке важнейших запрещений и конфискации» за 20—31 августа 1939 г., изымаются как «не соответствующие международной политике в данный момент»²². По словам Б. Ефимова, «художники-карикатуристы находились в этот период в исключительно неблагоприятных творческих условиях, напоминавших старую детскую игру "да и нет не говорите, черного и белого не называйте"»²³. Во-вторых, кампания нарушила *годовую* паузу почти в *двадцатилетней* сатирической обрисовке Польши (только на страницах журнала «Крокодил» польская тематика по количеству рисунков занимала в 1920—30-х гг. «престижное» шестое место²⁴, а как источник внешней угрозы Польша попала на четвертое место, уступив лидерство Германии, Англии и Франции²⁵).

В октябре — ноябре 1938 г. Москва и Варшава предприняли шаги по нормализации двусторонних отношений, обострившихся из-за неразборчивости польского правительства в выборе средств и партнеров в «виленском» вопросе и в период Судетского кризиса, когда Варшава заявила о своих территориальных претензиях к Чехословакии. Накануне обнародования советско-польского коммюнике (27 ноября 1938 г.) советские художники дипломатично отвели свои взоры от Польши. Например, Б. Ефимов в карикатуре «Как провожал украинский народ...», которая была прямо-таки зарезервирована под Польшу, ограничился образами кайзеровского оккупанта, Скоропадского и Петлюры (Известия. 1938. 17 ноября). С незначительными отступлениями табу сохранялось вплоть до 17 сентября 1939 г.

С первыми выстрелами на советско-польской границе московские, ленинградские, киевские художники, а также некоторые провинциальные авторы вновь приобщаются к польской теме. Среди ее технических исполнителей можно упомянуть художников Бе-Ша (Бориса Шаповала), Александра Козюренко, Юлия Ганфа, Дмитрия Дубинского, Наума Лиса (Лисогорского), Абрама Резниченко, Аминадава Каневского (одного из лучших иллюстраторов произведений М. Салтыкова-Щедрина), московский дуэт Владимира Фомичева и Вениамина Брискина, а также остроумного и неугомонного Владимира Гальба (Гальберштадта), вечно рисовавшего «за столом в гостях, на улице, даже в трамвае». Свою порцию желчи на «панов» выплеснет художник Константин Ротов, пострадавший в белогвардейском плену право ненавидеть всех противников советской власти. Собственную «польскую» серию продолжит Константин Елисеев (илл. 1), впервые заостривший свой карандаш против «панов» в войну 20-го года по совету самого Юлиана Мархлевского. Не остались в стороне «исказители нашей действительности», как шутливо окрестил Максим Горький знаменитое трио Кукрыниксов — Михаила Куприянова, Николая Соколова, Порфирия Крылова, чьи карикатуры, по свидетельству современника, искали читатели²⁶. Свои последние рисунки, среди которых будет и карикатура об аресте польского помещика, выполнит Михаил Храпковский (М. Х.) [Крокодил. 1939. № 27] — за художником вскоре тоже придут чекисты. На страницах журнала «Безбожник»

напомнит о себе Дмитрий Моор. О польских делах выскажется классик с дореволюционным стажем Николай Радлов, иронично относившийся к социалистической доктрине²⁷. Дистанцироваться от кампании удалось мало кому из штатных художников. Большинство из них искренне или послушно снабдили газеты и журналы многочисленными рисунками, в которых *сентябрьская* Польша была низведена до положения мишени.

В период польской кампании художники «Комсомольской правды», «Московского большевика», «Ленинградской правды», «Советской Украины» и других газет во многом дублировали и развивали идеи, заявленные и прорисованные на страницах «Правды» и «Крокодила». Выездные бригады «Крокодила» обслуживали фронтовую печать. Например, бригада в составе В. Лебедева-Кумача, М. Эделя и представителя ТАСС Евгения Петрова наладила во Львове выпуск иллюстрированного журнала «Крокодил на Западной Украине». К сотрудничеству были привлечены местные художники. Первый номер журнала, изданный на украинском и польском языках, разошелся всего за два часа. По подсчетам автора, около 30 плакатов отразили события польской кампании 1939 г., включая плакаты, выпущенные к первой годовщине присоединения западных областей Белоруссии и Украины к СССР. Часть из них была оформлена в жанре сатирической графики. В декабре 1939 г. на столичной выставке «И. В. Сталин и Красная Армия» демонстрировались карикатуры студийцев-грековцев А. Малейнова («Бегство панов») и Е. Ведерникова («Конец ясновельможной оперетты», «На параде польской армии в Париже»). Наиболее известные работы, напечатанные в основном в журнале «Крокодил» [«польские» рисунки Леонида Генча (Оглуева), Ивана Семенова и др.], экспонировались с 23 февраля по 20 марта 1940 г. в залах Центрального дома работников искусств СССР. Нельзя не упомянуть рисованный фильм режиссера И. Иванова-Вано «Ивась» (1940), пристрастно

Илл. 1. К. Елисеев. В бывшей панской Польше. (Безбожник. 1939. № 9–10). Пояснительный текст к рисунку: «В бывшей панской Польше по Конституции вся власть принадлежала президенту, который отвечал только "перед богом и историей"». Стихотворный подстрочник к карикатуре:

Покрывает пыль дорожная
Конституции листок.
Скачет-мчится спесь вельможная,
Но не в бой, а наутек.

В след народ глядит с усмешкою:
«Не плоха у пана прыть,
Да забыл он, зная, за спешкою,
Бумажонку прихватить».





Илл. 2.

И. Иванов-Вано.
Польский офицер.

Анимационный фильм «Иванька» (1940)

развенчавший польских офицеров и генералов (илл. 2)²⁸. Совокупные усилия художников были направлены на создание такого образа Польши, которым в глазах современников в достаточной мере *оправдывалась* советская агрессия против западного соседа. Отметим также, что аудитория, к которой было обращено искусство художников, была и доступной, и объятной. Некоторые наиболее выразительные плакаты разошлись в десятках тысяч экземпляров, газеты — в миллионах, а разовый тираж журнала «Крокодил» составлял 275 тысяч экземпляров.

Во-первых, Польша была обозначена в виде паноптикума национального угнетения, социального зла и деградации. Задолго до сентябрьской кампании советские карикатуристы сделали Польшу жалким «символом тотальной несостоятельности капиталистической системы, равно как и политического устроения Европы»²⁹. В обобщающем рисунке Ю. Ганфа «Польские эмигранты» (Крокодил. 1939. № 26) изображается, как беглое «польское правительство»

увозит в своей упряжке «голод», «нищету» и «бесправие». Социальные и политические пороки были представлены *базисной* ценностью и спутниками санационного режима. В соответствии с этим на плакатах и в газетных иллюстрациях украинские и белорусские крестьяне изображались босыми, одетыми в обноски и непременно не по сезону, что, видимо, должно было усилить впечатление зрителей. Изможденные лица и сгорбленные фигуры крестьян, обязательные заплатки, а то и отчаянные прорехи на рубашках как бы подтверждали, что Польша была страной нищеты и вопиющих социальных контрастов (кстати, советский фоторепортаж польской кампании заметно расходился с графическими и живописными фантазиями в стиле «так должно быть») (илл. 3)³⁰. Анахронизмы «панской» Польши подытоживались на рисунке Л. Генча «В Западной Белоруссии» (Крокодил. 1939. № 28): красноармеец, разглядывая уклад местной жизни, компетентно говорит: «Вот смотрю я на вашу жизнь, и кажется мне, что в музей попал».



Илл. 3. А. Рёзниченко
и А. Козюренко.

Плакат «Так было!
Так есть! Так будет!» (1939)

А п
В °Д НОМ из РИСУНКОВ А. РЕЗНИЧЕНКО, КОТО-
рый, кстати, имел возможность по командировке редакции «Советской Украины» побы-

вать в октябре 1939 г. в восточных воеводствах, украинский крестьянин по воле художника обряжен в откровенные рубища, дополненные кандалами. Типаж буквально вызывал ассоциации с Прометеем, раздираемым хищными птицами. На рисунке Резниченко спасение украинскому Прометею приходило в лице красноармейца, который заслонил крестьянина от потрепанного орла в конфедератке (Советская Украина. 1939. 20 сентября) (илл. 4)³¹.

По мнению советских художников, Польша была мачехой для трудящегося человека и не имела права называться родиной. Один из наиболее интересных авторов журнала «Крокодил» К. Елисеев в карикатуре «Существенный момент» (Крокодил. 1939. № 25) попытался передать идею непатриотичности национальных меньшинств. Рисунок изображает польского офицера на вздыбленном коне, призывающего крестьян выступить на защиту Польши от врагов: «Панове, наше отечество в опасности!». Демонстративно воткнутая в землю винтовка дополняется ответом мужиков: «Не знаем, как ваше, а наше теперь уже в полной безопасности» (безопасность, конечно, связывалась с Красной Армией). Вместо того чтобы защищать «панскую» Польшу, крестьяне на карикатуре Бе-Ша «Видно пана по халявь» [Комунот (Кшв). 1939. 27 вересня] вместе с красноармейцами охотятся за офицерами. На рисунке Д. Дубинского «Мужичок с ноготок» (Крокодил. 1939. № 28) красноармеец спрашивает подростка, конвоирующего связанных польских офицеров: «Откуда, парнишка?», на что мальчик отвечает: «Из лесу, вестимо. Отец, вишь, их ловит, а я отвожу!»

Во-вторых, семантика изображения была оскорбительной по отношению к институтам польской государственности. «Польские» стандарты, характерные для советской карикатуры второй половины 1930-х гг., можно свести к одной теме и двум сатирическим типажам. Прежде советская карикатура *игнорировала* национальные проблемы Польши, высмеивая главным образом *внешнеполитический курс* польского правительства. Последнее чаще всего было представлено усатым пузатым шляхтичем в жупане и конфедератке (своеобразный «старопольский» образ «пана Заглобы», впервые предложенный для журнала «Сатирикон» художником Виктором Денисовым в 1913 г.³²) или в виде лакействующего человека в дипломатическом фраке, чей аккуратный пробор, длинный с горбинкой нос и оттопыренная нижняя губа заставляли вспомнить о министре иностранных дел Польши Юзефе Беке. Благодаря карикатуре Бек стал легко узнаваем советским читателям наряду с Гитлером, Герингом, Геббельсом и Муссолини. Польский министр изображался в услужении германским хозяевам, а недружественная «фашистская» Польша³³ —



Илл. 4. А. Резниченко.
Графическая заставка.
(Советская Украина. 1939.
20 сентября)

пособником нацистов, чернорубашечников и японских милитаристов. Разумеется, осенью 1939 г. связь «Польша — Германия» была предана забвению. Зато польские типажи не только сохранились, но и были конкретизированы. Появились сатирические образы помещиков, фабрикантов и духовенства — привилегированного слоя «панской» Польши. В рисунке «Вам, панове, тут места нет» [Комушт (Кшв). 1939. 21 жовтня] художником Бе-Ша, который специализировался в области политической сатиры с 1922 г., был перечислен каждый социально-враждебный тип: перед входом в Народное собрание Западной Украины гигантского роста пролетарий останавливает карликов ксендза, молитвенно сложившего ладони, капиталиста, петлюровца, польского офицера в пальто и кепке, которого выдают лампасы и сапоги со шпорами, и т. д.³⁴ В целом же советские карикатуристы ополчились на армию и правительство, представлявших польскую государственность.

В первые дни «освободительного» похода журналист Вл. Остров встретил на московской улице группу молодежи, которая рассматривала плакат, изображавший красноармейца, стоящего на посту. На штык красноармейца были наколоты, как на иглу, генеральские фуражки иностранных армий. Особое внимание зрителей привлекла расшитая галуном конфедератка³⁵. Этот плакат, выпущенный до польской кампании, очень скоро был дополнен аналогичными по смыслу произведениями советских художников. Деморализация польской армии германским блицкригом и неосведомленность польского командования о намерениях сталинского руководства на момент вторжения Красной Армии обернулись для советской стороны относительно малокровной военной кампанией. Редкие, слабо организованные очаги сопротивления ополченцев и разрозненных польских частей были быстро нейтрализованы. Военная катастрофа, вызванная подавляющим превосходством вермахта и стратегическими ошибками военно-политического руководства Польши и ее союзников, была высокомерно истолкована советской пропагандой как очередная победа Красной Армии над врагом. Противник, искавший спасения в Румынии или Литве, но чаще всего складывавший оружие без единого выстрела, был необоснованно клеймен в трусости и подлости. По замечанию В. А. Невежина, советская сатирическая графика сформировала стереотип польского офицера, который, как правило, изображался «не идущим в атаку, а стремительно убегающим от противника»³⁶. В торопливо исполненной карикатуре А. Козюренко «Охота в Беловежской пуше» изображаются красноармеец с винтовкой наперевес и скачущие от него зайцы в конфедератках и сапогах [Советская Украина. 1939. 24 сентября] (сравнение с зайцем командующего польской армии Рыдз-Смиглы часто встречалось в тогдашнем советском фольклоре). В «драпающем» состоянии польские генералы и офицеры были представлены в плакате З. Толкачева «Взошла заря. Братья дождались свободы, а лютый пан наказан мечом», а также на карикатурах Ю. Ганфа «"Крокодил" переходит границу» (босой генерал вместе с затрапезного вида ксендзом и буржуа спасаются бегством) [Крокодил. 1939. № 27], В. Горяева «График в движении» (Крокодил. 1939. № 27), А. Каневского «Летят польские орлы»

(Крокодил. 1939. № 27) и Бе-Ша «Видно пана по халяве...» [Комушт (Китв). 1939. 27 вересня]. В другой карикатуре Ю. Ганф аннулировал бодрую фразу польского генерала: «Я сохранил свой мундир незапятнанным» обидчивой репликой беженца-буржуа: «Еще бы, вы же первым бежали» (Крокодил. 1939. № 27).

Один из старейших украинских плакатистов Борис Крюков по заданию командования Украинского фронта создал плакат «Не нужно забывать, что у нас военное время», разошедшийся в 20 тысячах экземпляров. Диверсии, следовавшие одна за другой, наносили Красной Армии больший ущерб, чем полевые бои. Естественную в тех условиях форму борьбы польских патриотов советская сторона окрестила «ударами в спину», подлыми вылазками «из-за угла» или «бандитизмом» (в 1941 г. нацисты почти дословно воспроизведут эти определения применительно к советским окруженцам, подпольщикам и партизанам). Из-под кисти Крюкова вышел уголовно-дегенеративного вида офицер, притаившийся в темном углу, из рук которого рослый красноармеец выбивает кинжал. За спиной озлобленного офицера угадывается также фигура напуганного ксендза³⁷. Позднее аналогичный по замыслу плакат выполнил киевский художник К. Ашит («Берегись шляхтича-гада, бьющего из-за угла!», 1940).

Как ни парадоксально, советские художники, в отличие от своих пишущих коллег, воздержались от оскорблений в адрес покойного Юзефа Пилсудского, хотя существовала многолетняя традиция, связанная с именами известных художников (Дени, Кукрыниксы, Б. Ефимов и др.). Персональных выпадов удостоились действующие политики 1939 г.: Мосъцицкий, Бек, Рыдз-Смиглы, Падеревский, Сикорский... Довоенные министры, бросившие в беде Варшаву и страну, может быть, заслуженно получили по индивидуальной пощечине. Например, А. Алло и Бе-Ша почти с детской непосредственностью реализовали поговорку «устаи младенца глаголет истина» применительно к министру иностранных дел Беку: крестьянский мальчик, разглядывающий портрет носастого Бека, говорит младшему товарищу: «Смотри, какая бяка нарисована!..» (довольно примитивная карикатура, которую выручало именно детское восприятие мира) [Комунют (Кшв). 1939. 9 жовтня]. Особого презрения, однако, удостоилось именно польское правительство в эмиграции, которое, в отличие от своих предшественников, не уклонилось от борьбы, а приняло ее. Как только было получено первое сообщение о смене верховной власти в польском стане, художник А. Козюренко поторопился высмеять этот факт. В одной из его карикатур известный общественный деятель Ян Падеревский, принявший от Мосъцицкого пост президента, изображен во фраке и конфедератке за разбитым роялем, наигрывающим партию «От можа и до можа» (Советская Украина. 1939. 28 сентября)³⁸.

Еще большего внимания удостоилось правительство В. Сикорского. В карикатурах той поры обыгрывались «бродячий» статус польского правительства и его «беспредметность». В карикатуре И. Семенова «Резиденция польского правительства» (Комсомольская правда. 1939. 18 октяб-

ря), которая, скорее всего, была инспирирована фельетоном Давида Заславского «Судный день генерала Сикорского»³⁹, представлен чердачный быт нового правительства «несуществующего польского государства». На рисунке «Дипломатический прием в новой "резиденции" польского правительства» (Правда. 1939. 21 октября) Кукрыниксы расположили высокомерных польских министров и генералов на узлах и чемоданах. Их резиденция — тротуар, вместо крыши — раскрытый зонтик. Из солидных зданий с вывесками «Посольство при польском правительстве», примыкающих к улице, выходят иностранные послы с верительными грамотами. На плакате Бе-Ша «К годовщине разгрома ясновельможного панства» (1940) развернута многофигурная «правительственная» композиция: побитый польский генерал варит на костре какао, рядом подбоченьясь сидит босоногий, небритый министр в котелке. На заднем плане — распряженные лошади, ветхая кибитка, в которой офицер пришивает заплатку; поблизости от кибитки другой офицер стирает носки.

Советские художники не утруждали себя опровержением легитимности польского правительства, а пытались убедить зрителя в том, что кабинет Сикорского *ирреален* и *призрачен*. Например, в декабрьской карикатуре Ф. Сигова «Спиритический сеанс в Лиге Наций» [Пролетарская правда (Калинин). 1939. 15 декабря], которая была откликом на процедуру исключения СССР из международной организации, буржуазные дипломаты, вызывающие посредством блюда дух покойного представителя «польского государства», с ужасом смотрят на усатого призрака в конфедератке, вооруженного саблей⁴⁰.

Существуют некоторые абсолютные национальные ценности, равнозначные для каждого поколения и остающиеся таковыми в различные исторические эпохи. Советская пропаганда пренебрегла настоящим правилом, развернув прицельное «младокоминтерновское» глумление над символами, которыми был обозначен польский суверенитет — нат гербом польской державы и пограничными вехами⁴¹. На плакате М. Храповковского «Мы скинули шляхты кровавую корону» красноармеец прикладом винтовки добывает белого орла. Польский герб (барельеф орла) вместе с кандалами брошен в рисунке В. Брискина и В. Фомичева «В великую семью народов СССР» (Московский большевик. 1939. 4 ноября) под ноги белорусу и украинцу⁴². Польский орел, включенный в «бестиарий» советской пропаганды⁴², изображался то в виде хищного стервятника (А. Резниченко), то общипанной птицей с обвязанным бинтом клювом (А. Козюренко). Вышеупомянутые В. Брискин и В. Фомичев в серии «Метеорологическая сводка» (Московский большевик. 1939. 12 ноября) посадили польского генерала с обломанной саблей, чайником и чемоданом, облепленным этикетками «Румыния» и «Париж», на издыхающего потрепанного орла, который из последних сил добирается до Лондона.

Непосредственные участники польского похода не церемонились с польскими пограничными столбами с «общипанным польским орлом», которые попросту сжигались красноармейцами⁴³. Поваленный польский пограничный столб детализировал карикатуру Ю. Ганфа «"Крокодил" переходит границу». Позже пограничный столб подавался не иначе как

деталь бродяжьего быта. Кто-то из художников уподоблял его массивному шесту с нанизанным узелком, кто-то — пристраивал вместо перекладины под навес от непогоды, присовокупив к нему свисающее ведро и постиранные офицерские бриджи. В целом «пограничный» сюжет пользовался успехом в советской живописи и книжной графике⁴⁴.

В-третьих, европейские события преподносились как закономерный конец ущербной польской государственности. Один из участников польской кампании лейтенант Г. Давидян опубликовал свои походные записи под названием «Польска сгинела»⁴⁵. Из множества карикатур, отражавших это убеждение, выделялся рисунок одного из наиболее авторитетных русских художников-сатириков Николая Радлова «Недолго музыка гремела» (Крокодил. 1939. № 28). Как всегда, Радлов был лаконичен и точен в мыслях: учитель, наблюдающий в окно бегущих в панике польских офицеров, спокойно разъясняет школьникам: «На этом, дети, мы заканчиваем изучение истории польского государства». По-видимому, это была самая ядовитая карикатура пропагандистской кампании, отмеченная к тому же великодержавной интонацией. В унисон Радлову в праздничном ноябрьском номере «Вечерней Москвы» была помещена стандартная карикатура, изображающая кочующих на обшипанном орле польского министра и генерала, которые, согласно поэтическим комментариям, «вылетели прямо за предел истории» (Вечерняя Москва. 1939. 7 ноября).

Внеисторичность польского правительства и той страны, которую оно представляло, была тождественна смерти государственного организма. В контексте идеи о нежизнеспособности польской государственности художники попытались отразить оскорбительное определение В. М. Молотова о Польше как об «уродливом детище Версальского мира»⁴⁶. Одна из ведомственных газет поместила фельетон В. Лукашевича «История одной болезни», в котором возродившееся Польское государство было представлено пациентом с психическими аномалиями. Пациент, гласил фельетон, родился в городе Версале и уже в детстве обнаружил манию величия: «Стойкое психическое расстройство началось с того дня, когда он вообразил себя орлом». Больной нападал на беззащитных, любил мертвечину и поэтому придал себе идиллический вид сельского кладбища. Фельетону была предпослана карикатура А. Гефтера «Версальский недоносок», в самом деле, весьма обидная и желчная: в стеклянную колбу с надписью на крышке «Made in Versailles») заключены полицейская дубинка как атрибут полицейского



„ с А ^ ,

Илл. 5. А. Гефт.
версальский недоносок
(Медицинский работник.
1939. 7 ноября)

режима и при ней так и не развившийся уса-
ТЫЙ Эмбрион В Конфедератке (Медицинский
работник. 1939. 7 ноября) (илл. 5).

Злорадствуя над трагедией Польши, советские художники провели рискованную аналогию с судьбой царской и белой России. По-видимому,



в Гальба
Битая птица
(Ленинградская
правда. 1939.
7 ноября)

такая параллель должна была подвести к выводу о закономерном летальном финале Польского государства. Рисунок К. Елисеева «Панская жизнь» (Крокодил. 1939. № 28) уравнивал классовое значение Октября 1917 г. и Сентября 1939 г. (изображенный бегущим польский капиталист бормочет: «Оказывается, кроме Октября есть еще один ужасный месяц — сентябрь»). Параллель между Польшей и несоветской Россией решалась в «эмигрантском» и «геральдическом» ключах. У художников В. Брискина и В. Фомичева украинец и белорус выметают польский пограничный столб и конфедератки в мусорную яму с табличкой «1917», в которой среди прочего находятся царская корона и околевший двуглавый орел (Иллюстративная газета. 1939. № 21). Гастрономический этюд в Гальба «Битая птица» (Ленинградская правда. 1939.

7 ноября) соединил подвешенных за шеи царского орла с биркой «1917» и общипанного польского — в конфедератке, с биркой «1939». Обе державные птицы жертвенно свешивают языки. Как автор этого рисунка В. Гальба вполне соответствовал своей репутации «злого сатирика с бичом Ювенала» (илл. 6).

Забавным казалось совместить состарившуюся русскую эмиграцию с молодежавыми польскими восприемниками. Россиян и поляков В. Гальба свел в карикатуре «Их полку прибыло...» (Ленинградская правда. 1939. 7 ноября): потрепанный, с оттопыренными ушами Керенский, глядя на пока упитанных польских министров и генералов, флегматично произносит: «Вот так же, помню, и я, осенью 1917...» Будущность высокопоставленных польских беженцев опять же соизмерялась с буднями русской эмиграции. На рисунке Дмитрия Дубинского и Юрия Левченко хозяин ресторана и посетитель разговаривают на фоне сутулых официантов с «щедринскими» бородами. Первый жалуется на ветхость русских генералов, служащих официантами, второй утешительно замечает, что «скоро прибудет прекрасное пополнение из польских панов» (Красная Башкирия. 1939. 27 ноября). В карикатуре «Встретились» Бе-Ша заставил на одном углу торговать с рук газетами русского генерала, явно привыкшего к этому занятию, и его новоприбывшего польского коллегу в потрепанном мундире и порванных бриджах [Комунют (Кшв). 1939. 23 вересня].

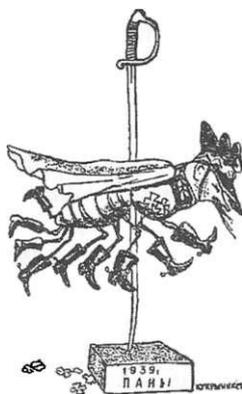
8 контексте сюжетной «гибели» Польского государства необходимо упомянуть еще об одном эпизоде. «Под занавес» 1939 г. советские художники еще раз прошли по польской теме, приспособив ее под предсказание плачевного финала, который ожидает в ближайшем будущем несговорчивое правительство Финляндии. Вновь глумлению подверглись государственная символика и, прежде всего, недавние руководители Польши. В карикатуре В. Брискина и В. Фомичева «История повторяется» (Московский большевик. 1939. 29 ноября) изображается польский орел, провозглашающий: «Польша от моря до моря!» С правой стороны

дорисован «сентябрьский результат» — скелет польского орла с костылем, нанизанный на красноармейский штык, с надписью: «Польский орел (порода, вымершая в сентябре 1939 г.)». Карикатуру завершает финский лев с мечом (соответственно: «Финляндия до Урала!») и приготовленный для него штык на подставке⁴⁷. Ленинградский художник В. Гальба отдал предпочтение реальным политикам. На одной из его карикатур польский бек (бывший министр Бек в бинтах и на костыле) говорит финскому футболисту: «Мы с вами игроки одного класса, нападение неважное, защита слабая, голов нам забито немало» (Ленинградская правда. 1939. 9 декабря). На другом его рисунке в том же номере газеты заяц в конфедератке, олицетворявший Рыдз-Смиглы, говорит вслед улепетывающему финскому зайцу: «Э, да они еще смиглей меня». Похожими оказались решения Бе-Ша и одного из наиболее оперативных московских карикатуристов Н. Лиса. И тот и другой поместили польских и финских государственных деятелей на арену цирка. В карикатуре Бе-Ша «Комики с мировым именем» [Комушт (Кшв). 1939. 5 грудня] Бек и финский премьер-министр А. Каяндер выведены в виде клоунов Пата и Паташона. Бывший польский дипломат, разумеется, небритый, в спущенных носках и в комичных штиблетах, поддерживает побитого финского коллегу. Более зловещей оказалась карикатура Н. Лиса «Роковой аттракцион» (Комсомольская правда. 1939. 28 ноября): в то время как финские политики выполняют в воздухе свои рискованные акробатические трюки, цирковые служащие выносят с арены тела разбившихся Бека и Мосьцицкого.

В-четвертых, события преподносились как военный реванш со стороны Советского Союза, обозначенного могильщиком Польского государства. Не случайно именно в сентябре 1939 г. еще раз нарушил молчание классик агитационного жанра Дени (Виктор Денисов), который во второй половине 1930-х гг. достаточно редко присоединял свой голос к общему хору и который, кажется, неуютно чувствовал себя в стране «победившего социализма». Можно предположить, что свой плакат «Помочь угнетенным братьям — наш священный долг...» (1939) Дени воспринимал как завершающий штрих к знаменитому циклу плакатов периода советско-польской войны («Ясновельможная Польша — последняя собака Антанты», «Коси вовремя» и др.)⁴⁸. Ассоциации с 1920 г. явно прослеживаются в рисунке В. Брискина и В. Фомичева «Ба! Знакомые все лица...»: перед советским кавалеристом замерли три польских генерала, побросавшие сабли и поднявших руки вверх (Московский большевик. 1939. 20 ноября), и плакате Бе-Ша, изображающем расхристанного польского генерала со шпорами на голу ногу, который, браво покручивая усы, обращается к красноармейцу-конвоиру: «Я же говорил, что мы будем в Советской Украине...» На более позднем культовом плакате В. Дени и Н. Долгорукова «Из послужного списка наркома обороны маршала Тимошенко» (1940) напротив портрета С. К. Тимошенко изображены эпизоды военных кампаний, в которых тот принимал участие. Под датой «1920» кавалеристы преследуют бегущего офицера в конфедератке; на «1939» приходится подпись «в панской Польше», и теперь толстопузый офицер оказался нанизанным на красный штык (илл. 7).



Илл. 7. В. Дени и Н. Долгоруков.
Из послужного списка
наркома обороны маршала Тимошенко 1940 г.



Илл. 8.
Кукрыниксы.
Коллекция битых
Красной конницей
(фрагмент)
(Правда. 1939.
19 ноября)

Своеобразную «энтомологическую» вариацию предложили Кукрыниксы в карикатуре «Коллекция битых Красной конницей» (Правда. 1939. 19 ноября) (илл. 8). Среди прочих боевых трофеев на красноармейские сабли Кукрыниксами были по отдельности насажены два польских «экземпляра»: «Пилсудский» — в память о рейде Первой конной в 1920 г.— и тараканообразный польский офицер с уточняющей припиской на подставке: «1939 г. паны». В момент, когда бывшие участни-

ки давнишних боев за Львов и Варшаву оказались в 1939 г. под Люблином и поблизости от Вислы, художники не могли не польститься им за то, что они «доделали дело»⁴⁹. Как раз в пору двадцатилетнего юбилея Первой конной, который широко отмечался по всему Советскому Союзу, в «Крокодиле» поместили рисунок Ю. Ганфа «Боевой опыт»: дед-буденновец, когда-то повесивший на стену полотно «Польские паны разбиты в 1920 г.», помогает молодому красноармейцу приладить новую картину «Польские паны окончательно разгромлены в 1939 г.», изображающую измороженного польского генерала (Крокодил. 1939. № 30).

Конечно, киевские и московские художники увязывали сентябрьский реванш с предстоящим процветанием западных областей Украины и Белоруссии. При этом советизация восточных воеводств графически препарировалась как всенародный выбор, не подлежащий сомнению. Когда итоги голосования в Народные собрания Западной Украины и Западной Белоруссии в октябре 1939 г. были оспорены зарубежными наблюдателями, В. Брискин и В. Фомичев откликнулись карикатурой «Последние известия с "польской границы"», которая строилась на следующем сообщении: «Английское агентство Рейтер распространило заведомо ложную информацию с "польско-румынской границы" о том, что в выборах в Народное Собрание Западной Украины участвовали в деревнях 25 проц. общего числа избирателей и в городах — 50 проц. В действительности, как всем известно, в выборах участвовало 92,83 проц. всех избирателей Западной Украины». Художники изобразили дом с надписью «Агентство "Врейтер"» (обыгрывается слово «врать»), из окна которого скучающе взирает типичный буржуа. Под окном на собачью будку облокотился опечаленный польский генерал

с подвязанной щекой, чье имущество составляет скромный узелок, подвешенный на пограничный столб. Рядом на привязи сидит скверного вида собачонка, которая, согласно пословице «Собака брешет — ветер носит», лает в пустоту: «25%», «50%» (Московский большевик. 1939. 11 ноября).

Закордонным клеветникам противопоставлялись оптимистические символы, приписываемые советскому обществу. Например, в малооригинальном и одновременно аккуратном рисунке А. Козюренко и А. Резниченко «Так было! Так есть! Так будет!» (Советская Украина. 1939. 22 сентября), составленном из трех вертикальных фрагментов, негативные символы последовательно замещаются позитивными. Первый фрагмент изображает скрученного украинского крестьянина, на спине которого восседают польские офицер и капиталист с мешками денег. Фрагмент дополняют скудная нива и крестьянская кляча. Во второй части красноармеец ударом винтовки сбрасывает эксплуататоров. В заключительном фрагменте на фоне пахущих землю машин за штурвалом трактора сидит улыбающийся, приодетый (в пиджаке) украинец (настоящий рисунок в формате плаката будет выпущен в Киеве сотысячным тиражом). Социалистическая мифология, таким образом, вновь и вновь обосновывала необходимость реванша ради будущего благополучия жителей Западной Украины и Западной Белоруссии.

Таким образом, произведения советской сатирической графики осени 1939 г. были информационным суррогатом, который способствовал дезориентации советских граждан. Созданный ими негативный портрет «панской» Польши и комментарии к нему в значительной мере «облагораживали» сталинские действия по отношению к западному соседу, однако не были адекватны реальной драме и роли Польши в европейских событиях. Созданный сатирической графикой образ сентябрьских событий на восточных окраинах Польши умолчал о первичном событии — германской агрессии против Польши. По-видимому, единственная карикатура, коснувшаяся нацистского *повода* к развязыванию войны, принадлежит К. Ротову — «В парижских мебелишках» (Крокодил. 1939. № 30). Художник попытался умалить причину конфликта и опозлить позицию польского правительства в эмиграции: министры в раздражении заявляют хозяйке-франуженке, которая сдает им квартиру: «Опять с коридором!.. Ни за что на свете!» (намек на «Польский коридор»). Трагедия Польши была вырвана из *контекста* событий мировой войны, что позволило советской пропаганде превратить ее из жертвы в виновницу, из мученицы — в посмешище. Окарикатуренные миры 1939 г. слабо отражали реальность. С течением времени советская сатирическая графика периода польской кампании была подвергнута переоценке и никогда не воспроизводилась в Советском Союзе после 1941 г., что было негласным признанием ее *политической* ушербности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наиболее фундированное исследование по данной проблеме принадлежит московскому историку А. В. Голубеву. См.: *Голубев А. В.* «Ансамбль международ-

ной свистопляски»: Европа в советской политической карикатуре 20—30-х годов // Проблемы рос. истории. Вып. 2. Магнитогорск, 2003; *Голубев А. В.* Межвоенная Европа глазами советской карикатуры // Европа. 2003. № 3; *Голубев А. В.* «Наш ответ Чемберлену»: Советская политическая карикатура 1920—1930-х годов // Историк и художник. 2004. № 2. Применительно к заявленной «польской» теме необходимо отметить книгу А. де Лазари и О. В. Рябова «Русские и поляки глазами друг друга: Сатирическая графика» (Иваново, 2007).

² Напр., в 1939 г. на этапе коалиционных переговоров, когда И. В. Сталин надеялся создать военный блок в составе СССР, Англии и Франции, на первомайской демонстрации в Москве отсутствовали плакаты с карикатурами на британского премьера Невилля Чемберлена, что, разумеется, было замечено иностранными наблюдателями (Большая цензура: Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917—1956. М., 2005. С. 509).

³ *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 2004. С. 81.

⁴ *Луначарский А. В.* Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. М., 1967. С. 537.

⁵ *Рябов О. В.* Образ врага в советской политической карикатуре межвоенного периода. Случай Польши // *Polacy i Rosjanie — przezwyci^zanie uprzeden.* Lodz, 2006. S. 275.

⁶ *Орлова Г.* «Воочию видим». Фотография и советский проект в эпоху их технической воспроизводимости // Советская власть и медиа: Сб. ст. СПб., 2005. С. 193.

⁷ *Рябов О. В.* Образ врага... С. 279.

⁸ *Голубев А. В.* «Ансамбль международной свистопляски»... С. 475.

⁹ *Виппер Б. Р.* Введение... С. 81.

¹⁰ *Радлов Н. Э.* Избранные статьи. М., 1964. С. 151.

¹¹ *Голубев А. В.* «Ансамбль международной свистопляски»... С. 472.

¹² *Велемитский К.* Русская молодежь // Глазами иностранцев 1917—1932. М., 1932. С. 571.

¹³ «Красная Армия четко знает свою цель и упорно стремится к ее достижению»: Отчет начальника управления войсками рейхсвера В. фон Бломберга о командировке в СССР. 1928 г. // Ист. архив. 2006. № 3. С. 101.

¹⁴ Известно, что Сталин возражал против попыток дружеского шаржирования своей особы и, видимо, болезненно относился к зарубежным карикатурам на себя. В 1943 г. на Тегеранской конференции Сталин предъявил Черчиллю и Рузвельту польскую листовку, на которой он и Гитлер были изображены в паре наподобие древнеримского бога Януса. Как рассказывал автору настоящего доклада бывший офицер контрразведки 1-го Белорусского фронта Г. С. Тимофеев, похожие листовки часто попадались в Польше. После смерти Сталина в письменном столе покойного якобы была обнаружена карикатура из журнала «Punch» за 1939 г., на которой Сталин в женской юбке поверх галифе вместе с Гитлером танцевал полонез.

¹⁵ Цит. по: *Голубев А. В.* «Ансамбль международной свистопляски»... С. 476. К примеру, карикатурист Б. Ефимов удостоился от своих коллег сравнения с вошиловским стрелком.

¹⁶ *Ефимов Б. Е.* Десять десятилетий. М., 2000. С. 189, 261.

¹⁷ Большая цензура... С. 19.

¹⁸ Документы внешней политики СССР. Т. 14. М., 1968. С. 47. Советские дипломаты, аккредитованные за рубежом, также не оставляли незамеченными карикатурные выпады против советских лидеров и на самих себя. См.: Документы внешней политики СССР. Т. 19. М., 1974. С. 269; *Майский И. М.* Избранная переписка с российскими корреспондентами. Кн. 1. 1900—1934. М., 2005. С. 412.

¹⁹ *Голубев А. В.* «Ансамбль международной свистопляски»... С. 477.

²⁰ Цит. по: *Абрамский И. П.* Смех сильных. М., 1977. С. 65.

²¹ Голубев А. В. «Ансамбль международной свистопляски»... С. 475.

²² Блюм А. В. Советская цензура в эпоху тотального террора 1929—1953. СПб., 2000. С. 111—112.

²³ Ефимов Б. Е. Мне хочется рассказать. М., 1970. С. 195.

²⁴ Голубев А. В. «Ансамбль международной свистопляски»... С. 492.

²⁵ Голубев А. В. «Наш ответ Чемберлену»... С. 128.

²⁶ Кауфман Р. Кукрыниксы. М.;Л., 1937. С. 5.

²⁷ В своем творчестве перечисленные художники стремились отвечать подходу Николая Радлова: «Если карикатура не предмет искусства — грош ей цена». Международные выставки карикатуры в Стокгольме (1933) и Праге (1934) подтвердили талант многих из них.

²⁸ Именно анимация как родственное искусство смогла воспользоваться потенциалом сатирической графики. Уже в 1920-х гг. к сотрудничеству с «Совкиножурналом» был привлечен художник Дени, вместе с мультипликаторами «оживлявший» карикатуры на международные темы. В 1939 г. художники «Крокодила» участвовали в работе над двумя выпусками анимационного «Политжурнала», посвященными событиям на Халхин-Голе и в Европе (были запрещены к прокату после заключения пакта Молотова — Риббентропа и урегулирования советско-японского конфликта в Маньчжурии).

²⁹ Рябов О. В. Образ врага... С. 282.

³⁰ В мае 1940 г. в Главном павильоне Всесоюзной сельскохозяйственной выставки вывесили панно известного живописца П. Соколова-Скаля «Освобождение от панского гнета» («Освобождение Красной Армией Западной Белоруссии»), на котором довоенная Польша символически разобшена на царство костелов и помещичьих замков с одной стороны, и мир крестьянских изб в нахлобученных трухлявых крышах — с другой.

³¹ Настоящий рисунок любопытен еще одной деталью: за «польским» орлом виднеется силуэт *другого* орла. Возможно, при создании рисунка А. Резниченко принимал в расчет германскую угрозу, которая не декларировалась тогда напрямую.

³² Рябов О. В. «Польский пан» в сатирической графике дореволюционной России: история образа // Россия — Польша: филологический и историко-культурный дискурс. Магнитогорск, 2005. С. 231.

³³ Как отмечает О. В. Рябов, уже в 1925 г. советские художники сочетали Польшу со свастикой (Рябов О. В. Образ врага... С. 277).

³⁴ Маркировку врагов Бе-Ша продолжил плакатом «Уничтожим националистическую мразь. Выше революционную бдительность!» (1940). По идейному содержанию с названными произведениями Бе-Ша совпадает плакат «На лопату та за хату», принадлежащий киевскому художнику Агниту (Казимиру Агнит-Следзевскому).

³⁵ Остров Вл. Москва в эти дни // Вечер. Москва. 1939. 20 сент.

³⁶ Невежин В. А. Образ Польши в советской карикатуре периода Второй мировой войны (к постановке проблемы) // *Polacy i Rosjanie — przezwyściezanie uprzeden*. Łódź, 2006. S. 315.

³⁷ Уже в реалистической манере этот своеобразный дуэт коварного «идеолога» и жестокого «исполнителя» будет выполнен минским художником Г. Докальской в картине «Оккупанты» (1939—1940): мимо тела убитого белорусского крестьянина удаляется в туман ксендз, заботливо поддерживаемый польским офицером.

³⁸ Популярный межвоенный лозунг «Польша — от моря до моря» высмеял А. Каневский в карикатуре «То, да не то»: польские генерал и офицеры стремглав бросаются с берега в Черное море (Крокодил. 1939. № 28). По словам историка В. А. Невежина, настоящая карикатура указывала на несостоятельность геополитической доктрины Польши (Невежин В. А. Образ Польши в советской карикатуре... С. 309).

³⁹ Д. З. Судный день генерала Сикорского // Правда. 1939. 17 окт. Сталинское «золотое стило» — Давид Заславский — подсказал художникам решение темы. В своем фельетоне он писал: «Территория этого правительства состоит, кажется, из шести комнат с передней, ванной и уборной. Оно имеет одного швейцара, обремененного неприкосновенностью, и одного секретаря на шесть министров. Держава получилась безусловно скромная. В сравнении с ней Монако.— необъятная империя». Навеянный фельетоном образ стесненных обстоятельств и был воплощен И. Семеновым, а также другими художниками.

⁴⁰ Исключению СССР из Лиги Наций также посвятил отдельный рисунок Беша. В карикатуре «На ассамблее Лиги Наций» театральный суфлер по тексту «Англо-французские директивы» подсказывает слова босоногому побитому польскому генералу [Комунют (Кшв). 1939. 17 грудня].

⁴¹ Еще в 1920 г. «Польское коммунистическое издательство» выпустило плакат «В тисках белого орла страдал пролетариат Польши, Белоруссии и Украины», изображавший борьбу польских трудящихся против геральдического белого орла.

⁴² Рябов О. В. Образ врага... С. 279.

⁴³ Кириш М., Шалимов И. За Збручем // Большевист. знамя (Одесса). 1939. 6 окт. См. малоизвестный фотоснимок красноармейцев у поверженного польского пограничного столба в полиграфическом наборе фоторепродукций «Освобожденная Западная Украина и Западная Белоруссия» (Полтава, 1939).

⁴⁴ Живописец П. Соколов-Скаля, выезжавший в творческую командировку в Западную Белоруссию, создал полотно «Снятие пограничных столбов в Польше» (1940). В оформлении очерковых книг журналистов И. Котенко «На освобожденной земле» (1939) и Ю. Королькова «К берегам Немана» (1940) была использована одинаковая сцена: советский танк подминает под гусеницы польский пограничный столб.

⁴⁵ Давидян Г. Польска сгинела (Из походного блокнота) // Лит. Азербайджан. 1940. № 2.

⁴⁶ Кстати, осенью 1939 г. В. М. Молотов отнюдь не первым среди советских современников употребил печально известный «уродливый» пассаж применительно к Польше. Лексика главы Совнаркома соответствовала типу политической культуры и даже совпадала с сопутствующими академическими оборотами. Следом за Молотовым, например, «ублюдочным государством» обругал Польшу именитый советский правовед Е. Коровин (*Коровин Е. А. Захват Западной Украины и Западной Белоруссии Польшей // Проблемы социалист. права. 1939. № 6. С. 56*). Однако именно в случае с Молотовым настоящее оскорбительное заявление представляло собой публичное «возвращение старицей» прежних выпадов польской стороны в адрес Чехословакии, которую в 1930-х гг. в Варшаве именовали не иначе как «искусственно и уродливо созданной Чехословацкой республикой». Разумеется, такое напоминание было кошунственным с точки зрения времени.

⁴⁷ Польский орел и финский лев также были соединены в декабрьской серии В. Гальбы «На избитые темы» (Ленинград, правда. 1939. 9 дек.).

⁴⁸ Еще гремела Гражданская война в России, когда А. В. Луначарский рекомендовал В. И. Ленину художника Дени как мастера, которому «принадлежат лучшие плакаты, которыми мы пользовались в нашей агитации» (Литературное наследство. Т. 80. В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка, доклады, документы. М., 1971. С. 164).

⁴⁹ В последний раз карикатура в полном виде воспроизводилась незадолго до нападения Германии на Советский Союз (*Сидоров В. И. Партийно-политическая работа в Первой конной армии. М., 1941. С. 117—118*), после чего ее перепечатывали фрагментарно, а если описывали, то избирательно.

Р. Сарторти

ОБРАЗЫ ВОЙНЫ В ВИЗУАЛЬНОЙ ПАМЯТИ: на примере Зои Космодемьянской

«Камера — это глаза истории», — сказал однажды знаменитый репортер периода Гражданской войны в США Мэтью Брэди. Сегодня от этой веры в достоверность фотоизображения уже почти ничего не осталось. Имея дело с фотоматериалом, мы скорее задаемся вопросом о том, *какого рода историю* мы можем реконструировать, основываясь на тех моментах, которые зафиксировала камера, или о том, какие визуальные образы, запечатлеваясь в памяти, «делают историю» и обладают достаточным потенциалом для того, чтобы выступать в роли «места накопления памяти», если воспользоваться терминологией П. Нора. К числу таких образов относится, в частности, и



фотография, опубликованная в 1942 г. в газете «Правда» (см. фото 1) и являющаяся предметом рассмотрения настоящей статьи. Ее задача — показать, как отдельное, единичное изображение, несмотря на активное манипулирование им в политических целях и все связанные с ним идеологические коннотации или даже вопреки им, оказывается способным символически репрезентировать некое событие и входить в коллективную память наподобие иконы. Речь идет о снимке

фотожурналиста Сергея Струнникова, на котором изображена молодая партизанка Зоя Космодемьянская после ее казни немецкими военными органами.

Образы войны

В истории XX в. едва ли найдется другое такое событие, которое оставило бы в коллективной памяти столь же глубокий след, как Вторая мировая война, развязанная гитлеровской Германией, и ее последствия,

сказавшиеся на судьбах Европы и всего мира. Главной целью и жертвой этого крупномасштабного карательного похода во имя создания Великогерманской империи был Советский Союз. Историки до сих пор спорят о численности погибших с советской стороны: сколько их было — двадцать миллионов, тридцать, сорок?¹ При этом, что примечательно, речь идет не только о павших участниках боевых действий, но и о невиданных доселе жертвах среди гражданского населения, подвергнувшегося целенаправленному уничтожению при использовании самых чудовищных средств — от жестоких пыток до массовых расстрелов. Эти сведения о том, как протекало военное противостояние между Германией и другими европейскими государствами, дополняются обширным фотоматериалом, который не только подробно и детально документирует ход войны, но и делает ее наглядной. Большая часть этих фотодокументов оставалась долгое время закрытой и стала доступной лишь после 1991 г.² В годы войны фотоматериалы, равно как и прочие информационные документы, подлежали строжайшей государственной цензуре.

Изображение, как известно, является важным элементом военной пропаганды, призванной укреплять моральный дух армии и поддерживать стойкость гражданского населения. Ее главная цель — закалять волю к победе. Именно этой целью определяются отбор изобразительного материала, иллюстрирующего ход военных действий и предназначенного для публикации в прессе³. Военная фотография, как правило, избегает показывать моменты, связанные со смертью или умиранием. Снимки, фиксирующие ход боевых действий или запечатлевающие раненых и убитых, как правило, не доходили до широкой общественности, что объяснялось либо военно-тактическими соображениями, либо соображениями гуманности. Суть этой «презентационной стратегии» удачно сформулирована автором статьи, посвященной роли визуального ряда в освещении военных действий: *«Важны не жертвы, а изображения»*, — так называется эта работа, в которой особое место занимает анализ восприятия фотодокументов⁴.

Понимание особенностей современного восприятия изобразительного материала, связанного с войной, невозможно без учета тех изменений, которые претерпела изобразительная форма подачи военных событий: от появления в печати первых фотографий, иллюстрирующих ход боевых действий и показывающих страдания гражданского населения в годы Гражданской войны в Испании, до публикации жестких фоторепортажей из Вьетнама в конце 1960-х — начале 1970-х гг. Последние стали знаменательной вехой в этом трансформационном процессе, когда общественности благодаря такой «боевой фотографии» были непосредственно явлены чудовищные формы военного насилия. Эта новая иконография «преступников и их жертв» сыграла важнейшую роль в истории визуализации современных войн, радикальным образом изменив представление о них, что, в конечном счете, вызвало к жизни широкое антивоенное движение, охватившее весь мир. Вместе с тем фотографии войны во Вьетнаме⁵, опубликованные в тогдашней прессе, остались скорее исключением, поскольку в дальнейшем, при освещении последующих военных

конфликтов, государство вновь ужесточило цензуру в отношении военных репортажей.

Неудивительно, что и в Советском Союзе от фронтовой фотографии требовался в первую очередь героический пафос, то есть изображение героев и их подвигов. «Снимать надо было только такие сюжеты, которые мобилизуют читателей на борьбу с врагом и, напротив, ни в коем случае не снимать картины эвакуации, отступления, следы поражений в боях — словом, любой факт, свидетельствующий о советских военных неудачах»⁶.

Тем не менее при всех этих директивных предписаниях, при всей строгости государственной цензуры и наличии самоцензуры существовала потребность документировать то непостижимое и невыразимое, что скрывается за ужасами и болью, потребность запечатлеть тот «безмолвный крик», который мог бы служить своего рода доказательством невыносимых страданий, что выпали на долю людей. Большинство этих снимков увидело свет лишь спустя много лет после окончания войны. Их экспонирование призвано было напомнить о прошедших событиях, пробудить воспоминания о том, что стало частью накопленного коллективного опыта и одновременно служило предостережением и назиданием для последующих поколений⁷.

И все же чем взгляд современников — свидетелей событий отличается от ретроспективного взгляда историков? Какую роль играют «исторические факты» и личный опыт при «прочтении» изображений? Какие изображения в конечном счете остаются в памяти, а какие забываются?

Память и забвение

В коллективной визуальной памяти сохранились, как это уже доказано, лишь немногие изображения, в которых нашли символическое отражение отдельные события, а иногда и целые эпохи, что позволяет отнести подобного рода изображения к своеобразным иконам человеческой истории. К наиболее известным примерам визуальных свидетельств войны относится снимок Роберта Капы 1936 г., сделанный им во время Гражданской войны в Испании: на этом снимке запечатлен солдат в момент его смерти от прямого попадания пули (фото 2)⁸. В этом же ряду и фотография Ника Ута (1972), показывающая маленькую вьетнамскую девочку, которая, плача, убегает от вооруженных солдат и бежит прямо на камеру (фото 3)⁹.

Фотография Роберта Капы вошла в визуальную память как олицетворение Гражданской войны в Испании, и точно так же всякий, кто смотрит на плачущую голую девочку, зашедшуюся в крике отчаяния и страха, воспринимает этот снимок Ника Ута как совокупный символ войны во Вьетнаме, войны, в которой не было ни победителей, ни побежденных, войны, в которой, как мы знаем теперь, все стали жертвами. К этому же ряду визуальных образов, вошедших в коллективную память, во всяком случае в русскую коллективную память о событиях Второй мировой войны, можно отнести и фотографию молодой партизанки Зои Космодемьянской.

Все образы памяти находятся в тесной взаимосвязи с услышанным и увиденным, с легендой и действительностью, поэтому задачей историков становится выяснение символического использования изображения, его функции в индивидуальном переживании исторических процессов и его воздействия на восприятие истории.

Литература, фильмы, памятники, мемуары, исторические книги — самые разные средства информации и представители различных профессий, как и прежде, стараются сохранить в памяти эпоху Второй мировой, эпоху Великой Отечественной войны. Немаловажную роль в этом процессе играют и фотографии как документы прошедших событий, как «доказательства исторического процесса», если воспользоваться формулировкой Вальтера Беньямина. Однако воспоминания всегда неоднородны, поскольку в них личное, индивидуальное восприятие и опыт соединяются с образами официальной истории, смешиваясь с ними или же противостоя. О том, насколько велика разница между официальным и неофициальным воспоминанием, можно судить, в частности, по отношению к канонизированным героям Советского Союза, отмеченным высшей наградой страны, которая присваивалась, как правило, посмертно.

К числу этих героев принадлежала и Зоя Космодемьянская. Уже во время войны среди множества героев и героинь она была одной из самых известных и, возможно, даже самых любимых. Возникает вопрос, почему именно она, а не множество других, совершивших столь же героические жертвенные поступки, вызвала неизменно такое внимание, симпатию, приязнь и искреннее сострадание?

Думается, что причиной тому была фотография, которая возвеличила ее, выделив из общего ряда героев, и которая по сей день по своей яркости отличается от множества других, оставаясь неординарным явлением, пережившим все перемены и непрекращающиеся попытки восстановить «подлинную» историю войны. Более того, осмелюсь утверждать, что эта фотография вошла в коллективную память и продолжает сохраняться в ней как символическое выражение страдания и боли человека, погибшего насильственной смертью. Такая смерть, с одной стороны, является неотъемлемой частью военного опыта, с другой — представляет



Фото 2



Фото 3

собой символ иной ипостаси смерти: смерти как избавления, что, в свою очередь, актуализирует момент утешения, надежды и смирения.

Визуальная память: видеть, узнавать, сохранять

Восприятие изображения складывается не только из непосредственного созерцания. Составляющей частью восприятия является момент узнавания. Изображения пробуждают у зрителя воспоминания, ассоциации с личностями, вещами, чувствами, событиями, которые непосредственно не запечатлены на фотографии и которые выходят за пределы деиктического, указательного поля изображения, фокусирующего внимание на непосредственной данности. Это — невидимый и все же присутствующий план, то, что Е. Петровская обозначает как «подразумеваемая референция» (the implied reference)¹⁰, то, что затрагивает фантазию зрителя, которая не только индивидуальна, но всегда социальна и коллективна. Она позволяет созерцающему изображение стать частью «анонимного сообщества» (anonymous community) в той степени, в которой он разделяет с другими совместные ощущения¹¹. Речь идет о «воображаемом сообществе», которое — именно в силу своей виртуальности — не может быть разрушено и потому достаточно устойчиво.

Вместе с тем «чтение» изображений является не только делом личного или общественного опыта и истории, это не только «studium», если воспользоваться термином Р. Барта¹². Это процесс, благодаря которому расшифровываются культурные коды, ибо восприятие изображения отнюдь не исчерпывается созерцанием одной лишь предметности изображенного. Повышенное внимание, которое вызывает картина, может объясняться среди прочего и ее специфической эстетикой и зависит в значительной мере от принятых в данное время и в данном месте изобразительных норм, на которые она опирается и которые она может ломать, если данное изображение вызывает осознанное или неосознанное потрясение, волнение, спровоцированное соприкосновением с чем-то неожиданным, выбивающимся в некотором смысле из традиционных рамок.

Интенсивность восприятия и, соответственно, значимость перформативного содержания изображения могут быть, кроме того, усилены другими моментами, в частности, соотношением того или иного изображения с определенными визуальными архетипами или конституированием изображения в виде художественной цитаты, то есть отсылкой к знакомым изобразительным мотивам, укоренившимся в данной культурной традиции.

Как все вышесказанное соотносится с фотографией Зои Космодемьянской в общем контексте военной фотографии?

Зоя: легенда и ее визуализация

История Зои, которую называли советской Жанной д'Арк¹³, коротка. Биографический справочник «Герои Советского Союза» сообщает о ней следующее: юная восемнадцатилетняя партизанка, носившая подпольное имя Таня, была схвачена в первый год войны немецкими военными, когда она, выполняя боевое задание, собиралась поджечь конюшню, где ночевали немецкие солдаты. Немцы поймали ее на месте преступления,

а затем, подвергнув жестоким пыткам, повесили. Ее подвиг заключался в том, что она, несмотря на пытки, никого не выдала. Больше месяца, как сообщают источники, ее тело оставалось на виселице в назидание другим, до тех пор, пока советские войска, отбившие в ходе успешного контрнаступления в январе 1942 г. деревню Петришево, не передали ее земле. В марте 1942 г. Зое Космодемьянской было посмертно присвоено высшее государственное звание Героя Советского Союза.

Первое сообщение о ее мужественном поступке, об ужасных обстоятельствах ее гибели, о многочасовых пытках и последовавшей затем казни появилось на первой странице газеты «Правда» 27 января 1942 г. Статья военного корреспондента Петра Лидова была озаглавлена «Таня». В качестве иллюстрации тут же была помещена фотография Сергея Струнникова, на которой снята Зоя после ее казни.

В годы войны поступок Зои воспринимался как образец для подражания, чему в немалой степени способствовала мифологизация ее образа, основанная на бесчисленном множестве рассказов и стихов¹⁴, посвященных ей и поощрявшихся государством, хотя среди них, вполне возможно, были и такие, что написаны «по зову сердца». К самым известным произведениям потока литературной продукции, посвященной погибшей партизанке, можно отнести повесть Л. Т. Космодемьянской «Моя дочь Зоя» (1942), переработанную впоследствии в роман «Зоя и Шура», а также поэму М. Алигер (1942), которую часто читали по радио. В честь Зои были названы школы и улицы. Наряду с песнями и театральными пьесами в память о молодой героине существовали многочисленные памятники и картины, придавшие облику партизанки особые, характерные черты, с которыми она, независимо от фотографии в «Правде», визуально входила в коллективную память.

Что могли советские граждане узнать о юной героине? Брошюры и стихи, описывающие жизнь Зои, имели скорее «житийный» характер. Они стилизовали партизанку в соответствии с одним и тем же образцом советских «святых». Зоя выросла без отца, и уже с детства ей были присущи те качества, которые в известном смысле предопределили судьбу девушки: надежность, готовность к самопожертвованию, любовь к ближнему, прилежание и безусловная лояльность по отношению к авторитетам (матери, партии и стране) — смесь из коммунистических и традиционных христианских ценностей. Она была готова пожертвовать жизнью ради защиты Родины. На вопрос, что такое счастье, Зоя отвечала: «Счастье — умереть за свой народ» — позиция, которой ее мать воздала позднее хвалу: «Зоя встретила смерть как настоящий мужчина, как борец, как коммунист»¹⁵. Стойкое, мужественное, бесстрашное поведение, непоколебимый боевой дух, готовность к самопожертвованию — вот те качества, которые присущи не только Зое, но и тысячам других героев Второй мировой войны. И тем не менее именно она стала в годы войны первой партизанкой, которая оказалась в центре крупномасштабной кампании, затронувшей все средства информации. С большой вероятностью можно утверждать, что именно красота и юность Зои в конечном счете вызвали такой сочувственный интерес к ее судьбе среди

населения и усилили показательный характер ее подвига, апеллирующего в первую очередь к советской молодежи.

Единственная скульптура Зои, созданная, очевидно, по фотографии Струнникова, была выполнена Олегом Комовым и установлена в 1986 г. на ее могиле на Новодевичьем кладбище в Москве (фото 4). Она представляет собой характерный пример неудачной попытки превратить образ мученицы в героическую фигуру.

Отдельные элементы образа (голова, откинута назад, обнаженная грудь, на которой на фотографии были видны следы пыток и петли, затянутой на шее), были перенесены в скульптуре на «живую» борющуюся Зою. Они перестали быть выражением индивидуального страдания и превратились в некую позу, в которой есть что-то неприятно-навязчивое. Женская грудь уже не воспринимается здесь как часть тела, которая поневоле оказалась выставленной на всеобщее обозрение и которая потому создает ощущение незащищенности, особо трогательное зрителя. Она кажется здесь неуместной и в силу своей неуместности особенно бросается в глаза, воспринимающие этот пластически подчеркнутый элемент как нечто откровенно сексуальное. В целом памятник Зое отмечен гипертрофированным пафосом, какой бывает присущ лишь скульптурам эпохи барокко. Достаточно в этой связи вспомнить фигуру св. Терезы работы Бернини, представившего святую в состоянии экстазического возбуждения¹⁶. Неудивительно, что современные комментарии в Интернете¹⁷ по поводу этого памятника Зое содержат немало критических высказываний и сходятся в одном: фигура могла бы быть и «поскромнее»¹⁸.

В отличие от этого памятника экранизация жизни Зои режиссером Львом Арнштамом (1944) относится к наиболее впечатляющим образцам визуализации юной героини. Зоя, роль которой исполняет актриса Галина Вербицкая, превращается в девственное создание, в безупречную beautiful красавицу, с которой могут себя идентифицировать в равной степени и мужчины, и женщины. Этому подчинена и вся эстетика фильма, выдержанного в импрессионистической манере, отмеченной многими критиками: «В сцене, в которой показан последний путь Зои, идущей ночью, по снегу, на смерть, зритель видит сначала ее босые ступни, ее худые ноги, затем ее фигуру, смутные очертания которой возникают на фоне метели, и только затем на экране появляется ее вдохновенное, сияющее лицо, как будто озаренное изнутри пламенем ее мыслей и эмоций»¹⁹.

Благодаря всем этим усилиям не только вербально, но и визуально пере-



Фото 4

дать мужество, стойкость и силу воли юной комсомолки в общественном сознании сложилась убедительная личностная модель, на которую ориентировалась в годы войны молодежь, вступавшая в ряды добровольцев, и которая сделала Зою любимым и почитаемым примером для последующих поколений. Особую роль в этом смысле сыграл фильм, благодаря которому Зоя превратилась для юных пионеров послевоенного времени не только в личностный идеал, но и в образец для подражания на уровне повседневной жизни: ее копировали в прическе, одежде, в манере поведения и речи.

Зоя: фотография

Обратимся теперь непосредственно к самой фотографии Зои, которую впервые увидели читатели газеты «Правда». На снимке запечатлено ее тело на снегу. Что выделяет это изображение из множества других визуальных образов, связанных с именем юной партизанки, и чем оно отличается от военных фотоматериалов в целом?

Чтобы ответить на этот вопрос, вернемся еще раз к упоминавшимся выше снимкам, относящимся к Гражданской войне в Испании и войне во Вьетнаме. Оба снимка — и фотография Р. Капы, и фотография Н. Ута — знаменуют собой радикальный поворот в истории военной фотографии, которая традиционно бытовала как фотоиллюстрация побед и победителей. Точнее говоря, речь идет о фотографиях, образно запечатлевших насильственную смерть: расстрел (Капа) или непосредственную угрозу насильственной смерти и связанный с этим безграничный страх (Ут). Новое и шокирующее в этих фотографиях заключается не только в том, что снимки были опубликованы еще во время войны. Но, прежде всего, в близости камеры к жертве, благодаря чему зритель непосредственно вовлекался в происходящее и соответственно не мог дистанцироваться от ужаса смерти через своего рода взгляд полковника²⁰. Эта непривычная близость к реальности вызывала одновременно ужас и своеобразный восторг, поскольку зритель, несмотря на состояние шока, в которое его повергало это изображение, не мог от него оторваться. Этот феномен человеческой психики Сюзан Зонтаг, писавшая о склонности человека наслаждаться страшными картинами, обозначила как «упоение ужасом»²¹.

Точно так же и тело молодой девушки на фотографии Струнникова заставляет зрителя задуматься о смерти, а близость объектива камеры к жертве принуждает взгляд замереть, остановиться на безжизненной фигуре. Таким образом, эта фотография выпадает из изобразительной традиции соцреализма, в которой женщины-герои представлены либо в образе воительницы, либо в образе матери. Все более поздние визуализации Зои в живописи и скульптуре военного и послевоенного времени следуют официальному иконографическому коду, придавая ей скорее воинственный вид²².

Говоря об этой фотографии, нельзя не отметить и другие моменты, выделяющие ее из множества более поздних изображений юной партизанки и отличающие ее от изображений многих героев и героинь, которые, подобно Зое, подверглись чудовищным пыткам и погибли в борьбе

с врагом. Речь идет прежде всего о ярко выраженных эротических, равно как и о христианско-религиозных, мотивах, которые присутствуют здесь и благодаря которым эта фотография Зои занимает совершенно особое место в советской иконографии, относящейся ко Второй мировой войне.

Фотография фиксирует взгляд на деталях, свидетельствующих о мученической смерти девушки. Мы видим петлю виселицы, которая все еще охватывает ее шею. Мы видим молодую девушку как жертву насилия. Ее молодость, указывающая на девственность как воплощение невинности, усиливает шок и ужас от ее страшной смерти и одновременно вызывает сострадание. Здесь, несомненно, напрашиваются ассоциации с христианским мученичеством. Тело Христа, тело Зои, тело Че Гевары, тело Саддама Хуссейна — это мотивы одного ряда.

Фотография Зои радикально отличается от безымянной обнаженной природы особой чувственностью: откинута назад голова, открытая шея, обнаженная грудь, вызывающая ассоциации со «Свободой» Делакруа, спокойствие и отрешенность выражения лица, просветленного смертью, — все это превращает изображение, как это ни парадоксально, в символ женственности.

В сталинистской культуре только изображение мертвой могло содержать столь сильную эротическую составляющую. У этого феномена были свои культурные параллели: вспомним викторианскую эпоху, когда изображение эротики было закреплено за мертвым женским телом. Примером данной связи женской сексуальности и смерти является изображение покойной Офелии²³ (фото 5), упомянутое Элизабет Бронфен в ее исследовании о смерти, женственности и эстетике²⁴. История искусств сохранила немало примеров соединения мотивов смерти и женственности в живописи, но сходство между фотографией Зои и изображением Офелии поразительно.

Если попытаться рассмотреть фотографию Зои с точки зрения психоанализа, то мы без труда обнаружим здесь то самое сближение Эроса и Танатоса, о котором так много писал З. Фрейд²⁵. Наличие этого элемента не только выводит фотографию Зои за пределы советской изобразительной традиции, но и встраивает ее в давнее изобразительное представление о слиянности женщины и смерти как символе спасения²⁶. В эстетизированной красоте мертвого женского тела, которая одновременно трогает и отпугивает, угадываются черты универсальных архаичных культурных символов²⁷, а вид юного женского тела, принесенного в жертву, вызывает совершенно определенное духовное переживание²⁸.



Фото 5

Обнаженная натура присутствовала и в довоенной советской фотографии, только ее бытование ограничивалось двумя публичными сферами: работой и спортом. При этом обнаженные фигуры в силу специфики советской «оптики» были совершенно лишены всякой эротики, поскольку изображения красивых тел юных атлетов и рабочих, женщин и мужчин, не были индивидуализированы и потому не могли быть соотнесены ни с какими конкретными личностями²⁹.

Еще один момент, отличающий фотографию Зои от канонизированного иконографического изображения героев и победителей и выделяющий ее из бесконечного множества взаимозаменяемых фотодокументов событий Великой Отечественной войны: это индивидуализация смерти и страдания. В этой связи Р. Барт говорит об «одушевлении» через созерцание фотографии: «Среди этой унылой безысходности [одинаковых фотографий, которые оставляют меня равнодушным] мне попадает однажды определенная фотография, она одушевляет меня, и я одушевляю ее. Это притяжение, благодаря которому она обретает свое существование, я не могу назвать иначе, как одушевление»³⁰. То, что Барт называет «одушевлением», можно называть сопереживанием или состраданием.

О восхищении и эмоциональном участии, которые вызывала эта фотография, свидетельствуют современники Зои. Известные художники-карикатуристы Кукрыниксы несколько недель спустя после опубликования фотографии в «Правде» отправились в деревню Петрищево, на место казни, чтобы потом, сообразуясь с собственными впечатлениями, создать живописное полотно, призванное увековечить память о Зое и ее подвиге. В своих воспоминаниях, относящихся к 1942 г., они пишут: «С мыслями о Зое возвращались мы в Москву. Думая о ней, вспоминали фотографию, напечатанную в "Правде", — красивую, гордую девичью голову. На длинной шее — петля. По снегу разбросаны темные волосы. И всей своей непокорностью и гордостью напоминала Зоя на этом снимке какую-то классическую скульптуру, выразившую победу»³¹.

Зоя в постсоветское время

До 1985 г. Григорий Чудаков еще мог утверждать: «Вся страна знает своих героев в лицо»³². Спустя шестьдесят с лишним лет после окончания войны в России и странах бывшего Советского Союза существует мнение, что молодежь очень мало знает о войне и еще меньше — о ее героях³³. Это не означает, что в постсоветскую эпоху не предпринимались усилия, направленные на то, чтобы страна не впала в беспамятство. Примечательно, что мероприятия по оживлению памяти о Зое и других канонизированных героях Великой Отечественной войны отнюдь не ограничивались одними лишь юбилейными или государственными праздничными датами, как, например, официальное чествование героини в связи с семидесятилетием со дня ее рождения, отмеченное в прессе в сентябре 1993 г.³⁴, или публикация материалов о ее короткой героической жизни, приуроченная ко дню гибели Зои.

В процессе переосмысления собственного прошлого и поиска «исторической правды» в России тема Великой Отечественной войны изна-

чально играла центральную роль³⁵. В связи с этим в начале 1990-х гг. развернулась длительная публичная дискуссия о правдивости сообщений и рассказов, стилизовавших Зою как героиню, и об идентичности изображенного на фотографии Струнникова тела: была ли Зоя Космодемьянская подвергнута пыткам и повешена представителями гитлеровской армии, как гласит легенда, или, как утверждают некоторые публикации на основании проведенных дополнительных исследований, ее забили камнями жители деревни?³⁶ Была ли Зоя, мужественная защитница Родины от фашистских захватчиков, в действительности исполнительницей сталинского оперативного плана «выжженной земли» (приказ № 0428 Верховного командования от 17.11.1941), жертвой которого стал не только враг, но и собственное безоружное население — женщины, дети и старики? И кто изображен на знаменитой фотографии — Зоя или какая-то другая, неизвестная девушка?³⁷ Даже личность погибшей оказалась поставленной под сомнение³⁸.

В связи со всем вышесказанным возникает вопрос: оказывает ли знание о личности и обстоятельствах, то есть знание об истории, которая связана с фотографией, влияние на символическую силу самого изображения? Теряет ли изображение свою художественную значимость оттого, что сведения, лежащие в основе легенды, подвергаются сомнению? Или вопрос о достоверности изображения — это вопрос веры и потому все дискуссии об исторической правде, о возможности инсценировки и прочее никоим образом не умаляют символической силы фотографии Зои?

Своеобразной попыткой завершить споры об аутентичности личности Зои Космодемьянской и тем самым закрепить за ней прочное место в советском, а теперь русском (российском) пантеоне героев, стал телефильм «Зоя», выпущенный киностудией «Третий Рим» к 60-летию Победы над гитлеровской Германией³⁹. Показ этой документальной картины был призван развеять все появившиеся в начале 1990-х гг. в прессе сомнения в правдивости образа.

Зоя: символ и трансцендентность

Уже давно картины ужасов и насилия, реального и фиктивного, картины террора и смерти, происходящих в разных частях света, благодаря телевидению стали частью бытовой повседневности, а кризисы и войны воспринимаются как обыденные явления, как нормальные спутники нашей жизни. Картины боли и страдания стали абсолютно взаимозаменяемы, как картины выставки «Человеческое семейство» («The Family of Man»), состоявшейся полвека назад⁴⁰. Теперь к числу универсалий, которые, как казалось тогда, объединяют всех, относятся не только чувства радости или печали, проявляющиеся в мимике людей разного возраста как естественная реакция на важнейшие события жизненного цикла (рождение, детство, юность, старость, смерть), не только повседневная работа, объединяющая людей всех континентов. К ним относится и насильственная смерть, о которой нам сообщают каждый день. Эта повседневная визуализация военного насилия в СМИ не дает возможности зрителю внутренне отозваться на ту или иную фотографическую деталь, на то,

что Барт называет *punctum*, поскольку отдельное изображение не является более предметом особого рассмотрения. Ни один из подобных визуальных образов почти не оставляет следов конкретного воспоминания в коллективной памяти. Не достигают своей цели даже усилия СМИ выделить так называемые «ключевые образы» из нескончаемого потока изображений, дабы придать тому или иному изображению особую значимость, то есть «выделить из широкого контекста визуальное зерно»⁴¹, для чего вводятся в оборот такие понятия, как «фото недели», «фото месяца», «фото года».

Уже в день публикации в «Правде» фотография Зои выпадала из общего ряда, не вписываясь в тогдашний общепринятый канон, и потому неизбежно запечатлевалась в памяти. Так и сегодня она выделяется и по содержанию, и по эстетике на фоне изображений жертв войны и насилия, тиражируемых современными СМИ и не вызывающих эмоционального участия. Вот почему вопрос о том, кто собственно изображен на этом снимке, оказывается нерелевантным и, более того, излишним. Документ, привязанный к конкретному дню и часу, приобретает вневременное значение. Исторические подробности отступают перед вложенными в отдельную фотографию общекультурными знаниями. Имплицитные отсылки к изобразительной традиции житий и страстей и, не в последнюю очередь, эротические компоненты, актуализирующие топос женственности и смерти, расширяют диапазон семантических полей, символически представленных в этом образе. Благодаря этому «анонимная общность», которая лежит в основе коллективной памяти и опирается на эмоциональную сопричастность, распространяется на более широкую группу лиц, не ограниченную какими бы то ни было политическими и идеологическими рамками.

Советская история была историей героев, и многие из этих «идеальных людей», на создание которых потребовалось столько пропагандистских усилий, стали жертвой идеологического «демонтажа», начавшегося после распада Советского Союза. В большинстве случаев их достоверность была поставлена под сомнение задолго до этого, поэтому с демонстрацией памятников начался и процесс забвения. Тем удивительнее и примечательнее, что одна из «икон», созданных по заданному государством шаблону, оказалась наделенной таким потенциалом, который позволил ей пережить все перемены, все смены вех и остаться незамутненной поисками «исторической правды». Этот уникальный потенциал объясняется особенностями самой фотографии, которая со всем богатством ее коннотаций, ее скрытыми цитатами соотносится с самыми разными изобразительными мотивами и традициями и одновременно выпадает из общего ряда изобразительных норм, принятых при освещении темы войны. Что делает ее «неизгладимым образом» (*indelible image*)⁴².

Зоя не поддается однозначному прочтению, и именно в этом заключается ее сила.

*Перевод с немецкого
О. С. Нагорной*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Hoffmann M.* Der Zweite Weltkrieg in der sowjetischen Erinnerungskultur // *Krieg und Erinnerung. Fallstudien zum 19 und 20 Jahrhundert / W. Berding, K. Heller, W. Speitkamp* (Hg.). Goettingen, 2000. S. 130.

² Уникальный вклад в осмысление советских и постсоветских воспоминаний о войне принадлежит Немецко-русскому музею Карлсхорст (Музей капитуляции), сотрудничающему с немецкими и русскими историками, фотографами и живыми свидетелями прошедших событий. Ежегодные выставки и конференции являются доказательством возможности нового ретроспективного взгляда на темную главу немецко-русской истории XX столетия. См. сайт музея в Интернете: www.museum-karlshorst.de

³ См. одну из последних работ об изобразительной коммуникации в условиях войны: *Knieper Th., Mueller M. G.* (Hg.). *War Visions*. Koeln, 2005.

⁴ *Maier M.* Nicht die Toten zaehlen, sondern die Bilder. Zur Bedeutung visueller Darstellungen fur die Kriegsberichterstattung und ihre Rezeption // *War Visions*. S. 233–255.

⁵ *Paul G.* Der Vietnamkrieg als Sonderfall und Wendepunkt in der Geschichte der Visualisierung des modernen Krieges? // *War Visions*. S. 80–104.

⁶ Das mitfuehlende Objektiv. Michail Sawin. *Kriegsfotografie 1941–1945 = Сопереживающий объектив. Михаил Савин. Военная фотография 1941–1945 г.* / Hrg. von Deutsch-Russischen Museum Berlin-Karlshorst, 1998. S. 19.

⁷ См., среди прочего, большой иллюстрированный сборник: *Fabian R., Christian H.* AOAM, *Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie — Eine Anklage*. Hamburg, 1983; а также каталог выставки: *The Indelible Image. Photographs of War — 1846 to the Present*. Washington D. C., 1985.

⁸ Солдат был опознан как Федерико Боррель Гарсия, павший в сражении при Сьерро Муриано 5 сентября 1936 г. Подробнее см.: www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/capa_4.html.

⁹ Вьетнамская война. Фотограф Ник Ут. 8 июня 1972 г. После напалмовой атаки на деревню Транг Банг. На фотографии запечатлена девятилетняя Фан Тхи Ким Фук.

¹⁰ *Петровская Е.* «Anti-Photography». Публичный доклад на Семинаре славистики Университета имени Гумбольдта. Май 2007 г.

¹¹ В этой связи Елена Петровская указывает на термин «structures of feeling» Раймонда Вильямса, одного из основателей Бирмингемского центра культурных исследований. См.: *Petrovskaya E.* «The Anonymous Community». Выступление на конференции «Post Soviet Culture and Theory» (Институт критической теории университета Дьюка. 25–26 февраля 2005 г.).

¹² *Barthes R.* Die Helle Kammer. Frankfurt/M., 1989. Французский оригинал: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, 1980.

¹³ См. сравнительное исследование Даниэлы Пате: *Rate D.* Soja — eine, sowjetische Jeanne d'Arc? Zur Typologie einer Kriegsheldin // *Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR / S. Satjukow, R. Gries* (Hg.). Berlin, 2002. S. 45–59.

¹⁴ Первая небольшая брошюра о героине Зое, опубликованная в 1942 г. под заголовком «Таня» и позже часто переиздававшаяся, принадлежала перу Петра Лидова, автора заметки в «Правде».

¹⁵ Выступление по радио Л. Т. Космодемьянской — матери Героя Советского Союза З. А. Космодемьянской // *Таня: Герой Советского Союза Зоя Анатольевна Космодемьянская / П. Лидов*. М., 1942.

¹⁶ Gianlorenzo Bernini, *Verzueckung der Heiligen Teresa von Avila, vor 1651, Comaro-Kapelle, Rom, Santa Maria della Vittoria*.

¹⁷ См.: <http://www.artlib.ru/index.php?id=12&idp=0Mp=2&uid=83&iid=121> O&idg=0&user_serie=11

¹⁸ Там же, № 23667 10/10/2006, 11:24, Vogel: «Слишком эротическая. Надо бы поскромнее».

¹⁹ Cinema Chronicle. 1944. Aug. Цит. по: *Leyda J.* Kino: a History of the Russian and Soviet Film. N. Y., 1960. P. 379.

²⁰ Роберту Капе принадлежит выражение: «Если фотография плохая, значит, ты был недостаточно близко».

²¹ *Sontag S.* Ueber Photographie. Frankfurt/M., 1980 (англ. оригинал: On Photography); *Sontag S.* Das Leiden anderer betrachten. Muenchen, 2003 (англ. оригинал: Regarding the Pain of Others. N. Y., 2003). О восхищении ужасом см.: *Blumenberg H.* Schiffbruch mit Zuschauer, Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt/M., 1979.

²² Ср., например, статью Зои советского скульптора Маницера, установленную в 1950 г. в Петрищево на месте казни.

²³ John Everett Millais: *Ophelia* (1851—1852).

²⁴ См.: *Bronfen E.* Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic. Manchester, 1992.

²⁵ Фрейд говорит о «сходстве состояния полного сексуального удовлетворения со смертью». См.: *Freud S.* Das Ich und das Es // *Gesammelte Werke*. Bd. 13. Frankfurt/M., 1972. S. 276.

²⁶ Сильвия Плат. Цит. по: *Bronfen E.* Over her dead body. S. 13.

²⁷ См.: *Bronfen E.* Over her dead body. S. 10.

²⁸ См.: *Bronfen E.* Over her dead body. S. 17, 148.

²⁹ *Borovsky A.* Closer to the Body // *Beyond Memory, Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art / D. Neumaier* (Ed.). New Brunswick; N. Y., 2004. P. 80.

³⁰ *Barthes R.* Die Helle Kammer. S. 29.

³¹ Кукрыниксы. Втроем. М., 1975. С. 128.

³² *Morosow S., Wartanow A.* (Hg.). Sowjetische Fotografen 1941—1945. Leipzig, 1985. S. 5.

³³ «Если молодежь мало знает о войне, то о ее героях она знает еще меньше». Это заявление Владимир Чуприн, корреспондент ежедневной газеты «Московский комсомолец», сделал еще в 1998 г. См.: *Чуприн В.* Иди и смотри // *Моск. комсомолец*, 1998. 19 дек. Ограниченность знаний о Второй мировой войне и истории Советского Союза у выросшей в постсоветской России молодежи подтверждает сообщение в газете «Московские новости», опубликованное в 1999 г.: «Учащиеся профессиональной школы назвали выдающимися героями Великой Отечественной войны Бухарина и Троцкого, которые вместе со Сталиным руководили всеми решающими фронтами». Цит. по: *Hoffmann M.* Der Zweite Weltkrieg. S. 142.

³⁴ См., напр.: Рабочая трибуна. 1993. 24—25 сент.

³⁵ Исторические дебаты были инициированы в 1986 г. военным историком, академиком и ветераном войны Александром Самеоновым в статье «К новым рубежам», опубликованной в его же книге «Знать и помнить». См.: *Bonwetsch B.* «Ich habe an einem voellig anderen Krieg teilgenommen». Die Erinnerung an den «Grossen Vaterlaendischen Krieg» in der Sowjetunion // *Krieg und Erinnerung...* S. 146.

³⁶ См., напр.: *Жовтис А.* Уточнения к канонической версии // *Аргументы и факты*. 1991. № 38; а также: История Тани в документах // Там же. 1992. № 7. С. 8.

³⁷ *Анохин Н. В.* О подвиге сибирячки Веры Волохиной // *Совет. Россия*. 1991. 23 нояб.

³⁸ Подробнее об этих дебатах см.: *Sartorti R.* On the Making of Heroes, Heroines, and Saints // *R. Stites* (Ed.). *Culture and Entertainment in Wartime Russia*. Bloomington; Indianapolis, 1995. P. 176—193.

³⁹ РТВ, 2005. «Зоя». Продюсерский центр-студия «Третий Рим».

⁴⁰ The Family of Man. The greatest photographic exhibition of all time — 503 pictures from 68 countries — created by Edward Steichen for The Museum of Modern Art. N. Y., 1955.

⁴¹ Frohne U., Ludes P., Wilhelm A. Militaerische Routinen und kriegerische Inszenierungen // War Visions. S. 121.

⁴² Как «indelible image» фотография Зои вошла также в иллюстрированные сборники военной фотографии последних двух столетий (см. прим. 6).

Часть 4
Образы власти
в визуальном конструировании
пространства

М. Рольф

ИМПЕРАТОР В ВАРШАВЕ: визуализации империи на исходе XIX столетия

Когда в августе 1897 г. Николай II посетил Варшаву, это был первый визит царя в Царство Польское после его коронации в 1894 г. Путешествие на Вислу, однако, означало больше, чем просто представление нового царя. Публичная визуальная инсценировка должна была одновременно стать впечатляющей демонстрацией нового образа империи и ее места в концепциях петербургской политики, а также манифестацией нового направления «польской политики» в Привислинском крае¹. Личным визитом царя «визуализировалось» начало новой эры и создавались условия для обсуждения этого факта чиновниками имперской администрации, а также подданными многоконфессионального и мультиэтнического города Варшавы². Поэтому визуальная «хореография» царского визита в Варшаву имела большое политическое значение, так как общественное мнение пристально наблюдало за символическими действиями всякого рода, комментировало их, понимало и трактовало³ как знаки, помогающие интерпретировать содержание новой политики³.

При этом визит царя выступал не в качестве единичного символического акта, а был «обрамлен» другими визуализациями «поворота», который обозначился после 1894 г. Назначение новой администрации в Царство Польское, законы 1897 г., разрешившие утреннюю молитву на польском языке и по католическому обряду⁴, позволение установить памятник Адаму Мицкевичу в Варшаве — все это вместе, как казалось, символизировало поворот в политике царского режима и в представлениях об империи, господствовавших при Николае II⁵. Визит царя вписывался в этот контекст и, тем не менее, представлял собой выдающееся событие года. Вряд ли нашелся бы другой такой хороший повод, чтобы продемонстрировать содержание новой петербургской политики, визуализировать, какими будут формы сотрудничества, какими — новые иерархии, и насколько сохранятся традиционные направления столичной политики на западной окраине. Поэтому путешествие царя на Вислу в августе 1897 г. было мероприятием, тщательно и внимательно плани-

ровавшимся всеми его участниками, событием, за которым внимательно наблюдали, которое комментировали и трактовали как символическое действие.

В связи с этим в данной статье автор в первую очередь попытается чтобы проанализировать визуальную логику царского визита и показать зачастую конкурировавшие между собой стратегии визуализации, применявшиеся участниками. Далее, принимая во внимание неоднозначность и противоречивость новой визуальной символической политики, укажем на политические размышления и интерпретации действующих лиц и современников, чтобы в итоге прийти к пониманию базового вопроса о соотношении политических концепций, представлений об империи и их визуализации.

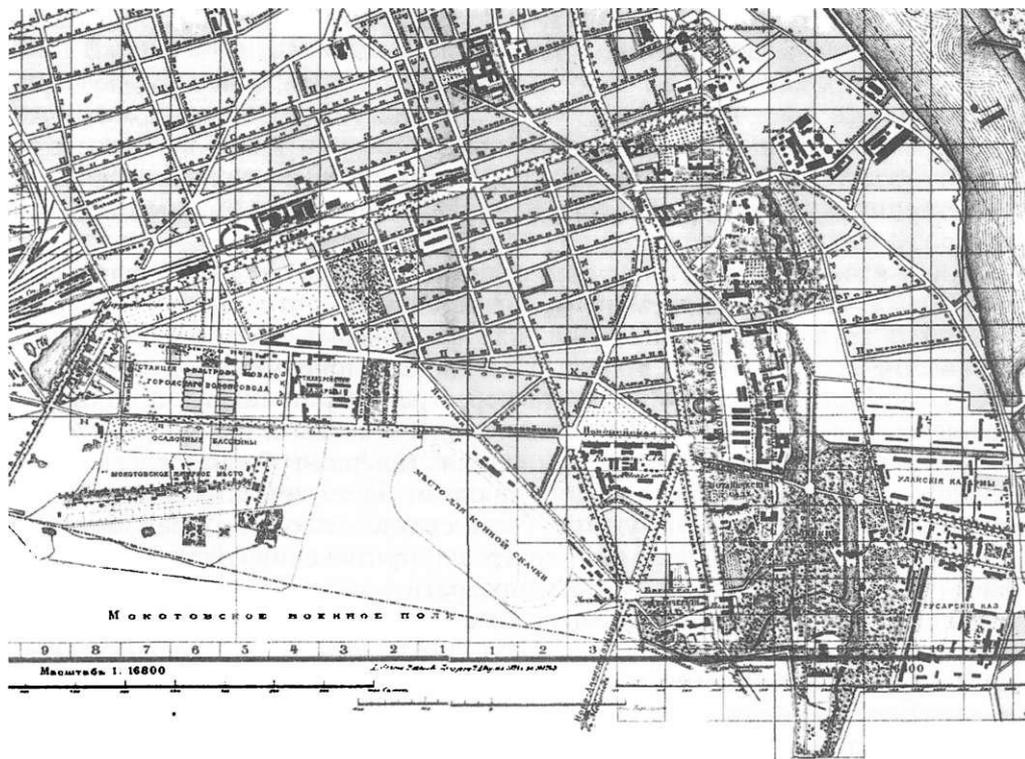
Царь на Висле

Хореография и визуализации

Путешествие Николая II в Варшаву заняло всего четыре дня. С 19 по 22 августа⁷ наряду с посещением административного центра Царства Польского император осмотрел крепостные и оборонительные сооружения перед воротами города. Уже поздним вечером 22 августа монарх отправился дальше, в Осовец, Белосток и Беловеж, на большие военные маневры, которые к этому времени уже продолжались несколько дней. Поездка в Царство Польское завершилась короткой остановкой в близлежащем курортном местечке и охотничьих угодьях в Скерневице⁶. Несмотря на кратковременность пребывания в Варшаве, посещение города явно составляло хореографический центр визуальной инсценировки, который удостоился наибольшего внимания при планировании и в комментариях современников.

19 августа 1897 г., около пяти часов вечера, царь императорским поездом прибыл в Варшаву, где его ожидал пышный прием. Перед воротами города царя встретил князь Александр Константинович Имеретинский — генерал-губернатор и одновременно личный посланец императора в Польше. Оставшуюся часть пути они проделали в поезде вместе. На вокзале Николая II и его супругу Александру Федоровну вместе с императорским экипажем ожидали почетный караул, делегация административного руководства края и Варшавского губернаторства и посланники города Варшавы⁸. После того как царь, его супруга и сопровождавшие их великие князья вышли из вагонов на украшенный перрон, супруга генерал-губернатора вручила императрице букет цветов. Затем царь обошел почетный караул из кавалеристов 170-го Остроленского резервного полка и поприветствовал посланников 65-го кавалерийского Московского полка города Холма. В этот момент визита, как и позднее, в инсценировке доминировали военные.

Затем императора приветствовал 21 представитель Варшавы во главе с президентом города генерал-майором Бибиковым. На резном деревянном подносе с надписью «От города Варшавы» императорской чете преподнесли хлеб-соль. После этого экипаж продолжил свой путь в импера-



Илл. 1. Фрагмент карты центральной части Варшавы (1896).
 Опубликовано: Wazniak, E. (Hg) Darna Warszawa uf planach 1856—1955.
 Warshau, 2003. Karte # 5

торский дворец Лазенки. По дороге местные жители, заполнившие не только украшенные улицы, но также окна и балконы близлежащих домов, приветствовали монарха и его супругу восторженными криками. Для украшения города в магистрате был создан специальный комитет, потративший на это много сил и средств. В свидетельствах современников упоминается, что благодаря частной инициативе были декорированы фасады домов и повсюду сооружены деревянные, украшенные цветами и царскими портретами триумфальные арки. Кое-где над украшением арок трудились всю ночь накануне прибытия императора. Большую часть расходов, которые, по предварительным оценкам, составили 87 тысяч рублей, взяла на себя городская администрация, хотя и здесь значительную заинтересованность проявили различные комитеты, созданные местным населением. Не остались в стороне и сельские жители, соорудившие две собственные триумфальные арки — одну от дворянства, другую от крестьян.

Согласно четко установленной очередности вдоль дорог, украшенных флагами, гирляндами и цветами, проезда царского экипажа ожидали различные общественные группы, высокопоставленное духовенство, цеховые организации, представители правительственных учреждений, военные, учащиеся и частные лица. Для всех них 19 августа было выходным днем, так как по распоряжению администрации в связи с праздничным

событием работа на предприятиях, в учреждениях и других организациях была отменена как минимум до полудня.

В то время как во всем городе звонили колокола, при проезде через триумфальные арки императорскую чету приветствовали гимном «Боже, Царя храни!» специально созданные для этого оркестры. Как свидетельствуют газеты того времени, воздух сотрясался от криков «ура!» и восторженных возгласов населения, приветствовавшего продвигавшийся по городу царский кортеж.

Когда начало смеркаться, город «затопило» море световой иллюминации. Пожалуй, ни один элемент инсценировки не потребовал столь тщательной и трудоемкой подготовки, как фейерверки и иллюминация, засверкавшие во всех частях города. Грандиозная иллюминация зажглась и на другом берегу Вислы, два моста через реку были так же празднично освещены, как и центральные улицы города. Фасады и внутренние помещения королевского дворца, резиденция генерал-губернатора, театры, церкви и административные здания сияли от электрических ламп и газовых фонарей, а на боковых улицах было светло от сотен свечей, зажженных жителями города. Каждый вечер на протяжении царского визита иллюминация вспыхивала, чтобы превратить улицы в «море огней». Освещение было таким ярким, что, по словам современников, улицы казались салонами⁹.

В королевских Лазенках торжественный прием императора продолжился. И здесь его ожидал почетный караул, и здесь командиры отдельных частей вручили ему хлеб-соль.

Официальный вечерний прием во дворце начался в 9 часов вечера с «огненных шутих», салютов и концерта Варшавского песенного общества «Лютня». Затем состоялось представление на озере в королевском парке, во время которого на празднично иллюминированных лодках и гондолах разыгрывались сцены из театральных пьес. Первый день императорского визита завершился совместным пением гимна.

Следующий день, 20 августа, был так же насыщен инсценировками, как и предыдущий. Он начался с посещения царем утренней службы в православном соборе. После краткой литургии, которую вел высокопреосвященный архиепископ Холмский и Варшавский Флавиан и в которой принимали участие почти 500 православных школьников, император осмотрел место строительства нового храма во имя Святого Александра Невского, который сооружался на Саксонской площади. В расположенном неподалеку павильоне царю показали модель и эскизы нового собора и представили комитет по его строительству во главе с председателем князем Оболенским. Царь пожелал скорейшего и успешного окончания строительства.

В 11 часов на Мокотовском поле состоялся парад расквартированных в Варшаве войск с участием артиллерии и кавалерии, на который прибыли 11 генералов, 714 офицеров и свыше 17 600 низших чинов. После возвращения в Лазенки и завтрака в присутствии всех генералов и командиров отдельных частей, в 16 часов состоялся большой официальный прием во дворце. В заранее заготовленном списке гостей значились пред-

ставители всех конфессий, штатские и придворные чины и находившиеся в Варшаве генеральные консулы¹⁰. В первую очередь царю были представлены члены комитета, специально созданного польскими дворянами по поводу великого события с целью сбора средств для учреждения благотворительной организации в память о царском визите¹¹.

После беседы в 17 часов состоялась встреча императорской четы с супругами и дочерьми присутствовавших на приеме. Затем император удалился, чтобы подготовиться к вечернему рауту у генерал-губернатора.

На этот прием была приглашена административная, социальная, экономическая и культурная элита не только Варшавы, но и всего Царства Польского. Сюда съехались почти все губернаторы провинций края со своими супругами, здесь собрались господа и дамы — представители местных польских обществ; в целом на приеме присутствовало более 1500 приглашенных. Император и его супруга, а также некоторые великие князья (Владимир Александрович, Павел Александрович, Николай Николаевич и Михаил Николаевич) прибыли в резиденцию генерал-губернатора в 22 часа. После приема дам из польского высшего общества городской президент вручил царю фотоальбом с видами Варшавы (25 фотографий) и гербом города, который был напечатан специально к царскому визиту. В заключительной части приема, прежде чем в полночь Николай II покинул раут, оркестр Большого театра дал концерт. Возвращаясь во дворец, царь мог полюбоваться иллюминацией на Висле и мостах. На железнодорожном мосту был растянута транспарант с надписью «Боже, Царя храни!».

На третий день визита, 21 августа, император отправился в Новогеоргиевск и Зегрже инспектировать укрепленные сооружения, попутно осмотрел крепостные церкви и госпитали. Пополудни он вернулся в Варшаву, где по плану должен был посетить благотворительные учреждения и их меценатов. Одновременно были созданы условия для встреч императора и императрицы с представителями различных общественных организаций, во время которых императорской чете дарили цветы, а население снова и снова приветствовало царскую фамилию восторженными криками.

Вечером во дворце Лазенки состоялся торжественный ужин с более чем 180 участниками — высокопоставленными военными и штатскими чинами. Завершением вечера стало представление в театре королевского парка сцен из «Цыганского барона» и балетных постановок.

22 августа также началось с посещения крепости в Варшаве. Наряду с крепостными сооружениями император проинспектировал приюты и кухни для низших чинов. Рядом с одной из триумфальных арок монарха ожидали депутаты от крестьян Варшавского губернаторства в национальных костюмах и Варшавский губернатор Д. К. Мартынов, которые вручили царю хлеб-соль, фрукты и цветы от имени населения края¹².

После обеда царь вместе с генерал-губернатором посетили римско-католическую церковь во имя Святого Александра. Затем последовали визиты в школьные учреждения и встречи с их руководителями, учителями и учащимися, которым император лично вручил награды за отлич-

ное окончание курса. Каждый визит завершался коротким посещением школьных часовен.

Вечером 22 августа в честь царя в Большом театре было дано представление со сценами из оперы Вагнера «Лоэнгрин» и балетом, которое император и императрица смотрели из специально оборудованной ложи для почетных гостей. После торжественного приема и прощания той же ночью императорский экипаж, простившись с Варшавой, отправился дальше, на военные маневры в Осовец, Белосток и Беловеж.

Визуализированное «примирение» и «прямое господство»¹³

Инсценировка царского визита, по мысли организаторов, а также по мнению комментаторов в прессе, подчеркивала новый характер господства Николая II и его изменившееся отношение к Царству Польскому и польскому обществу. Центральными элементами визуализации были, с одной стороны, императорская *милость* и *доброта*, а с другой — любовь и верность подданных по отношению к своему монарху. Обмен знаками взаимного уважения должен был заложить основу для возрождения доверия и примирения. При этом особое значение придавалось разыгрыванию сцен непосредственной связи между царем и народом. Многочисленные элементы инсценировки должны были визуализировать этот новый век примирения и «прямого господства». Кроме того, они явно подчеркивали разрыв с традицией демонстрации власти, которая сопровождала последний визит царя Александра III в 1884 г.

Так, польское общество в 1897 г. было представлено намного сильнее, чем во время визита в Варшаву Александра II⁴. Правда, и в 1884 г. состоялось выступление городского певческого общества, которое приветствовало императора на вокзале, однако в 1897 г. встречам царя с представителями польского общества было уделено намного больше времени и внимания. Николай II встречался с ними не только на вокзале, но и во время приема во дворце — в частности, с членами комитета, собравшего значительные пожертвования для учреждения благотворительного фонда. Много времени император общался с представителями высших слоев общества и на рауте у генерал-губернатора. «Послание» было недвусмысленным: визит царя в Варшаву предназначался не только русским представителям имперской администрации и православной общине западной окраины. Император искал контакт с местным населением. Его визит был манифестом примирения. В кратких, но многочисленных выступлениях он неоднократно указывал на то глубокое впечатление, которое произвели на него очевидная преданность и любовь подданных в Варшаве. Царь говорил, что он не сомневается в искренности этих чувств и испытывает взаимное чувство благодарности. Он особо подчеркивал свое желание, чтобы эти слова благодарности *всему* населению Варшавы дошли до каждого человека. Во время выступлений в Варшаве он ссылаясь на свои высказывания в Петербурге, которые в свое время были восприняты поляками с большой благосклонностью и надеждой, а именно на то, что все подданные¹⁵ для него равны, неважно, какого они происхождения и вероисповедания.

Этот символический призыв к интеграции легко «прочитывается» в хореографии царского визита. Без сомнения, административная и сословная элита во время инсценировки находилась в привилегированном положении, и только ей был разрешен непосредственный доступ к царской чете. И все же драматургия приема подчеркивала, что *все* население Варшавы приветствовало царя и, в частности, независимо от социального происхождения или вероисповедания. Так, план праздничных мероприятий предусматривал приветствие царя рабочими, которые вследствие топографических особенностей местности были даже первой группой в череде приветствующих на Пражской стороне после отъезда Николая II с Восточного вокзала¹⁶. Также к приветствию были допущены и другие профессиональные группы, несшие свои цеховые знамена, что подчеркивало включение в символическую игру всех социальных слоев. В отличие от 1884 г. представители крестьян были позиционированы как гораздо менее привилегированная группа. Это должно было символизировать, что отныне не только сельские слои населения удостоивались доверия монарха, но и ранее беспокойные городские слои заслужили его милость¹⁷.

Подобным же образом была визуализирована и «включенность» представителей неправославных конфессий: по плану (и по сообщениям корреспондентов) большое значение придавалось приветствию царя прежде всего римско-католическим духовенством, а также членами еврейской общины и лютеранами. Уже во время проезда императора по улицам Варшавы представители различных конфессий при полном параде расположились на привилегированных местах перед своими церквями, а сами церкви были интегрированы в праздничное убранство и световую иллюминацию. На императорском приеме 20 августа во дворце также присутствовали церковники всех вероисповеданий, которые в иерархии посетителей заняли первое место, — члены канцелярии генерал-губернатора и губернаторы из провинций оказались лишь на втором. Тот же самый «почерк» можно было наблюдать и во время визитов царя в образовательные учреждения, когда особое внимание уделялось тому, чтобы монарх посещал школы различной конфессиональной принадлежности. «Послание» было недвусмысленным и доступным для всех: милость монарха предназначалась всем его подданным на западной окраине империи — независимо от сословия, происхождения и конфессии. Милостью население наделялось непосредственно в то время, как царь встречался с подданными. «Прямое господство», к которому стремился Николай II, становилось при этом особенно очевидным. Необходимо было визуализировать прямую связь между господином и народом¹⁸. В отличие от 1884 г. императорский визит на Вислу 1897 г. был инсценирован как акт примирения, при¹⁹ котором «в знак доверия» монарх протягивал своим подданным руку.

С другой стороны, инсценировка подчеркивала, что для населения это «доверие» было очень ценным; оно и воспринималось им с верой и преданностью. В связи с этим предметом символической церемонии была и готовность к примирению населения Варшавы. Важнейшим

индикатором этого, без сомнения, являлась визуализация сердечного, даже восторженного приема. Комментарии в прессе по этому поводу подчеркивали, что ни одного жителя Варшавы не испугали те усилия и расходы, которые потребовались для превращения приема императора в настоящий праздник. Снова и снова указывалось на многочисленные случаи частной инициативы и поступков, которые должны были продемонстрировать преданность жителей города монарху. В их числе оказались самые разные «деяния» — от сбора благотворительных взносов в высших слоях польского общества до покупок представителями низших слоев населения изображений царя в дни его визита, совершавшихся «с особой страстью». Активность, проявленная населением при иллюминировании городского пространства, так же, как и скопления людей на праздничных мероприятиях, на которых присутствовал царь, — все было истолковано как преданность варшавских подданных монарху. Именно очевидность восхищения, выраженная в украшении фасадов, иллюминации, собраниях людей, интерпретировалась всеми участниками как доказательство искренности чувств. И здесь вновь можно найти сюжет непосредственного управления в подчеркивании прямого эмоционального доступа подданных к своему господину²⁰.

Визит царя на Вислу, таким образом, был организован как визуализация готовности к примирению и как выражение прямой, нефальсифицированной связи между царем и народом. Считалось, что все это знаменовало собой начало новой эпохи.

Противоречия инсценировки

Единодушие визуализированного примирения оказалось, однако, весьма уязвимым. Это проявилось уже на этапе подготовки торжеств и прочитывалось в комментариях, которые давала пресса по поводу празднований. С одной стороны, причину нужно искать в том, что инсценировка страдала от противоречий, которые приводили порой к противоположным интерпретациям. С другой стороны, комментирующая пресса активно участвовала в интерпретации «визуализированного примирения» и, как это вскоре выяснилось, подчеркивала и выделяла различные аспекты этого символического акта.

Важнейшее противоречие инсценировки состояло в том, что, подчеркивая интегрированность всех подданных в империю, она, тем не менее, акцентировала привилегированное положение русско-православной общины в Варшаве. Конфликт наиболее явно выразился в переписке между варшавским генерал-губернатором, министром внутренних дел И. Л. Горемыкиным и ответственным за церемониальные вопросы царского визита генерал-адъютантом бароном В. Б. Фредериксом по поводу присутствия католического варшавского архиепископа Попеля на встрече царя 19 августа²¹. Генерал-губернатор резко высказался против присутствия католического духовенства. Учитывая высокий духовный сан архиепископа, царь должен был бы при проезде остановиться и поприветствовать священника. Так как согласно своему маршруту царь должен был сначала проехать мимо католической церкви и лишь затем мимо право-

славного храма, первая встреча Николая II поневоле произошла бы с католическим духовным лицом, а не с православным архиепископом. Поэтому генерал-губернатор считал, что допустить присутствие католического архиепископа никак нельзя. Он должен был появиться лишь на следующий день на общем приеме духовенства во дворце, где в соответствии с иерархией был бы представлен вторым, *после* православного архиепископа. Министерство внутренних дел и церемониймейстер Фредерике в конечном итоге согласились с генерал-губернатором, вследствие чего католическому архиепископу было отказано в присутствии на улице при въезде императора в город²².

Этот явно несущественный вопрос протокола вскрыл базовый конфликт, который снова и снова выходил на поверхность в инсценировке: кому принадлежало право первенства в локальных условиях? Кто при этом был «предусмотрен» в качестве репрезентанта империи первого ранга, а кто был отнесен ко второму? Выделение всего Православного и Русского в драматургии визита многократно подчеркивало: даже в интегративной модели империи, в которой среди подданных нашлось место и полякам, первое место принадлежало все же русскому и православному элементу.

Наряду с другими этот факт стал очевидным во время инициированного варшавским генерал-губернатором визита царя на место строительства собора Александра Невского. Возведение собора на Саксонской площади еще раньше явилось предметом споров. В зарубежной прессе польская общественность критически высказывалась против размещения православного культового сооружения в центре Варшавы. Монументальное здание интерпретировалось как символ иноземного господства. Запланированный неовизантийский московский стиль собора подчеркивал его чужеродность и представлял сооружение как памятник конфессиональной колонизации Варшавы. Тем самым храм Александра Невского превратился в сооружение выдающегося символического значения²³.

В ходе подготовки к императорскому визиту генерал-губернатор князь Имеретинский неоднократно настаивал на том, чтобы монарх посетил строительство. По его мнению, с учетом «высшей степени серьезности государственного значения постройки православного собора в Варшаве» такой визит к храму, фундамент которого уже был готов, имел бы огромное значение²⁴. Имеретинский пытался с помощью царского визита усилить давление на петербургских чиновников, с которыми он постоянно спорил из-за недостаточного финансирования строительства²⁵. Одновременно осмотр сооружения императором был важным символическим актом, который наглядно демонстрировал, какая конфессия должна считаться ведущей в империи и для какой даже на окраинах империи должны создаваться монументальные культовые сооружения на видных местах²⁶.

Императорский визит, состоявшийся 20 августа и предусматривавший осмотр прилегавшей часовни, а также одобрение проекта церкви, чертежей и встречу со строительным комитетом, подчеркнул значение православного храма для монарха, который укладывался в имперскую концепцию Петербурга. Именно прием строительного комитета оказался

контрапунктом к императорской встрече с польским благотворительным комитетом во дворце во второй половине того же дня. В глазах польской общественности такой визит был равнозначен афронту, несмотря на то что комментарии в прессе воздержались от подобных оценок, чтобы, как многократно подчеркивалось, не помешать «праздничному характеру визита» повседневной политикой²⁷.

Наряду с описанными выше визуализациями привилегированного положения православной конфессии в империи, а следовательно, и в Царстве Польском, были и другие дискуссии вокруг символики визита, которые очерчивали свободу действий польских актеров даже в эпоху «примирения». Упорное противодействие генерал-губернатора вызвали прежде всего два предложенных высшим польским обществом проекта, приуроченных к визиту царя. Решительным протестом, заявленным в министерство внутренних дел, он сумел помешать осуществлению инициатив. Одна из дискуссий разгорелась вокруг предмета, на котором городская делегация на вокзале должна была преподнести царю хлеб-соль²⁸. Маркиз Зигмунд А. Вилопольский (Zygmunt A. Wielopolski) предложил использовать для этих целей вазу, так как в Польше не существовало традиции поднесения даров на блюде²⁹. Генерал-губернатор все же настаивал на соблюдении стандартов, принятых в империи, и указал на то, что повсюду в империи хлеб-соль царю всегда преподносят на блюде. Он потребовал сохранения единой имперской традиции и в Варшаве. То, что на вазе по предложению Вилопольского к тому же должна была красоваться надпись на польском языке («От города Варшавы»), облегчало его задачу. Генерал-губернатор представил министерству внутренних дел польские планы как символическую диверсию и очевидное требование большей автономии края. Министр внутренних дел следующим образом подтвердил отклонение проекта: ваза вместо блюда показалась русской стороне, принимавшей решение, предметом, слишком сильно подчеркивающим особый статус королевства. Необходимо было поэтому соблюсти общеимперские стандарты в Варшаве и запретить польский особый вариант преподнесения хлеба-соли³⁰.

Похожая ситуация сложилась вокруг речи Вилопольского как председателя комитета по сбору пожертвований для учреждения благотворительного фонда³¹. Хотя ранее генерал-губернатор согласился с идеей и даже активно поддержал создание комитета из представителей высшего польского общества³², в случае с речью, которую Вилопольский намеревался произнести при передаче пожертвований царю, он настоял на цензуре³³. Он критиковал прежде всего именование Варшавы «столицей Польши» и использование обращения к монарху «король польский» вместо официального титула «король Польши». Неприемлемой показалась генерал-губернатору и оценка значения пожертвований, в которой «скромная лепта» всех жителей Царства Польского была названа «зарей обоюдного доверия» обоих народов. Эти формулировки, как считал генерал-губернатор, будут напоминать о политической независимости Польши и одновременно служить поводом к требованиям большей автономии в будущем. Принимая во внимание значение и публичность символиче-

ского акта передачи пожертвований, такой вариант речи нельзя допускать ни в коем случае³⁴.

Министр внутренних дел и в конечном итоге сам император согласились с такой интерпретацией речи, и сомнительные пассажи были вычеркнуты или заменены на более нейтральные формулировки: так, вместо «зарей» в речи появился термин «залогом»³⁵.

Оба примера убеждают в том, что детали символического действия во время визита царя имели огромное значение. Именно поэтому способ подношения даров (на вазе вместо блюда) быстро превратился в предмет спора, в эпицентре которого оказались, ни много ни мало, воспоминания о польском особом статусе и требования будущей большей автономии. Дискуссии указывают прежде всего на то, какими узкими оказались границы свободы, очерченные русской администрацией, даже в предзнаменовании примирения. Каждый предполагаемый намек на польские требования особого положения края в империи выискивался с бдительностью Аргуса и подвергался цензуре. Так как допущенная к освещению визита пресса и без того находилась под строгой цензурой, особому контролю подвергались те символические акты визуализации, в которых русские чиновники угадывали подтекст, указывавший на польские «притязания».

Резкая отповедь польским проектам вскрыла границы, которые и в новую эпоху Николая II оставались незыблемыми. В этом смысле сами акты цензуры символического действия также были «говорящими» и «инструктирующими».

*Сближение против верноподданничества:
дискуссии в общественном мнении*

Со стороны русских режиссеров царского визита 1897 г. почти не было попыток отыскать противоречия в инсценировке, каким-либо образом «приблизить» два полюса интегративной имперской модели, в которой все подданные были бы равны перед монархом, и «погасить» противостояние подчеркнутого доминирования всего русского и отрицания особого пути Польши. «Парадоксы имперского господства» остались неразрешенными³⁶. Однако было создано дискурсивное и визуальное пространство, в котором другие современники заявили о себе словом и образом. Они апеллировали к формулировкам и представлениям, которые существовали ранее и играли важную роль при Александре III: так, видное место заняла идея единых славянских корней, плавно перетекавшая в прогнозы объединения славянских племен. Другим амбициозным «проектом» оказалось требование «сближения» поляков с русскими и даже «слияния» обоих народов.

Наиболее откровенно панславистская идея была визуализирована художником А. Грюттером, который специально к визиту царя написал символическую картину «Славянство», выставленную затем в витрине в центре Варшавы и превращенную, таким образом, в часть официальной инсценировки³⁷. Инсталляция отсылала к идее братства славянских народов, которые под руководством русских трудились над величественным произведением. На картине можно было узнать представителей раз-

личных славянских племен, которые в облике каменотесов совместно высекали величественную статую. Роль архитектора была отведена русскому, который раздавал указания всем другим славянским помощникам и наблюдал за работой. Чех и серб активно участвовали в строительстве, в то время как словак еще колебался. Поляк был занят своей прежде пораненной рукой, но воплощал готовность вскочить в любой момент, чтобы погрузить мастерок в раствор и принять участие в работе.

Роли в представленной на обозрение символической картине, таким образом, были четко распределены: все славянские племена участвовали в строительстве под руководством русских. Поляку была отведена роль младшего партнера. При этом художник не отказался от мысли намекнуть на «историческую травму», недавно полученную поляками, чтобы выразить надежду, что отныне поляков ожидает лучшее будущее. Несмотря на это, в картине не нашлось места репрезентации взаимоотношений русских и поляков. В аллегории совместного братского труда двум славянским племенам все еще отводилось дискурсивное пространство, в котором подчеркивались собственный язык, религия и в конечном итоге национальность, но не было и намека на требование их дальнейшего сосуществования. Их наличие было представлено скорее как предпосылка удачного завершения совместного славянского «сооружения». Вот что писала варшавская газета «Век»:

«Варшава приветствует императорскую чету в момент, когда чувство племенного родства у всех славянских племен отзывается все более растущим эхом, в котором одновременно цветут плодоносная жизненная любовь к религии, языку и культуре. И сейчас, когда Всемогущий Государь, которому провидение доверило судьбу величайшей европейской державы, приходит к нам — так поднимутся же на Висле, Дунае и Варте голоса родственных чувств, благословения справедливого монарха и слов братской любви к нам. Все усилия направлены на то, чтобы объединить обязанность граждан государства с уважением к богатству родного языка и веры предков»³⁸.

Обязанности граждан государства были в этой панславистской интерпретации связаны с уважением к родному языку и вере предков; не допускалась и толика сомнения в том, что обязанности подданных могут привести к ликвидации национальных особенностей.

В концепции «сближения» и в представлениях о постепенном «слиянии» народов взаимоотношения русских и поляков были представлены гораздо более проблематично. Подобная концепция также допускала пространство для требования равных прав всем подданным. Так, санкт-петербургская газета «Новости» писала 21 августа 1897 г. по поводу царского визита, этого «выдающегося акта внутреннего умиротворения»: «Польский народ, в долгой цепи поколений несущий на себе роковые последствия прегрешений своих предков, стоит теперь полный любви и упований перед своим повелителем. Польский народ получил возможность, показать перед глазами государя свою преданность трону и нашему обществу. <...> Для России примирение западной окраины, духовное слияние ее с целым государством означает... важное действие. В чем же

состоит сила государства, как не во внутренней силе его народов, их духовном единении, солидарности интересов, их патриотической преданности трону? <...> Духовное слияние и сильное развитие всех элементов возможно только под мирным, равноправным покровительством и защитой законов. Осуществление справедливых требований справедливости и законности может способствовать дружественному и союзническому сближению двух народов»³⁹.

Итак, пришло время простить полякам их грехи, за которые они достаточно расплатились, и обеспечить им равные права с другими подданными. В результате должны возникнуть духовная близость и единство народов, которые сделают общее государство внутренне еще сильнее.

Но, несмотря на подчеркивание равных прав для всех подданных, такая позиция не могла скрыть, что «слияние» также означало бесперспективность польских «мечтаний» об особом положении любого рода. Последствия, первоначально артикулированные лишь как политические, имели непосредственное влияние на культурную автономию, когда речь заходила о системе образования и языке, принятом в школах и административных учреждениях. Каким узким при этом оказывался «корсет» имперских, то есть общепринятых, стандартных норм, обнаружила уже дискуссия о «правильном» поднесении хлеба-соли. Если ваза вместо блюда интерпретировалась как символ польской «особости» и поэтому была недопустимой, что можно было говорить о польских требованиях более внимательного отношения к «богатству родного языка и веры предков»⁴⁰? Они немедленно интерпретировались как «притязания», как цепляние за старые предосудительные «мечтания» и, значит, как нежелание следовать концепции «слияния». Подобная польская уклончивая позиция в рассмотренной перспективе могла означать лишь одно — польские «грехи прошлого» еще не преодолены, и реализация равных прав всех подданных в Царстве Польском еще не стоит в повестке дня.

Эти нотки доминировали в русских комментариях царского визита в Варшаву в 1897 г., они представляли его как акт доверия и доброй воли, о котором польское общество уже давно перестало мечтать⁴¹.

Польское общество должно лишь оказаться достойным этого доверия, доказать после того как минет час торжеств и празднований, что оно освободилось от древних неосуществимых «мечтаний» и больше не претендует на особую роль в империи⁴².

Как должно было выглядеть прогнозируемое «слияние», не уточнялось. Считалось, что указания на равные права для ставших равноправными граждан, достаточно. В русских интерпретациях русско-польских отношений и их переосмыслении в наступившую эпоху «примирения» полностью отсутствовали любые размышления о том, в какой форме это «слияние» могло бы стать привлекательным для Польши. «Слияние» понималось главным образом как акт русской милости, который лишь сейчас стал возможным и за который поляки должны быть благодарны.

В такой перспективе империя была общими рамками, на которые должны были ориентироваться все подданные, и добровольное приспособление к имперским стандартам и отказ от всех «мечтаний» об осо-

бом положении выступали как базовые предпосылки для того, чтобы карательная и дискриминирующая оккупационная политика окончилась. То, что русско-православное общество было источником имперского нормирования, не обсуждалось. Духовное «слияние» означало в конечном итоге нивелирование всех культурных норм под русские культурные и административные стандарты. Только в такой последовательности признание поляков как равноправных подданных могло быть подано как акт милости. «Примирение» означало в итоге добровольное подчинение, согласие на которое снисходительно преподносилось повелителем как высочайшая милость и собственная уступка.

Доминирующая интерпретация царского визита в польской прессе существенно отклонялась от этой «конструкции». И здесь говорилось о прощении с «мечтаниями» прошлого, о новых верноподданнических чувствах польского общества и в целом о «поворотном моменте»⁴³. Но такая преданность подразумевала совершенно другую концепцию империи. В первую очередь бросается в глаза, что вера и преданность в польских комментариях относились исключительно к персоне императора и гораздо реже переносились на «целое и неделимое» государство. Прежде всего речь шла об обязанностях по отношению к собственному «нашему монарху», которые обещалось выполнять. О каких-либо обязательствах по отношению к русской культуре большинства не говорилось вообще; соответственно, в польских статьях полностью отсутствовали понятия «сближение» и «слияние». В них доминировала традиционная концепция империи, согласно которой подданные подчинены напрямую императору и не могут быть подвергнуты никакому давлению в целях унификации⁴⁴.

Так, газета «Слово» подчеркивала, что «общественное мнение» озабочено тем, чтобы подготовить императору достойный прием и выразить свое «духовное спокойствие». В крае знают, что император приезжает с визитом, чтобы ближе познакомиться с польской землей и лично встретиться со своими подданными. В крае чувствуют, что в груди монарха бьется любящее и доброе сердце, и верят, что это сердце будет источником справедливости и любви для всех народов, которые объединены под его рукой. И необходимо показать горячее желание поляков объединить их тесную привязанность к народности и вере предков с почитанием и искренностью по отношению к монарху⁴⁵.

Такой же акцент на непосредственную связь между Польшей и ее монархом и далеко идущие надежды в связи с этим чувствуется в статьях «Польской газеты». Во-первых, как писала газета, визит царя уже сам по себе является доказательством его доверия к жителям Варшавы, так как наблюдение за порядком в городе в это время было полностью возложено на них. И когда Николай II провозгласил, что край всегда был ему близок, это вызвало глубокий отклик в их сердцах и разбудило добрые надежды на лучшее будущее⁴⁶.

Непосредственное воздействие событий, продолжало издание, состоит прежде всего в том, что монарх во время своего визита лично убедит-ся в повсеместных положительных настроениях варшавского населения⁴⁷.

И это личное впечатление от польской верности монарху будет способствовать действительному прозрению, и он увидит настоящие потребности населения, которое готово к общественному и государственному служению⁴⁸.

Эти и другие строки говорят о доверии и надежде, о той силе изменений, которые последуют после личной встречи царя с народом. Именно в такой форме польские комментаторы повторяли основные положения господствующей концепции, в которой прямое управление монарха находилось в эпицентре и открывало возможности для примирения и прощения. Однако надежда, выраженная при этом, была отнюдь не бесцельной, она подчеркивала важность «потребностей населения» края в их своеобразии и их впредь ненарушимую легитимность. Здесь был нарисован образ подданного, который выказывает свою преданность непосредственно монарху и при этом остается суверенным в осознании собственных потребностей, которые предполагают самостоятельность края и «привязанность к народности и вере предков»⁴⁹. Это было сформулировано следующим образом: «Мы прошли тяжелую историческую школу и пришли к убеждению, что можно быть хорошим поляком и одновременно лояльным подданным Российской империи... Мы только хотим быть поляками и иметь возможность любить свой язык и литературу и развивать то, что нам провидение подарило для отличия от других народов»⁵⁰.

Подчеркивание верности монарху было очевидной декларацией того факта, что для польской преданности не существует другого объекта. При этом единство империи не ставилось под вопрос⁵¹, однако отрицание какого-либо иного объекта лояльности являлось важным политическим высказыванием. Все «русское», любые концепции «сближения» и «слияния» исключались из комментариев польской прессы. Тем самым своей подчеркнутой ориентацией на традиционный вариант верноподданничества только по отношению к монарху польская общественность сознательно отгораживалась от интерпретации русского общества⁵². Таким образом, в общественном восприятии программы «сближения» и верноподданничества были диаметрально противоположными. Противоречия, которые вскрылись в процессе визуальных инсценировок и привели к конфликтным ситуациям, продолжали существовать и на уровне интерпретаций в спорах и столкновении мнений общественности. Визуализация образа империи, как она представлялась на исходе XIX в., вызвала взаимоисключающие ожидания у участников этого действия. О взаимопонимании конфликтовавших сторон не могло быть и речи в эпоху «визуализированного примирения».

Визуализации политики и политика визуализации

Визуальные репрезентации не обязательно полны смыслов или, наоборот, однозначны. Значения приписываются репрезентациям лишь в процессе их интерпретаций. Зачастую эти значения оказываются конкурирующими между собой, противоречивыми и даже взаимоисключаю-

щими. В случае с царским визитом 1897 г. интерпретации русской и польской общественности часто находились в непримиримом противоречии друг с другом. Однако и та и другая разделяли уверенность, казавшуюся нерушимой и очевидной. Для всех участников процесса «означивания» не существовало разницы между визуальной репрезентацией и политической действительностью. Совсем наоборот — визуальные репрезентации *были* реальностью. Политическая реальность и политический поворот — новая петербургская политика в Привислинском крае, с одной стороны, и взаимоотношения поляков со своим монархом, с другой, — все это становилось опытом *непосредственно* в ходе императорского визита. Толпа народа, с энтузиазмом приветствовавшая императора, тесная связь между царем и народом, монаршая доброта и любовь — все это в процессе поднесения даров и других событий не только визуализировалось, но и воспринималось на основе этих визуализаций как фактически существующее явление⁵³. Царский визит в связи с этим не столько был указанием на изменившиеся времена, сколько понимался как непосредственное выражение и сиюминутное переживание нового стиля господства. В эпоху, когда не было ни правительственных заявлений, ни программных концепций национальной политики, репрезентации были не только отражением политики — они сами являлись политическими акциями⁵⁴. Во время царского визита 1897 г. раскрылась «действительность символов» («Wirklichkeit der Symbole»)⁵⁵ и мощь воздействия символических игр: господство и политика на исходе XIX столетия не только отображались в процессе их визуальной медиализации, но и создавались в ходе этого. И здесь можно вспомнить высказывание Давида Каннадина (David Cannadine): «Ритуал — это не маска силы, это сама сила»⁵⁶.

Подобное понимание визуализации было для современников аксиомой: интерпретация царского визита как политического предприятия разделялась русскими чиновниками, русской и польской общественностью, а также самим царем. Визит открывал пространство для формирования собственного политического опыта и оставался в последующие годы важной референцией для политических дебатов и ожиданий актеров⁵⁷.

Однако опыт, связанный с этим событием, без сомнения, был различным у разных участников и наблюдателей, а зачастую и полностью противоположным. Визуальные репрезентации оказались спорными объектами борьбы «значений», и их интерпретации сами были частью политики. При этом означивания происходили не изолированно, а перманентно ссылались друг на друга. Современники, участвовавшие в «соревновании интерпретаций», наблюдали друг за другом и превращали процесс интерпретации в интерактивное действие⁵⁸. В связи с этим процессы образования политических мнений и устремлений взаимно переплетались в ходе интерпретационных дискуссий: визуализация политики оказывала, таким образом, самое непосредственное влияние на принятие политических решений.

Тем не менее политике визуализации пока не был свойственен тот инструментальный характер, который станет присущ ей позднее, в эпоху

пропаганды. Без сомнения, участники понимали выдающееся значение визуализации, о чем свидетельствуют имеющиеся тексты по поводу корректного способа репрезентации или конфликтные ситуации вокруг них. Известно, что каждая деталь визуальной инсценировки изучалась с бдительностью Аргуса и что инсценировки вызывали огромные дискуссии. И все же инструментальное понимание визуализаций, при котором визуальная репрезентация воспринимается как сознательно создаваемый мир иллюзии, не проявило себя. Визуализация в рассматриваемую эпоху еще не была инструментом расчетливых пропагандистов или пиарщиков, которые за закрытыми дверями размышляют о том, каким опиумом можно было бы одурманить народ на этот раз или какими средствами убеждения мобилизовать массы. Организаторы и интерпретаторы царского визита 1897 г. были современниками Густава Ле Бона и других теоретиков толпы, но они были еще бесконечно далеки от нарождающегося мышления эпохи массовой политики, которая рассматривает визуальные и символические действия как служебное средство агитации и пропаганды. Царские церемониймейстеры в конце XIX в. еще полностью находились в плену традиционных интерпретаций монархистских репрезентаций: монархическая пышность была политикой, но не «второй действительностью». Иные представления о визуализациях вступят в силу лишь 20 лет спустя.

*Перевод с немецкого
О. Ю. Никоновой*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О территориальных и административных понятиях: западная часть оккупированных Российской империей территорий бывшего Польско-Литовского княжества в 1815—1864 гг. называлась в официальных источниках Царством Польским, а после 1864 г.— Привислинским краем. После подавления Польского восстания 1863 г. царские чиновники избегали указания на польскую государственную традицию. В современной публицистике, а также во внутренней корреспонденции правительственных учреждений наименование «Царство Польское» использовалось и после 1864 г.: Привислинский край и Царство Польское являлись синонимами, однако ни одно определение не позволяет предположить, что оно базировалось на политических характеристиках. В данной статье применяются оба названия. Название восточных областей Польско-Литовского государства, отошедших к России после разделов 1772, 1793 и 1795 гг., «западные провинции» в официальной терминологии отсылало к прошлому Российской империи. Эта область охватывает территории созданных позднее генерал-губернаторств Вильны и Киева.

² Об имперской бюрократии на местах и ее этническом и конфессиональном составе см.: *Chimiak L.* Gubernatorzy rosyjscy w Krylestwie Polskim 1863—1915. Szkic do portretu zbiorowego. Wrocław, 1999; *Vladimirov K.* The World of Provincial Bureaucracy in Late 19th and 20th Century Russian Poland. Lewiston, 2004. О мультиэтническом и многоконфессиональном характере Варшавы см.: *Corrsin S.* Warsaw. Poles and Jews in a Conquered City // The City in Late Imperial Russia / M. Hamm (Ed.). Bloomington, 1986. P. 123—151; *Corrsin S.* Warsaw before the First World War. Poles and Jews in the Third City of the Russian Empire 1880—1914.

Boulder/Col., 1989. P. 9—11; *Theodore R. Weeks*. A City of Three Nations: Fin-De-Siecle Warsaw // *The Polish Review*. 2004. № 49. P. 747—766.

³ О политических импликациях в царских визуализациях власти см.: *Wortman R.* Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. From Peter the Great to the Death of Nicholas I. Vol. 1. Princeton, 1995. P. 3—10; *Wortman R.* Ceremony and Empire in the Evolution of Russian Monarchy // Kazan, Moscow. St. Petersburg: Multiple Faces of the Russian Empire / С. Evtuhov, В. Gasparov. А. Ospovat, М. von Hagen (Ed.). М., 1997, P. 23—39. Полезными при анализе типов визуализаций являются также работы: *Bonnell V.* Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. Berkeley, 1997; *Muenkler H.* Die Visibilitaet der Macht und die Strategien der Machtvisualisierung // *Macht der Oeffentlichkeit — Oeffentlichkeit der Macht* / G. Goehler (Hg.). Baden-Baden. 1995. S. 213—230; *Poerksen U.* Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype. Stuttgart, 1997; *Wortman R.* Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. From Alexander II to the Abdication of Nicholas II. Vol. 2. Princeton, 2000. P. 309ff.

⁴ О толерантном законодательстве от 25 июля 1897 г. см.: ГАРФ, ф. 215, оп. 1, д. 89.

⁵ См. также: *Wandycz P.* The Lands of Partitioned Poland 1795—1918. Seattle, 1974. P. 280—281.

⁶ Даты здесь и далее приведены по юлианскому календарю.

⁷ Следующее описание хореографии царского визита основано на программных данных планового комитета канцелярии генерал-губернатора и магистрата. См.: ГАРФ, ф. 215, оп. 1, д. 277; ф. 215, оп. 1, д. 914; ф. 215, оп. 1, д. 915, л. 1—352; ф. 215, оп. 1, д. 916, л. 1—94. Также использованы газетные отчеты, прежде всего из официальных органов варшавской администрации. См.: Варшавский дневник. 1897. 20 авг. (1 сент.). № 221; 1897. 23 авг. (4 сент.). № 224. О регулярных охотах в Скерневице см. также: ГАРФ, ф. 215, оп. 1, д. 918.

⁸ В императорский экипаж входило более 50 человек. Среди них были великие князья и их супруги, военный министр, министр императорского двора, а также придворный художник. См.: ГАРФ, ф. 215, оп. 1, д. 916, л. 4—5. Князь Александр Константинович Имеретинский (1837—1900) в 1896—1900 гг. был генерал-губернатором и главнокомандующим войсками Варшавского военного округа.

⁹ Варшав. дневник. 1897. 20 авг. (1 сент.). № 221. С. 1—3.

¹⁰ О дискуссии по поводу списка гостей см.: ГАРФ, ф. 215, оп. 1, д. 915, л. 9.

¹¹ Варшав. дневник. 1897. 22 авг. (3 сент.). № 223. С. 1—2.

¹² Там же. С. 1; 23 авг. (4 сент.). № 224. С. 1.

¹³ Термин «прямое господство» предложен автором.— *Прим. переводчика.*

¹⁴ О 1884 г. см.: ГАРФ, ф. 215, оп. 1, д. 915, л. 2—8об.

¹⁵ О реценции императорского манифеста в Варшаве см.: Музыкальное эхо, цит. по: Варшавский дневник. 1897. 20 авг. (1 сент.). № 221. С. 3.

¹⁶ См.: *Wazniak E.* (Ed.). Dawna Warszawa na planach 1856—1955. Warszawa, 2003. Карты 5 и 6. О городской планировке Праги и Варшавы см. также: *Corrsin S.* Warsaw... P. 127; *Corrsin S.* Warsaw before the First World War. P. 48ff.

¹⁷ Во время визита Александра III в Царство Польское и Варшаву в 1884 г. крестьянские делегации с хлебом-солью были доминирующим элементом инсценировки. Таким образом предполагалось подчеркнуть верноподданнические чувства сельского крестьянского населения, не подвергшегося разрушительному воздействию модернизации. См.: ГАРФ, ф. 215, оп. 1, д. 915, л. 2—8об.

¹⁸ См.: *Wortman R.* Scenarios of Power... P. 365ff.

¹⁹ Об этом писала Санкт-Петербургская газета «Новости». Цит. по: Варшав. дневник. 1897. 21 авг. (2 сент.). № 222. С. 2.

²⁰ Наиболее четко сформулировано в комментарии газеты «Свет». Цит. по: Варшав. дневник. 1897. 23 авг. (4 сент.). № 224. С. 3.

²¹ ГАРФ, ф. 215, оп. 1, д. 277, л. 32об. Фредерике решал в Санкт-Петербурге все церемониальные вопросы.

²² Там же, л. 34.

²³ О строительстве собора см.: *Pasziewicz P.* Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815—1915. Warszawa, 1991.

²⁴ ГАРФ, ф. 215, оп. 1, д. 915, л. 102.

²⁵ Ежегодные расходы на строительство должны были составить более 100 тысяч рублей. Эта сумма не могла быть покрыта пожертвованиями и средствами из бюджета генерал-губернатора. К тому же спор вокруг финансов был частью дискуссии между генерал-губернатором и Священным Синодом, в котором первый пытался выторговать себе полное право распоряжения в вопросах церковного строительства в крае. См.: ГАРФ, ф. 215, оп. 1, д. 94, л. 7—8.

²⁶ Соборы во имя Александра Невского можно найти почти во всех городах западных пограничных регионов империи, например в Вильнюсе, Ковно, Таллинне или Хельсинки. По мнению Алексея Миллера, в случае с этими культовыми постройками речь идет о попытках символического инкорпорирования этих территорий и визуальной манифестации петербургского доминирования на имперской периферии. См.: *Miller A.* The Empire and the Nation in the Imagination of Russian Nationalism // *Imperial Rule* / A. Miller, A. Rieber (Ed.). Budapest, 2004. P. 9—45, 14, 21. О соборе во имя Александра Невского в Варшаве и борьбе вокруг него см. также: *Wortman R.* Scenarios of Power. Vol. 2. P. 244—256.

²⁷ Иллюстрированный еженедельник. Цит. по: Варшав. дневник. 1897. 20 авг. (1 сент.). № 221. С. 3. Естественно, что возможности критических высказываний в условиях предварительной цензуры были сильно ограничены.

²⁸ ГАРФ, ф. 215, оп. 1, д. 277, л. 6—7об.

²⁹ Зигмунд Вилопольский был одним из виднейших представителей варшавского позитивизма и сторонником «ugoda» — прагматичной политики, ориентированной на примирение с русским господством. См.: *Wandycz P.* Partitioned Poland... P. 208—209, 260—262.

³⁰ ГАРФ, ф. 215, оп. 1, д. 277, л. 8—8об.

³¹ Комитет собрал в конечном итоге пожертвований более чем на 1 млн рублей. См.: ГАРФ, ф. 215, оп. 1, д. 277, л. 49—51.

³² Там же, л. 1—3об, 4—5об.

³³ Там же, л. 16—20.

³⁴ Там же, л. 18—20.

³⁵ Там же, л. 21—23.

³⁶ См. об этом: *Горизонтов Л. Е.* Парадоксы имперской политики: Поляки в России и русские в Польше (XIX — начало XX в.). М., 1999; *Weeks T.* Nation and State in Late Imperial Russia: Nationalism and Russification on the Western Frontier, 1863—1914. DeKalb, 1996. P. 92—95.

³⁷ Варшав. дневник. 1897. 21 авг. (2 сент.). № 222. С. 2—3.

³⁸ Цит. по: Варшавский дневник. 1897. 21 авг. (2 сент.). № 222. С. 3.

³⁹ Цит. по: Там же. С. 2. Подобные высказывания: Юрид. газ., цит. по: Там же. 23 авг. (4 сент.). № 224. С. 3 (в тексте приводится не оригинал, а обратный перевод с немецкого.— *Прим. переводчика*).

⁴⁰ Век. Цит. по: Там же. 21 авг. (2 сент.). № 222. С. 3.

⁴¹ Новости. Цит. по: Там же. С. 2.

⁴² См., напр.: Москов. ведомости. № 228. Цит. по: Там же. 23 авг. (4 сент.). № 224. С. 3; Новости, цит. по: Там же. 21 авг. (2 сент.). № 222. С. 2; Народ. № 242 и Юрид. газ., цит. по: Там же. 23 авг. (4 сент.). № 224. С. 3.

⁴³ См.: *Пильц Э. И.* Поворотный момент в русско-польских отношениях. Три статьи Петра Варты (Э. И. Пильца): [пер. с польского]. СПб., 1897. С. 5—12; а также русскоязычные газеты «Новое время» и «Гражданин». Цит. по: Варшав. дневник. 1897. 23 авг. (4 сент.). № 224. С. 3.

⁴⁴ *Пильц Э. И.* Приезд Государя Императора в Варшаву // Поворотный момент в русско-польских отношениях. С. 13—14; *Пильц Э. И.* По поводу милостивых слов Государя Императора // Поворотный момент в русско-польских отношениях. С. 14—15.

⁴⁵ Цит. по: Варшавский дневник. 1897. 21 авг. (2 сент.). № 222. С. 3.

⁴⁶ Цит. по: Там же.

⁴⁷ Ежедневный курьер. Цит. по: Там же.

⁴⁸ Варшавский курьер. Цит. по: Там же. Также см.: Варшавская газета, цит. по: Там же. 20 авг. (1 сент.). № 221. С. 3.

⁴⁹ Слово. Цит. по: Там же. 21 авг. (2 сент.). № 222. С. 3.

⁵⁰ Варшавская газета. Цит. по: Там же. 20 авг. (1 сент.). № 221. С. 3 (обратный перевод с немецкого.— *Прим. переводчика*).

⁵¹ В условиях предварительной цензуры прессы это было, конечно, невозможно.

⁵² Именно это критиковал среди прочего генерал-губернатор в своем письме министру внутренних дел, в котором он констатировал, что польская тенденция к сепаратизму проявляется как раз в отсутствии малейшего намека на желание со стороны польского народа к «слиянию» с русским народом под скипетром царя. См.: ГАРФ, ф. 215, оп. 1, д. 277, л. 19.

⁵³ Отчетливо сформулировано в: Варшав. дневник. 1897. 20 авг. (1 сент.). № 221. С. 1; Иллюстрир. еженедельник и Варшав. газ., цит. по: Там же. С. 3; также в: Ежеднев. курьер, цит. по: Там же.

⁵⁴ См. также: *Paulmann J.* Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Regime und Erstem Weltkrieg. Muenchen, 2000. S. 12—21, 401—416; *Cannadine D.* Divine Rites of Kings // Rituals of Royalty. Power and Ceremonial in Traditional Societies / D. Cannadine, S. Price (Ed.). Cambridge, 1987. P. 1—19.

⁵⁵ *Schloegl R.* Symbole in der Kommunikation. Zur Einfuehrung // Die Wirklichkeit der Symbole. Grundlagen der Kommunikation in historischen und gegenwaertigen Gesellschaften / R. Schloegl, B. Giesen, J. Osterhammel (Hg.). Konstanz, 2004. S. 9—38, 21—23, а также 31—34.

⁵⁶ *Cannadine D.* Divine Rites of Kings. P. 19.

⁵⁷ Даже сам Николай II вспоминал позднее в смутные годы после 1905-го о теплом приеме на Висле.

⁵⁸ Примечательно в этой связи, что как в русской, так и в польской прессе цитировались выдержки из газет противной стороны.

Я. Плампер

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ПОЭТИКА КУЛЬТА ЛИЧНОСТИ: «круги» вокруг Сталина*

Если бы в середине XX в. какой-нибудь гость советской столицы захотел осмотреть Третьяковскую галерею, то ему, скорее всего, предложили бы экскурсию с упором на художественные репрезентации Ленина и Сталина. Подготовка экскурсовода, вероятно, заключалась бы в кратком курсе, основанном на «Методической разработке экскурсий в Государственной Третьяковской галерее по теме "Образы Ленина и Сталина в советском изобразительном искусстве"», которую написал Владимир Садовень в 1947 г. И, будучи советским человеком, экскурсовод скорее всего следовал бы этой брошюре достаточно четко. Там говорилось, что тема Ленина и Сталина в советском искусстве «представляет большой волнующий интерес для каждого советского человека». Изображения Ленина и Сталина воплощают «лучшие черты большевика-революционера и строителя социализма, [и поэтому] экскурсия ставит большую морально-политическую воспитательную задачу». «Воссоздавая через художественные образы Ленина и Сталина в те или иные моменты их деятельности различные этапы истории партии и советского государства,— продолжалось в брошюре,— экскурсия имеет также большую политическую историко-познавательную ценность». «В соответствии с поставленными задачами»,— предупреждал Садовень,— экскурсия должна проводиться просто, политически четко и эмоционально¹.

Тур, скорее всего, начался бы с краткой вводной лекции, за которой последовал бы мощный залп из двух эмблематичных картин — «Ленин в Смольном» Исаака Бродского (1930) и «Портрет Сталина» Дмитрия Налбандяна (1945). И только после этого зрителей провели бы через зал с рисунками и скульптурами Ленина работы Николая Андреева. Весь тур

* Данная статья является исправленной и переработанной версией первоначального авторского текста «The Spatial Poetics of the Personality Cult: Circles Around Stalin» (опubl. в: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space* / E. Dobrenko, E. Naiman (Eds.). Seattle, 2003. С. 19—50). Автор выражает глубокую признательность Чэду Брайанту, Стивену Коткину, Эрику Найману, Ирине Паперно, Юрию Слезкину и Ингрид Ширле за критические замечания. Печатается с разрешения University of Washington Press.

сопровождался бы цитатами из стихов Маяковского, Луначарского и Дзямбула. Чтобы закрепить «сохранение нарастания силы впечатления зрителя от образов "Ленинианы"», экскурсовод прокомментировал бы несколько картин и перешел к «подтеме "Сталина"», а именно — в зал, где экспонировалось монументальное полотно Александра Герасимова «Сталин и Ворошилов в Кремле» (1938)². И здесь посетители галереи выслушали бы самое длинное объяснение за весь тур.

«Картина изображает тов. Сталина и Ворошилова на прогулке в Кремле на фоне широкой панорамы Москвы. Фигуры Сталина и Ворошилова даны во весь рост на первом плане. Второй план — древние башни Кремля, третий — перестраиваемая Москва. Сталин и Ворошилов — смотрят вдаль. Они идут по влажному от только что прошедшего дождя тротуару, и их фигуры четко выделяются на фоне города и облачного неба с прорывами синевы. Сюжет картины очень прост и как будто жанрово-будничен. Но картина заражает зрителя чувством приподнятости и значительности. Художник сумел создать это впечатление и композицией, и звучным мажорным колоритом, удачно используя мотив погоды, когда все как бы освежено только что прошедшим дождем, и даже серый цвет звучит мажорно. При этом художником достигнуто единство живописного тона, способствующее цельности и несколько суровой приподнятости впечатления.

Во всем облике Сталина и Ворошилова чувствуется спокойная сила и зоркость. Создается простой и величавый образ вождя советского народа и его ближайшего соратника — Наркома обороны — на фоне великого города, столицы нового мира — Москвы, стоящих в древнем Кремле — сердце города и мира — на страже этого нового мира и зорко глядящих вдаль»³.

В данной статье я попытаюсь рассмотреть, каким образом в сталинском культе личности, особенно в его живописных проявлениях, конфигурировалось пространство. В качестве исходного тезиса я постулирую связь между организацией общества вокруг вождя — Сталина — и пространственной организацией сталинских портретов в форме концентрических кругов. Появление такой пространственной парадигмы совпало с утверждением в конце 1920-х гг. персонализированной, патримониальной власти, сконцентрированной в вожде-тиране как доминантном принципе власти. Тот факт, что в виде концентрических кругов были выстроены не только портреты «великого вождя и учителя», но и изображения других советских героев, указывает на диффузию культа личности по всему обществу, начиная со Сталина и заканчивая «культами малых вождей».

Следуя Эдварду Шилсу и Клиффорду Гирцу, я исхожу из взаимосвязанности центральности и сакральности: ни одно место столь не нагружено сакральным смыслом, как центр общества⁴. Чем ближе личность к центру общества, тем больше сакральных атрибутов на нее накладывает⁵ся. Ближайшая к центру личность воплощает сакральное более мощно⁵.

Именно во время «великого перелома» Сталин успешно завершил процесс собственного маневрирования в центр советского общества и твердой рукой установил систему единоличного диктаторского правления, которой суждено было продлиться до самой его смерти. Этот прин-

цип власти охватил все сферы общества. По словам Катерины Кларк, «вся страна со всеми ее многочисленными аспектами — политическими, социальными, символическими и культурными — стала явно центристской и иерархичной в своей организации»⁶. На уровне символических репрезентаций Сталин также переместился в центр. Его персона прославлялась в многочисленных специально создаваемых культурных текстах — плакатах, живописных произведениях, статуях, фильмах, — и вокруг них развивался настоящий культ личности. В этих культурных текстах Сталин стал занимать центральное место, а остальные люди и объекты начали выстраиваться вокруг него кругами.

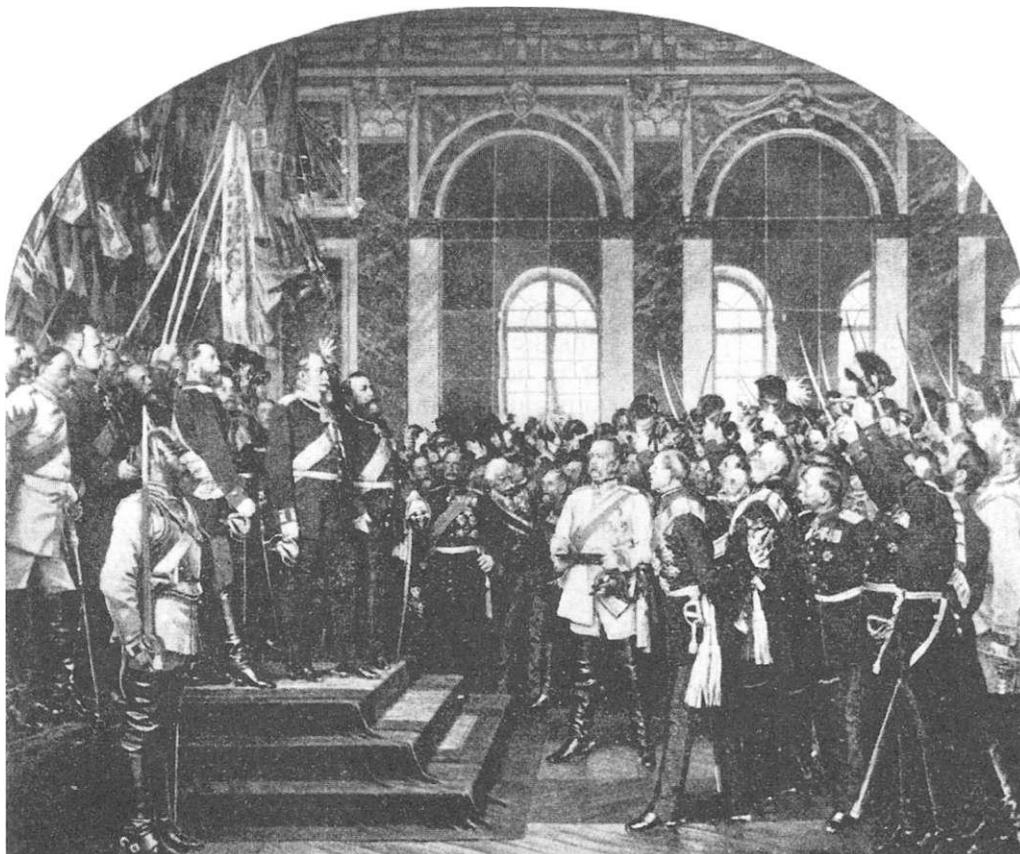
Централизованная, сакрально нагруженная власть в России имеет давнюю и особую традицию. Обратим внимание лишь на микроуровень, точнее, на кружки интеллигенции⁷. Многие большевики либо прошли через такие кружки, либо лично возглавляли группы по изучению марксизма, каждая из которых концентрировалась вокруг единственного лидера. Таким образом, в свои формативные годы они социализировались именно в этих кружках. В 1930-х гг. в текстовых культурных репрезентациях кружки были прямо помещены в начало партийной генеалогии. Согласно «Краткому курсу истории ВКП(б)», организованный русский марксизм начался с кружка и завершился созданием партии: «ВКП(б) выросла на основе рабочего движения в дореволюционной России из марксистских кружков и групп, которые связались с рабочим движением и внесли в него социалистическое сознание»⁸. Как руководитель кружка начинал и сам Ленин: «В Казани Ленин вступил в марксистский кружок, организованный Федосеевым. После переезда Ленина в Самару вокруг него быстро образовался первый кружок самарских марксистов»⁹. Позже, уже в Санкт-Петербурге, Ленин реорганизовал множество маленьких кружков в один большой, который стал эмбрионом партии: «В 1895 году Ленин объединил в Петербурге все марксистские рабочие кружки (их было уже около 20) в один "Союз борьбы за освобождение рабочего класса". Этим он подготовил создание революционной марксистской рабочей партии»¹⁰. Но реконфигурация кружков оказалась делом более трудным, чем ожидалось, и потребовала сверхчеловеческих усилий от ее инициаторов Ленина и Сталина: «Нарастание подъема рабочего движения и явная близость революции требовали создания единой централизованной партии рабочего класса, способной руководить революционным движением. Но состояние местных органов партии, местных комитетов, групп и кружков было до того незавидно, а их организационная разобщенность и идейная разногласия — до того велики, что задача создания такой партии представляла неимоверные трудности»¹¹.

Перейдем от большевистских текстовых саморепрезентаций в духе «Краткого курса» к репрезентациям более общим. В поисках начальной точки визуальной традиции сакрализации круга хорошим выбором мог бы стать христианский символизм. В более позднее время по всей Европе парадные портреты сосредоточивались на придворных персонах и суверенах. Интересным исключением является картина Антона фон Вернера о провозглашении Германской империи 21 января 1871 г. в Зеркаль-

ном зале Версальского дворца (илл. 1): несмотря на присутствие Вильгельма I и других членов прусской королевской семьи, в центре полотна находится Бисмарк в белом мундире. Следуя общепринятому толкованию, художник сконцентрировал композицию именно на Бисмарке, чтобы показать, что заслуга создания Германской империи принадлежит скорее государственному деятелю, а не монарху.

Аналогичные принципы пространственной аранжировки применялись и в архитектуре городов. Москва с ее кольцевыми дорогами вокруг Кремля всегда отличалась циркулярной, а не осевой или линейной пространственной планировкой, и эта тенденция была продолжена в «генеральном плане» реконструкции столицы 1935 г. Петербург-Петроград-Ленинград, напротив, был организован вдоль оси Невского проспекта, направленной к Неве, которая, будучи «окном в Европу», ведет к Балтийскому морю и остальному миру. Сама Октябрьская революция всегда представлялась как линейное и поступательное движение.

Таким образом, «отцентрованные» портретные репрезентации Сталина были не чем иным, как поздним отголоском давней визуальной тра-



Илл. 1.

А. фон Вернер. Провозглашение Германской империи. 1877 г.

диции. Точно так же, как русская государственность всегда концентрировалась в руках единоличного правителя, образы этого государства, его деятели и его религия обычно выстраивались концентрическими кругами, а революционная эра и период нэпа явились скорее исключениями из правила. Однако это не значит, что линейное движение было полностью изгнано со сталинских портретов. Оно было просто монополизировано Сталиным: его взгляд стал единственной прямой линией, направленной за пределы круговых изобразительных моделей.

Сталин и его метафоры в фольклоре и дискурсе искусства

Поздние 1920-е гг. стали свидетелями заката русского авангарда и восхода реалистического искусства. В культурной политике этот сдвиг был ознаменован созданием в 1928 г. организации художников-реалистов (АХР) и разгоном разнообразных авангардистских художественных объединений¹². Как и в других отраслях искусства, организационная структура была ужесточена унификацией художественных организаций в монолитные союзы в 1934 г. К этому времени в Советском Союзе триумфально правил социалистический реализм, а абстрактная живопись почти сошла на нет.

Однако внутри самого реализма также произошли изменения. Одно из них заключалось в перестройке иерархии художественных жанров: в качестве основного утвердился портрет, а все остальные жанры (пейзаж, натюрморт) были девальвированы¹³. За исключением нарождавшейся иконографии Ленина в течение 1920-х гг. художники-реалисты основывались на принципе изображения целого социального класса при помощи портрета отдельной личности¹⁴. Тем же принципом «типажности» пользовались и известные кинорежиссеры Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн, которые отказывались снимать звезд. В 1930-х гг. смысл портретов изменился. Теперь они должны были с помощью реалистических средств изображать характерные психологические черты выдающейся советской личности. Возвышение и переопределение портретного жанра явились предпосылками взлета живописи, изображавшей политических лидеров. Дискуссии о «портретах» или «образах вождя» и о том, как изображать Ленина и Сталина, велись на съездах художественных союзов, об этом же говорилось и на страницах их печатных изданий — теоретического журнала «Искусство» и более массовой газеты «Советское искусство».

Сталин стал занимать центральное место и в других сферах культурного производства. Он стал причиной рождения бесчисленных метафор и сам превратился в метафору. Фактически, Сталин и Советский Союз — его природа и топография — были замкнуты в круговороте взаимных значений и смыслов. И если физическое тело Сталина выступало как означающее (signifier) природы (взгляд, направленный за время и за пространство — в утопию), то и природа функционировала как означающее Сталина. Его приход к власти принес собой топонимическую революцию. Его именем стали называться деревни и города, каналы и дороги, горы и острова, и вне сталинских координат перемещение по советскому пространству стало невозможным.

В то же время в текстах писателей, поэтов и художников Сталин постоянно уподоблялся природе. Один из его биографов Анри Барбюс писал: «Вот он — величайший и значительнейший из наших современников... Во весь свой рост он возвышается над Европой и над Азией, над прошедшим и над будущим. Это — самый знаменитый и в то же время почти самый неизведанный человек в мире...»¹⁵. После известной встречи Сталина и Ворошилова с тремя художниками, Исааком Бродским, Александром Герасимовым и Евгением Кацманом, на даче Сталина 6 июля 1933 г. Кацман написал Ворошилову: «Сталин нас всех очаровал. Экой колоссальный человечище! Мне он кажется таким же огромным и прекрасным, как природа. Я был на верхнем Тупике, в Дагестане, когда заходило солнце. Горы горели яркими самоцветами, я глядел и не мог наглядеться и все хотел запомнить на всю жизнь. Таков и Сталин — я глядел на него и хотел наглядеться и не мог. Хотел запомнить Сталина и не мог. Он очень напоминает природу — моря, горы, леса, облака, удивляешься, поражаешься, восторгаешься — но знаешь, это природа. Но Сталин высшая точка природы, Сталин — это моря, горы, леса, облака, но при этом с огромным разумом для руководства человечеством»¹⁶.

«Правда» опубликовала фотографию заснеженной вершины кавказской горы Казбек. «На склоне вершины Казбека, — объясняется в подписи, — комбайнеры-альпинисты построили расположением своих рядов имя "Сталин"» (1935, илл. 2)¹⁷. Характерно, что такие прославления уподобляли Сталина самым известным вершинам.

Другим типичным природным тропом было уподобление Сталина свету или солнцу. И если Земля вращалась вокруг Солнца, то Советский Союз вращался вокруг Сталина. Следовательно, смотреть на Сталина значило смотреть на небеса, снизу вверх. Этот по своей сути явно централистический троп света и солнца особенно заметен в советском



Недавно закончился организованный по окончании уборки поход 51 комбайнеров и трактористов Азово-Черноморского края на вершину Казбека. На склоне вершины Казбека комбайнеры-альпинисты построили расположением своих рядов имя «Сталин», которое было заснято фоторепортером. Фото пратпллюма (глюл"ото).

Илл. 2.
Фото
из газеты
«Правда».
5 октября
1935 г.

фольклоре¹⁸. Количественный текстологический анализ армянского сборника «Сталин в работах армянского народа», изданного к 60-й годовщине со дня рождения Сталина, показывает, что в нем содержится 151 обращение к вождю как к «великому», 119 — как к «отцу» и 116 — как к «солнцу»¹⁹. А казахский сказитель Джамбул Джабаев пел:

«Сталин, солнце мое, я понял в Москве:
Сердце мудрого Ленина бьется в тебе.
В день, сияющий как бирюза,
Был в Кремле в кругу друзей.
Увидали мои глаза
Величайшего из людей.
Ты, чье имя достигло звезд
Славой первого мудреца,
Был внимателен, ласков, прост
И родней родного отца.
За радостный отцовский прием в Кремле,
Сталин, солнце мое, спасибо тебе!»²⁰

Или, «Сталин, солнце наше, с ним мы побеждаем и победим»²¹. Превозносил Сталина и еврейский фольклор: «Он большое, красивое солнце / Поднял над землей, / Он превратил в цветущий сад / нашу страну»²². А «малым народам» Севера Сталин не только дарил свет просвещения, но и «растоплял льды и нес уютный огонь в чумы»²³.

Образ Сталина-света и Сталина-солнца на разные лады «перепевали» и художники. По словам Кацмана, после встречи Сталина с художниками в 1933 г. «жизнь каждого из нас как бы осветилась особо живительным светом»²⁴. Возможно, свет имеет здесь христианские коннотации, но в то же время налицо и современное перерождение старого христианского люминарного мотива с акцентом на ту роль, которую свет играет в просвещенном и модернизированном обществе²⁵. И, наконец, еврейская частушка поднимает вопрос о самой возможности таких уподоблений: «Сталин, с чем сравнить тебя? Не сравнить ни с чем...» Этот вывод о несравнимости Сталина ни с чем становится возможным, конечно, после прохождения всех попыток сравнения его со всеми природными элементами и явлениями — солнцем, облаками, ветром, океаном, огнем и водой²⁶.

Сталин в центре

Как ни банально это звучит, Сталин не родился в Кремле и ему не было предначертано судьбой по праву рождения оказаться в центре советских культурных репрезентаций. Он был туда перемещен целенаправленно. Применительно к образным репрезентациям это требовало использования конкретных визуальных стратегий, направленных на выделение Сталина из числа других партийных лидеров. Некоторые из этих стратегий становятся очевидными при просмотре номеров газеты «Правда» начиная с середины 1933 г. — времени возвращения Сталина на ее страницы. На помещенных в газете черно-белых фотографиях и репродукциях картин Сталин отличается от других своим местоположением,

ростом и цветом одежды. Еще больше его особенность отмечена тем, что он изображен неподвижным, в то время как остальные персонажи представлены в движении²⁷. Вообще, неподвижность стала одним из главных тропов в репрезентациях Сталина, а слова «спокойный» и «уверенный» использовались применительно к нему все чаще и чаще. Предметы повседневной жизни, находящиеся в непосредственной близости к Сталину — трубка в его руке, газета или книга, — также отделяли его от остальных. Еще одним отличительным маркером являлась его близость на картине к фигуре Ленина или его изображению в виде плаката или живописного полотна на стене.

Чувство уникальности Сталина усиливалось также благодаря подчеркиванию его противоположности тем, кому в бинарных культурных моделях латентно приписывалась негативная роль. Например, маскулинно-фемининный «тендерный код», пользуясь словами Джоан Скотт, провоцировал целую серию других бинарных оппозиций, таких как «слабый — сильный», «дух — тело», «разум — чувства»²⁸. В дальнейшем принцип бинарных определений был распространен и за пределы советского контекста. Папироса или трубка, набитая табаком (считается, что Сталин больше всего любил «Герцеговину Флор»), стали символизировать пролетарское происхождение, в то время как сигара приобрела статус буржуазности. Наделенная мужественными признаками внешность Сталина противопоставлялась «женственным» и истеричным чертам Гитлера.

Художники сами открыто говорили о помещении Сталина в центр своих живописных произведений. Так, Александр Герасимов, с одной стороны, подчеркивал историческую точность своей картины «Тегеранская конференция», которая была написана непосредственно на месте проведения встречи представителей союзных держав, но, с другой стороны, не скрывая, сообщал своей аудитории, что для него «было важно, чтобы в центре внимания был тот персонаж, который нужен. В данном случае тов. Сталин»²⁹. А о своем монументальном «Гимне Октябрю» размером 406x710 см, написанном в 1942 г., Герасимов говорил своим слушателям: «Это громадная картина. Тем не менее, здесь я должен с уверенностью сказать, что, несмотря на ее громадные размеры, несмотря на то, что там и люстра, и горят позолотой ложи, — все-таки внимание падает на тов. Сталина»³⁰. Такого эффекта Герасимов достиг, направив луч света на сравнительно небольшую фигуру Сталина, который стоит за трибуной в левой части сцены Большого театра, и повернув головы всей остальной аудитории по направлению к нему. Более того, силуэт Сталина проецируется на занавес над большой статуей Ленина, а выше этого силуэта только римские цифры XXV, символизирующие 25-ю годовщину Октябрьской революции.

После того как где-то к 1935 г. Сталин прочно утвердился в центре визуальной культуры, изменили стратегию и картины, репродуцируемые в массовых печатных изданиях, таких как «Правда». После 1936 г. Сталина все чаще стали показывать не в группах, а самого по себе, и часто о нем напоминали его портреты или скульптуры, помещенные на заднем

плане картин, изображающих других людей³¹. Как и в прессе, так и в живописи доминирующей формой организации пространства стали концентрические круги³².

Возможно, ни одно живописное произведение не иллюстрирует эту модель лучше, чем картина Александра Герасимова «Сталин и Ворошилов в Кремле» (1938, илл. 3), и, наверное, ни одна картина не приобретала большей славы в Советском Союзе³³. Сталин и Ворошилов изображены идущими по тротуару внутреннего Кремля на фоне Водовзводной (Свибловой) башни. Москва-река и сам город находятся на более дальнем плане. Пространственная организация этой картины основана на концентрических кругах со Сталиным в центре. Даже несмотря на то что, говоря технически, геометрическим центром картины являются сцепленные руки Ворошилова, или, точнее, обшлага его военной шинели, во всех остальных отношениях центром является именно Сталин. В перспективе он находится ближе к зрителю, и, следовательно, его фигура выглядит выше.

В первой концентрической зоне ближе всего к Сталину Ворошилов — по совпадению член «ближнего круга» Сталина. Следующие концентрические зоны заняты кремлевской башней, затем кремлевской сте-



Илл. 3.

А. Герасимов. Сталин и Ворошилов. 1938 г.

ной, за которой находятся Москва-река и массы народа, заполнившие набережную. На дальнем плане мы видим силуэты Москвы. Новую Москву, реконструированную по сталинскому генеральному плану, символизируют Дом правительства, заново построенный Большой каменный мост в правом дальнем углу и заводские трубы позади них. Старая Москва, олицетворяемая тремя куполами православного храма, переместилась на задний план. Старая Россия, таким образом, была побеждена. Как признавал сам Герасимов, Дом правительства был помещен на картину специально — может быть, чтобы подчеркнуть близость к Сталину размещившихся в нем партийных работников и интеллигенции³⁴.

Как я полагаю, круг был излюбленной и наиболее продуктивной сталинистской моделью структурирования пространства. В случае с картиной Герасимова Сталин является центром всего советского «космоса». Следуя наблюдениям Вальтера Беньямина, зафиксированным в его «Московском дневнике», Михаил Ямпольский отметил отсутствие антропоморфных памятников внутри Кремля³⁵. Таким образом, сакральный центр Кремля был уникально расчищен для Сталина³⁶. Сталину (и Герасимову) не нужно было бояться сакрального дублирования близостью какого-либо памятника, и в то же время никакому памятнику не угрожала сакральная перегрузка от близости Сталина. Священность Сталина подчеркивалась размерами его фигуры, неподвижностью его тела — ведь центр по определению не может двигаться — и скромностью декоративных элементов. В то время как у Ворошилова имеются все знаки отличия высокопоставленного советского военачальника (звезды, медали, нашивки и т. д.), Сталину все это не нужно, поскольку в коллективном воображении он уже утвердился в качестве сакрального центра всей страны³⁷. Он одет в простую серую шинель, на нем фуражка и военные сапоги. Рядом со Сталиным в первом от центра концентрическом круге — его близкий соратник Ворошилов. Этот круг остается открытым по направлению к зрителю, который как бы вписан в картину и сливается с вождем.

Если Сталин олицетворяет политическую власть, то Ворошилов — Красную Армию. Таким образом, советский народ, воплощенный в Сталине, находится под защитой армии, воплощенной в Ворошилове. Парапет является дополнительным символом защиты. Заграждение неожиданно и несимметрично нарушено только в одном месте — чтобы детальнее показать Москву-реку и, что более важно, массы людей на набережной. Отсутствующее звено парапета позволяет создать визуальную ось между ними и Ворошиловым, и этот мотив — неразрывная связь между вождем, Ворошиловым и народом, — вне всякого сомнения, присущ этой картине³⁸. Но главной темой все же остается защита от внешней агрессии, от фашистской опасности — тема, которая находит свое символическое отражение в заводских трубах, олицетворяющих готовность советской промышленности противостоять внешней атаке.

Об этой картине Герасимов публично рассказывал по крайней мере три раза — в ноябре 1938 г., в 1947-м и в декабре 1949 г. Каждый раз эти выступления происходили на вечерах в московском Центральном

доме работников искусства (ЦДРИ). Это было учреждение, напоминавшее клуб, где художественная интеллигенция, и в особенности артисты и художники, собирались для того, чтобы просмотреть пьесу, послушать лекцию и пообщаться. Свое первое выступление Герасимов начал с указания на то, что первоначально картина «Сталин и Ворошилов в Кремле» задумывалась как работа на объявленный в 1938 г. конкурс портретов Сталина. «Эта картина писала[сь] на конкурс Изогиза "Портреты наших вождей". Я мог написать Сталина, Кагановича и других вождей с товарищем Сталиным, но я выбрал Сталина и Ворошилова, потому что писать портреты с фотографии, не видя людей, невозможно, фотография точно не передает лицо. Нужно хорошо знать человека, чтобы он был у вас в зрительной памяти, как живой. Тогда фотография поможет вам сохранить пропорцию, форму, а все остальное вы должны дать от себя. Я имел высокую честь быть у товарища Сталина несколько раз. У товарища Ворошилова — много раз. Он мне позировал с натуры»³⁹.

Письмо автора картины другому художнику, Исааку Бродскому, с приглашением к участию в этом конкурсе позволяет более полно выявить контекст герасимовского описания и проследить условия конкурса — в особенности процесс конструкции и степень сконструированное™ этих картин. Конкурс назывался «Конкурс ИГОЗИЗа на лучший портрет товарища Сталина и его ближайших соратников»⁴⁰. И хотя некоторые конкурсы портретов были открыты для всех, к этому состязанию были допущены только 50 избранных художников. К участию принимались работы, исполненные «любой техникой — масло, акварель, гуашь, рисунок, литография, гравюра, офорт». Живописные произведения должны были иметь размер 50 * 60 см и «удовлетворять требованиям репродуцирования массовой печати»⁴¹. После подписания контракта художникам было выдано по 1500 рублей на расходы и дано около полугода для завершения конкурсных работ, с тем чтобы победители представили свои произведения на выставке, посвященной празднованию очередной годовщины Октябрьской революции. В жюри входили представители партийной элиты и литературно-художественной интеллигенции, среди которых были Алексей Стецкий, Платон Керженцев, Дмитрий Моор и Алексей Толстой. Влияние Сталина было гарантировано через присутствие в жюри его личного секретаря Льва Мехлиса. Темы и формат работ на самом деле были предписаны более жестко, чем нас старается уверить Герасимов. Они включали «портрет/бюст» Сталина и изображения Сталина «на трибуне Чрезвычайного съезда Советов», «на трибуне Мавзолея», «с поднятой рукой на вечере открытия метро или на Съезде Советов "Вперед к новым победам"», «на канале Москва — Волга», «среди детей, летчиков, Героев Советского Союза» и «в парке культуры и отдыха им. Горького». Далее организаторы конкурса предлагали список высокопоставленных партийных руководителей, рядом с которыми можно было изображать Сталина: Молотов, Каганович, Ворошилов, Калинин, Микоян и Ежов⁴².

Заявление Герасимова о неполноценности живописного воспроизведения с фотографических снимков и о важности «живого» позирования

являлось закодированным намеком на распространение среди художников фотографических и кинематографических трафаретов — вопрос, на который в публичном дискурсе было наложено табу. «Изд-во обеспечивает каждого участника конкурса всем фотоматериалом по намеченным темам, имеющимся в его архиве, а также организует просмотр соответствующих кинофильмов»⁴³. В течение 1930-х гг. Сталин ни разу не позировал для советских художников, а источником образов для его портретов являлись фотографии, фильмы, уже существующая иконография и для некоторых особо привилегированных, — зарисовки, сделанные во время публичных выступлений Сталина, где было позволено присутствовать художникам⁴⁴.

Тем не менее Герасимов хотел бы убедить слушателей в том, что сюжет его картины явился исключительно плодом его артистического вдохновения. «Я стал думать на эту тему, и пришла в голову мысль, что нужно написать их как олицетворение: один — Красной Армии; другой — всех народов. И в то же время в позах — выражение непоколебимости, уверенности. Эти позы должны представлять, что народы и Красная Армия — это одно и то же, один монолит». Здесь Герасимов поддерживает романтический миф о внутреннем, независимом художественном воображении, и также невольно обнаруживает трудности, которые сопровождали этот миф в Советской России, где искусство создавалось по плану, тиражировалось и воспроизводилось в массовом порядке.

Далее Герасимов говорит о своей картине: «Мне нравилась серебристая гамма. И вдруг я подумал: чего же проще — написать их перед тем дворцом в Кремле, в котором происходят заседания правительства. Вот этот тротуар я хорошо помню. Они могли выйти, встать здесь, ждать автомобиля или смотреть на Москву. Со стороны идеологической было решено. Надо было сделать целый ряд эскизов, потому что серебристая гамма для меня была трудной, — я привык к мажорным краскам, а серый тон страшно трудный. Такое большое количество нюансов в нем, что я долго бился над этой картиной»⁴⁵.

После войны Герасимов толкует свое произведение по-новому и заявляет о том, что еще в 1937 г. он чувствовал приближение войны. На встрече в ЦДРИ он отметил: «...Несколько раз я писал тов. Сталина, а последний портрет я начал писать, когда уже на горизонте нависла война. <...> Я назвал раньше эту картину "На страже мира". <...> Облака как бы предчувствовали то, что должно произойти. Видно, что будет весенняя гроза, что туча пронесется, она не будет страшной и опять наступит ясный день. Предчувствие должно было хорошо кончиться. И вот я попал в Кремль и увидел у решетки стоящего человека и тогда я понял, что это то, что я ищу. Картина быстро пошла. На другой день был готов эскиз. Кремль — это не только сердце Москвы, а упование всего человечества»⁴⁶.

В 1949 г. Герасимов добавляет еще одну интересную новую деталь. Он утверждает, что его картина была вдохновлена «Богатырями» Виктора Васнецова (1898). Отдав должное антиимпрессионизму Васнецова,

Герасимов заявил: «Сознаюсь, что эта картина («Богатыри». — Я. П.) все время стояла перед моими глазами, там три богатыря, и здесь два богатыря — наших, советских стоят»⁴⁷. Васнецов, выдающийся передвижник, поместил свою работу в цикл иллюстраций к древнерусским былинам о героических воинах⁴⁸. На картине изображены три русских богатыря — Добрыня Никитич, Илья Муромец и Алеша Попович — в полном вооружении на фоне гористой местности. Двое слева смотрят вдаль, как будто высматривая врага. Третий богатырь находится немного позади и смотрит в иное направлении. В отличие от картины Герасимова, все три фигуры изображены скорее в плоскости, чем в трехмерном пространстве, и двое главных богатырей смотрят в левую сторону по направлению к зрителю, в то время как Сталин и Ворошилов смотрят вправо. Таким образом, взгляды трех былинных героев символизируют защиту земли русской, в то время как взгляды Сталина и Ворошилова несут в себе двойную коннотацию — бдительность по отношению к внешним врагам и воплощение истории — взгляд в социалистическое будущее⁴⁹.

Вернемся к кругу, который служит организующим началом во многих других картинах. Одним из примеров является картина Василия Ефанова «Незабываемая встреча» (илл. 4), на которой представлен треугольник из трех фигур, аранжированных в круговом движении — Сталин, женщина и Молотов. Три головы создают непосредственное визуальное впечатление треугольника, но на самом деле здесь больше пунктов — три головы, руки Сталина и женщины, соединенные в теплом пожатии (Сталин держит ее руки в своих). Все вместе эти точки формируют в центре картины круг. Остальные крупные партийные деятели с цветами и микрофонами составляют второй круг вокруг центрального. Другие картины, которые аранжированы в круговую со Сталиным в центре, включают



Илл. 5.
И. Серебряный.
На пятом
(лондонском) съезде
РСДРП (апрель —
май 1907 г.)
1947 г.



Лег*"

я^ШЙ^



Илл. 6. Ф. Шурпин. Утро нашей Родины. 1949 г.

и работы Бориса Иогансона «Наш мудрый учитель, наш вождь дорогой. И. В. Сталин среди народа в Кремле»³⁰, Ю. П. Кугача и др. «Великому Сталину слава!»³¹, Григория Шегалея «Вождь, учитель и друг»³², Давида Габитшавили «Молодежь мира — миру» (где Сталин представлен на плакате, который несет многолюдная толпа на праздничной процессии³³).

Круговая аранжировка присутствует везде, где есть Сталин, даже на картинах, посвященных далекому прошлому. Например, вся работа Иосифа Серебряного «На пятом (лондонском) съезде РСДРП (апрель — май 1907 года)», где в интерьере одного из лондонских ресторанов изображены молодой Сталин и уже гораздо более старший и лысый Ленин, циклически выстроена именно вокруг Сталина (1947, илл. 5). Иногда циркулярная аранжировка проецировалась на другие сферы общества, уже без присутствия самого Сталина. Такая практика была особенно характерна для художественной интеллигенции. Например, портрет театрального режиссера Константина Станиславского кисти Василия Ефанова показывает Станиславского в кругу других людей³⁴.

На картине Федора Шурпина «Утро нашей родины» (1949, илл. 6) Сталин в послевоенном мундире генералиссимуса стоит с перекинутой через руку шинелью. Его руки опущены, волосы поседел; морщины на его лбу стали глубже — это канонический послевоенный Сталин, постаревший в результате мировой войны и потери миллионов людей. Точный геометрический центр картины расположен в месте, где под кителем Сталина находится его сердце, и это также самое светлое пятно на картине. Сталин здесь также является неподвижным центром картины. Пейзаж уже преобразован и развивается уже только в рамках собственных замкнутых метафизических циклов (если принять во внимание дым из заводских труб на самом заднем плане, тракторы, симметрично посаженные небольшие деревья за спиной Сталина — они должны вырасти до определенной высоты, но не выше)³⁵. Как видно по тракторам и фабричным трубам, земля была трансформирована в ходе коллективизации и индустриализации. Прослеживаются и христианские мотивы — зелень позади Сталина символизирует плодородие, а белизна его кителя — богоподобное происхождение. Единственное линейное движение — взгляд Сталина — направлено вовне, и конечная точка находится за пределами картины. В то время как пейзаж — это «утопия, ставшая реальностью», взор Сталина устремлен в еще более светлое будущее³⁶.

Взгляды и тела

Ради эвристических целей стоит сопоставить портрет Сталина кисти Шурпина с живописью, отражающей иконографию Ленина, и, что более неожиданно и продуктивно, — с американской пейзажной живописью XIX в. Я начну со второго сравнения, а затем вернусь к первому.

Изучая американские пейзажи периода Manifest Destiny (около 1830—1865 гг.), искусствовед Альберт Бойм выявил в этих работах «повелительный взгляд» (magisterial gaze); его признаком является «вышенная точка обзора», которая «проводит визуальную траекторию сверху на сценическую панораму, находящуюся внизу»³⁷. Подоплека этой

«возвышенности», этих «олимпийских высот», глубоко идеологична и утверждает дискурсивное выражение основополагающей структурной посылки для ключевых доктрин американского пионерского духа: подчинение дикой природы и вытекающее отсюда истребление коренных жителей, которые населяли эти земли, а также надежда на поступательное продвижение на запад, к утопическому земному раю. Бойм убедительно противопоставляет специфически американский «повелительный взгляд» хронологически почти совпадающему с ним немецкому романтическому «благоговейному взгляду» (reverential gaze), характерному для Каспара Давида Фридриха. В живописи Фридриха «его точка обзора продвигается вверх с нижнего плана картины и достигает кульминации на вершине отдаленной горы». Согласно Бойму, «благоговейный взгляд, начинающийся с широкой панорамной основы, символизирует устремление к божественной цели в небесах»⁵⁸. Лучшей иллюстрацией позиций американского пионерства, скорее всего, может послужить одна из осуществленных Боймом интерпретаций отдельно взятой картины. Вот что он пишет о картине Томаса Коула «Река в Кэтскилле» (1843, илл. 7):

«Перед нами молодой фермер, который стоит, опираясь на свой топор, и обзревает с вершины холма простирающуюся перед ним обширную перспективу. Лежащая перед ним земля покрыта чашами и буреломом, символизирующими неосвоенный ландшафт, который этому фермеру предстоит расчистить. Мы следуем его взору, направленному от границы дикой местности за рекой к освоенной средней зоне и фермерским постройкам. Перпендикулярно линии взгляда молодого человека, на средней дистанции виден поезд, пересекающий мост. Далее эта линия простирается в самую даль, где из едва видных фабрик поднимается дым. Картина Коула говорит нам, что будущее лежит за горизонтом, и времени здесь дана пространственная организация... В реальности, конечно, фермер смотрел бы в противоположном направлении,



Илл. 7. Т. Коул. Река в Кэтскилле. 1843 г.

от границ цивилизации к дикому лесу, который ему предстоит вырубить. Однако я усматриваю в таком повороте метафорическое отражение пионерского видения будущей перспективы, ожидающей его. Оглядываясь назад, с черты, отделяющей дикость и первобытность, с одной стороны, от цивилизации и порядка, с другой, фермер декларирует, что прогресс идет по расписанию ландшафта»⁵⁹.

На картине Шурпина «Утро нашей родины», напротив, видна совершенно иная круговая аранжировка. Зритель не задумывается о месте Сталина и не следует за его взглядом, а скорее смотрит на Сталина фронтально. Если созерцателю картины Коула «Река в Кэтскилле» предлагается — следуя за взглядом молодого фермера, чье лицо остается невидимым, — визуализированная идея далекого утопического будущего, то в произведении Шурпина единственным намеком на советское будущее является сам Сталин и его взгляд. В американском случае утопию олицетворяет пейзаж, в советском светлое будущее воплощает Сталин.

О картине Эшера Дюрана «Прогресс» (1853, илл. 8) Бойм писал: «Диагональная линия горизонта, которая быстро ведет нас от возвышенной географической зоны вниз и от одной временной зоны к другой, является синонимом повелительного взгляда и синхронизирует прогресс во времени и пространстве. В этой фантазии господства и власти, возникшей из обзора широких просторов сверху вниз, заключен подтекст метафорического прогноза будущего. Этому будущему дается такое пространственное расположение, в котором обширные территории ставятся под визуальный и символический контроль»⁶⁰. Если следовать такому подходу, то в одном варианте прочтения «Утра нашей родины» закоди-



Илл. 8. Э. Дюран. Прогресс. 1853 г.

рована временная линия — прогресс — с помощью тракторов, двигающихся на заднем фоне, растущих деревьев и дымящихся фабричных труб. Но возможно и другое прочтение: доминантным кодом прогресса в картине является взгляд Сталина, который направлен на передний план, в будущее, а тракторы, деревья и трубы характеризуются циклическим движением по собственным замкнутым кругам. Они являются не чем иным, как прошлыми свершениями устремленного в будущее Сталина, который мог бы провозгласить их и своими личными достижениями, поскольку они расположены «позади» него. И если в иконографии индустриального строительства первой пятилетки прогресс олицетворялся в изображении самого процесса строительства, то в послевоенную эпоху личная монополизация прогресса была доведена Сталиным до конца.

Сравнение «Утра нашей родины» с американской картиной может встретить возражения, поскольку работа Коула относится к жанру пейзажа, а работа Шурпина — к портретистике. И все же граница между этими жанрами довольно размыта, и оба произведения сочетают в себе компоненты как портретной, так и пейзажной живописи. Более важным является то обстоятельство, что, как недавно заметил Марк Бассин, с начала 1930-х гг. сталинистский пейзаж стал отличаться от пейзажа американского. В нем стала подчеркиваться внутренняя стихийность природы и победа советского народа именно над этой стихией, что видно из изображений гидроэлектростанций и индустриального строительства. «Результатом этого,— пишет Бассин,— стало появление целой категории художественной продукции, все отдельные экземпляры которой были едины в сознательном усилии продемонстрировать, как советская реальность движется к утопической цели сохранения уникального стихийного величия природного мира, одновременно трансформируя этот самый мир в нечто совершенно иное и неизмеримо лучшее»⁶¹.

Если обратиться к сравнению шурпинского образа Сталина с иконографией Ленина, то можно заметить, что Ленин всегда изображен в движении. Например, в работе Виктора Цыплакова «Ленин в Смольном» (1947, илл. 9) взгляд Ленина в будущее подкрепляется не только положением его тела, которое находится в состоянии динамического движения, но и штыками солдат вокруг него, и движением их тел. Герасимов, который являлся создателем портретных образов как Ленина, так и Сталина, говорил о различии своих подходов к движению и неподвижности применительно к двум вождям: «Мне хотелось передать ласковое лицо Иосифа Виссарионовича, этот жест, тянущийся к аудитории. Слушателей там нет, потому что передо мной стояла задача только портретного характера. Здесь все приемы моей работы были противоположны тому приему, который я взял, когда выполнял портрет тов. Ленина. Там порывистая поза, выражение лица такое, там клич революции, клич за революцию. Здесь во всех своих картинах образ Иосифа Виссарионовича — это спокойная уверенность в положении того дела, во главе которого он стоит, полная⁶² уверенность в свои силы, ничего резкого, спокойная, убедительная речь»⁶².

В другом месте он спрашивает риторически: «Почему В. И. [Ленин] в портрете показан говорящим?» И отвечает: «Потому, что это был момент революции. <...> И обратно этому — те портреты, которые я стал писать с И. В. Сталина, мне хотелось в позах, в жестах характеризовать уже другой этап революции. Там была борьба, а здесь идет строительство, не лишенное борьбы, конечно, но, все же, это не та борьба, когда судьба самой революции еще была на весах». Сталин у Герасимова «уже олицетворяет спокойную, уверенную силу», отсюда и «этот всегда спокойный жест, спокойная речь, убедительная до предела»⁶³.

Топография лица Сталина дублировала топографию Советского Союза. Центральным местом на лице Сталина **Обычно ЯВЛЯЮТСЯ** его глаза, **Откуда** проистекает его взгляд, и в своих дискуссиях

и описаниях Сталина художники постоянно сосредоточивались на его глазах. В 1933 г. Сталин, Ворошилов, Молотов, Орджоникидзе и другие (в общей сложности около 15 членов Политбюро и других представителей высшего партийного руководства) посетили выставку «15 лет Красной Армии». За членами Политбюро двигалась толпа художников (Богородский, Бродский, Герасимов, Львов, Меркуров, Модоров, Перельман, Шегаль, искусствовед Машковцев и другие). «Все внимательно разглядывали Сталина. <...> Это было общее мнение, красота Сталинского лица, складность пропорции, прекрасная осанка, спокойствие, мужественность, сдержанность, глаза цвета пива (sic!) с темным обводом, около глаз складки доброты и смеха, идущие снизу от глаз и вверх на лоб. Это очень характерная черта у Сталина. Небольшой, средний нос, и приятные загорелые руки»⁶⁴. После встречи, состоявшейся в июле 1933 г. на даче Сталина с художниками Герасимовым, Бродским и Кацманом, последний написал о глазах вождя: «Когда за обедом зашла речь о Ленине, Сталин с ласковым и нежным выражением сказал: "Он ведь у нас единственный". Я рисовал мысленно портрет товарища Сталина, любясь его гла-



Илл. 9. В. Цыплаков.
Ленин в Смольном. 1947 г.

зами, в которых выражен весь его гений, его выразительный сильный взгляд я ощущал на себе»⁶⁵.

Глаза также служили связующим звеном между вождем и его народом. После одной из встреч Сталина со стахановцами скульптор Николай Томский говорил: «[К]огда выступил один из лучших стахановцев Ленинграда — слесарь Кировского завода, мне посчастливилось очень близко видеть Иосифа Виссарионовича и я, конечно, как художник, стремился уловить каждый жест, каждое выражение его лица. И когда слесарь Кардашов, насколько помню его фамилию, начал говорить об успехах завода, о новых людях завода, каким-то невыразимым светом светились глаза Иосифа Виссарионовича, и мне казалось, что благодаря тому, что у него очень близко сидят глаза — я говорю, как художник — мне казалось, что одна лучезарная звезда светила всему залу. Тогда я понял, какая живая сила, какие непрерывные нити связи между рабочим, между нашим человеком и товарищем Сталиным»⁶⁶.

При создании скульптуры «Клятва Сталину» Томскому «хотелось... в этой клятве найти эту неразрывную нить советского народа и его великого вождя». Эта связь между Сталиным и народом взаимна. Томский признавал также, что его целью было «найти самую близкую нить нашего народа, нить народов, взоры которых устремлены на тов. Сталина»⁶⁷.

Заключение

Если в начале 1930-х гг. основной задачей визуальной культуры являлось перемещение Сталина в центр репрезентации, то к 1948 г. этот процесс достиг апогея и принял такие размеры, что иногда стали применяться метафорические репрезентации вождя, без его физического присутствия. Так, на картине Павла Соколова-Скали «Голос вождя» изображена группа солдат и других слушателей, собравшихся вокруг радио, по которому передают речь Сталина, и Сталин присутствует здесь только в виде впечатления на лицах внимательных слушателей⁶⁸. Работа Дмитрия Мочальского «После демонстрации. Они видели Сталина» (1949, илл. 10) изображает группу мальчиков, возвращающихся с какого-то мероприятия, вероятнее всего с парада. За исключением второго названия картины, Сталин виден только на радостных лицах детей.

Сталин как центр теперь был повсюду. И когда в фильме Михаила Чиаурели «Падение Берлина» он спускался по трапу самолета в столице Восточной Германии, это выглядело так, как будто он и не покидал Москву. Ликующие толпы сменяли друг друга, а в Восточном Берлине, подобно другим восточно-европейским народным демократиям, к тому времени уже возник свой собственный культ Сталина, в местном, правда, варианте, но неизменно ориентированный на Москву. Советский Союз, таким образом, экспортировал свою систему власти и сопровождавшую ее парадигму пространственной организации.

Одновременно с сосредоточением всей власти в своих руках в конце 1920-х гг. Сталин начал процесс перекраивания советского общества в жесткой централизованной форме. Стремясь реорганизовать это обще-



Илл. 10. Д. Мочальский.
После демонстрации. Они видели Сталина. 1949 г.

ство в центростремительном направлении, социалистическое государство невольно вернулось к модели наделенной сакральным смыслом центральной власти, которая превалировала до революции и которая, согласно работам Эдварда Шилса и Клиффорда Гирца, являлась почти универсальной. В то же время центростремительная организация общества отражалась и подпитывалась символическими образами, а именно репрезентациями культа Сталина, начало которого было ознаменовано празднованием пятидесятилетнего юбилея вождя в декабре 1929 г. Лучшим примером жанра культовой продукции, в которой демонстрируются принципы такой репрезентации, выстроенной вкруговую и ориентированной на центр, являются портреты Сталина, где изображения других персонажей и пейзажа концентрически группируются в круги вокруг Сталина, занимающего центральное место. Важным элементом этой живописи является также пристальный взгляд Сталина, поскольку он всегда направлен на крайнюю точку, далеко выходящую за пределы картины. Как священное воплощение советского государства вождь смотрит в будущее, к которому это государство скоро придет, — в грядущий коммунизм.

*Перевод с английского
Ю. Ю. Хмелевской*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ), ф. 8. III, д. 926, л. 1—2. Садовень В. В. Методическая разработка экскурсий по ГТГ на тему: «Образы Ленина и Сталина в советском изобразительном искусстве» (1947).

² Там же, л. 14, 16.

³ Там же, л. 16—17. Далее в брошюре Садовня говорится: «Картина написана к 20-летию РККА и имеет другое название — "На страже мира". Она является ярким примером перерастания в советском искусстве портретной темы в историческую, решенную в монументальном плане. От ее образов веет дыханием эпохи предвоенных сталинских пятилеток, ведущих страну Советов вперед по ленинскому пути. Особенно волнующе воспринимается эта картина в наши дни, когда наша Родина, окончив победоносно Великую Отечественную Войну, вновь приступила под руководством Сталина к творческому созидательному труду». Там же, л. 17—18.

⁴ См.: *Shils E. Center and Periphery. Essays in Macrosociology.* Chicago, 1975. С. 3, 5; *Geertz C. Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power // Local Knowledge.* N. Y., 1983. P. 146, 124.

⁵ См. об этом широко известную концепцию Э. Канторовича (*Kantorowicz E. The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology.* Princeton, 1957) и последующие его работы. Реферат книги Канторовича на русском языке см.: *Лучицкая С. И. Э. Канторович. Два тела короля // История ментальностей, историческая антропология: зарубеж. исслед. в обзорах и реф.* М., 1996. С. 142—154.

⁶ *Clark K. Petersburg, Crucible of Cultural Revolution.* Cambridge, 1995. P. 278. Также см.: *Кларк К. Соцреализм и сакрализация пространства // Соцреалистический канон /* Ред.: Е. Добренко, Х. Гюнтер. СПб., 2000. С. 119—128.

⁷ О более широком феномене «кружков» см. работу Барбары Уокер: *Walker B. Maximilian Voloshin and the Russian Literary Circle. Culture and Survival in Revolutionary Times.* Bloomington, 2005, а также *Уокер Б. Кружковая культура и становление советской интеллигенции: на примере Максимилиана Волошина и Максима Горького // Новое лит. обозрение.* 1999. № 6 (40). С. 210—222.

⁸ История Всесоюзной коммунистической партии (большевики): Крат. курс. М., 1945 (репринт хрестоматийного издания 1930—1940-х гг. М., 1997). С. 3.

⁹ Там же. С. 17.

¹⁰ Там же. С. 18.

¹¹ Там же. С. 31.

¹² Ассоциация художников революционной России (АХРР) была основана в 1922 г.; в 1928-м переименована в Ассоциацию художников революции (АХР).

¹³ Как было замечено одним из специалистов по социалистическому реализму, «портреты доминировали на выставках АХРР; выставка 1923 г., посвященная Красной Армии, на три четверти состояла из портретов; критик А. Михайлов в своем обзоре десятой выставки АХРР, из 283 представленных работ насчитал 121 портрет». См.: *Bown M. C. Socialist Realist Painting.* New Haven, 1998. P. 101. По поводу противоположного мнения о том, что пейзаж являлся центральным жанром сталинистского искусства и что «изображение природы было основным назначением социалистического реализма», см.: *Bassin M. «I Object to Rain that Is Cheerless»: Landscape Art and the Stalinist Aesthetic Imagination // Ecumene* 7. 2000. № 3 (July). P. 313.

¹⁴ По мнению Луначарского, «"социальный портрет" — это такой портрет, в котором художник должен в отдельном лице, в отдельном индивидуе увидеть и показать нам целый слой общества»; см.: *Bown M. Socialist Realist Painting.* С. 101.

¹⁵ Высказывание Анри Барбюса цит. в: Сталин. К шестидесятилетию со дня рождения. М., б. г. (1939 или 1940.— *Я. П.*). С. 75.

¹⁶ РГАСПИ, ф. 74, оп. 1, д. 292, л. 92—92об.

¹⁷ Правда. 1935. 5 окт.

¹⁸ О советском фольклоре, который в западных исследованиях иногда называют «fakeloge» (от англ. fake — фальшивый, поддельный), см.: *Miller F. Folklore*

for Stalin. Russian Folklore and Pseudofolklore in the Stalin Era. Armonk; N. Y., 1990; Oinas F. Essays on Russian Folklore and Mythology. Columbus, 1985; Kunanbaeva A., Zemtsovsky I. Communism and Folklore // Folklore and Traditional Music in the Former Soviet Union and Eastern Europe / J. Porter (Ed.). Los Angeles, 1997. P. 3—44; Юстус У. Возвращение в рай: соцреализм и фольклор // Социалистический канон. СПб., 2000. С. 70—86; Юстус У. Вторая смерть Ленина: функция плача в период перехода от культа Ленина к культу Сталина // Соцреалистический канон. С. 926—952.

¹⁹ См.: Абрамян Л. А. Тайная полиция как тайное общество: страх и вера в СССР // Этнограф, обозрение. 1993. № 5. С. 38. Количество обращений к Сталину в изданном в 1939 г. томе было подсчитано Л. Джраназяном в 1988 г.

²⁰ Цит. по: Абрамян Л. Тайная полиция... С. 38.

²¹ Выдержки из поэтических творений Джамбула цитируются по: Эвентов И. Казахский героический эпос и песни Джамбула // Сов. фольклор. 1939. № 6. С. 70—85 (здесь с. 82).

²² См.: Shein is das Leb'n // Das Judentum. Das wahre Gesicht der Sowjets / G. von Poehl, M. Agthe. Berlin, 1943. S. 83 (оригинальный текст: «Er hat die groij-Ge scheine Sunn / Op der Erd' arofgebracht, / a blichendik'n Garten / Fun unser Land gemacht»). Стоит упомянуть, что этот пример советского просталинского фольклора на идиш помещен в нацистской пропагандистской публикации, целью которой было доказательство «иудейско-большевистских» связей. Нацисты же перепечатали эти посвященные Сталину частушки на идише из книги Добружина: *Dobruzhin. Jiddische Volkslieder weg'n Stalinen*. Moscow, 1940. Я признателен Франку Грюнеру за предоставление этого источника.

²³ *Slezkine Yu. Arctic Mirrors. Russia and the Small Peoples of the North*. Ithaca, 1994. P. 298.

²⁴ РГАЛИ, ф. 2368, оп. 2, д. 36, л. 16.

²⁵ Ханс Blumenberg и Мартин Джей, наряду с другими исследователями, определили повышенное внимание к «зрению» (sense of vision) и частое употребление люминарных метафор как характерные черты дискурса Нового времени; см.: *Blumenberg H. Light as a Metaphor for Truth // Modernity and the Hegemony of Vision / D. Levin (Ed.). Berkeley, 1993. P. 30—62; Jay M. Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, 1993.

²⁶ См. *Poehl G. von, Agthe M. Das Judentum...* S. 85—86.

²⁷ К числу многих авторов, обративших внимание на неподвижность Сталина, принадлежит Катерина Кларк; *Clark K. Petersburg...* S. 302.

²⁸ Об устойчивости «тендерных кодов» в «натурализации» властных отношений см.: *Scott J. W. Gender and the Politics of History*. N. Y., 1988. С. 48.

²⁹ РГАЛИ, ф. 2932, оп. 1, д. 344, л. 11. Эта речь была произнесена Герасимовым по случаю празднования 70-летия Сталина в Центральном доме работников искусства на вечере «Образ Иосифа Виссарионовича Сталина в искусстве».

³⁰ Там же.

³¹ Произведенный Джеймсом Хайцером подсчет случаев воспроизведения образа Сталина на первой странице «Правды» свидетельствует о росте количества единого изображения Сталина после 1936 г.; см.: *Heizer J. The Cult of Stalin, 1929—1939: Ph. D. diss. Kentucky, 1977. P. 133.*

³² «Пространственная иерархия была выражена сериями концентрических кругов, что-то вроде национальной куклы-матрешки: внешний круг — сама страна (периферия), первый внутренний круг — Москва, затем — Кремль. Существовал также «самый внутренний» круг — кабинет Сталина в Кремле, но, так как он обычно воспринимался как святая святых, его нельзя было изображать, но можно было видеть только как «свет в окне». Вместо него последней, самой внут-

ренней, недостижимой куклой-матрешкой обычно выступали или Георгиевский зал, место общественных церемоний и вручения орденов, или одна из кремлевских башен» (см.: *Clark K.* Соцреализм и сакрализация пространства. С. 124).

³³ Я многое почерпнул из неопубликованной работы Дианы Черен, осуществившей глубокую искусствоведческую интерпретацию картины Александра Дейнеки «Оборона Петрограда», стиль которой можно считать «пограничным» между авангардом и социалистическим реализмом; см.: *Cheren D. L.* *Recovering Uncertainty: An Interpretation of Aleksandr Deineka's «The Defense of Petrograd»*: Masters Thesis, History of Art. Berkeley, 1995. Живопись социалистического реализма до сих пор не поддавалась интерпретации с помощью общепринятых искусствоведческих методов.

³⁴ В 1938 г. на встрече в Центральном доме работников искусства Герасимова спросили: «А пейзаж для портрета Сталина и Ворошилова был полностью написан с натуры или изменен?», на что он ответил: «С натуры, но для композиции мне пришлось два характерных домика приблизить». РГАЛИ, ф. 2932, оп. 1, д. 701, л. 33.

³⁵ См.: *Yampolsky M.* *In the Shadow of Monuments: Notes on Iconoclasm and Time // Soviet Hieroglyphics. Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia / N. Condee (Ed.).* Bloomington, 1995. P. 93.

³⁶ Действительно, Мавзолей В. И. Ленина на Красной площади у кремлевской стены может рассматриваться как антропоморфный памятник. Сталин, как преемник Ленина, превозносимый с конца 1920-х и в 1930-е гг., как «Ленин сегодня», черпал из присутствия в Мавзолее мертвого вождя легитимизирующую силу.

³⁷ Интересно, что советская звезда на ремне Ворошилова по диагональной линии связана со звездой на башне Кремля.

³⁸ Однако вождь всегда в центре, а массы остаются на периферии; см.: *Clark K.* *Petersburg, Crucible of Revolution.* P. 306.

³⁹ РГАЛИ, ф. 2932, оп. 1, д. 701, л. 25. Впервые картина была показана в 1938 г. на выставке, посвященной двадцатилетию Красной Армии (см.: ОР ГТГ, ф. 8.П, д. 994, л. 59).

⁴⁰ РГАЛИ, ф. 2020, оп. 2, д. 6, л. 4. Оказалось, что два конкурирующих издательства — ИГОЗИЗ и «Искусство» — в один и тот же год (1937), по случаю 20-й годовщины Октябрьской революции, объявили конкурс портретов Сталина. Оба конкурса были закрытыми, что означало участие только избранных художников (открытые конкурсы рекламировались более широко, и вызывали более массовый отклик). Конкурс ИГОЗИЗа в финансовом отношении имел большие преимущества: обладатель первого приза получал 20 тысяч рублей, в то время как «Искусство» присуждало 15 тысяч. Подробнее о конкурсе издательства «Искусство» см.: РГАЛИ, ф. 652, оп. 8, д. 112.

⁴¹ РГАЛИ, ф. 2020, оп. 8, д. 6, л. 3.

⁴² Там же, л. 3. Участники были «также вправе предложить изд-ву собственную тему, не идущую в разрез с установкой конкурса» (там же, л. 4).

⁴³ Там же.

⁴⁴ Существуют многочисленные истории о позировании Сталина после 1920-х гг., но они вполне могут быть апокрифичными. В 1930-х гг. вождь якобы позировал художнику Дмитрию Шарапову, который «специально приехал из Ленинграда в Москву, чтобы написать портрет Сталина. После двух сеансов он был арестован, потому что Сталину не понравилось, как его изображают» (*Wown M. C.* *Kunst unter Stalin: 1924—1956.* Munich, 1991. S. 116—117). Эта информация была взята из очерка Роя Медведева (см.: *Медведев Р.* О Сталине и сталинизме // *Знамя.* 1989. № 3. С. 156). Боун также сообщает, что в 1930-х гг.

«Сталин позировал скульптору Борису Яковлеву» (с. 116). Но скульптора с таким именем не было, так звали одного из художников, и был еще более известный художник Василий Яковлев. [В другой работе Боуна — «Socialist Realist Painting» (с. 118) — Борис Яковлев назван именно художником, и даже воспроизводится несколько его пейзажей. В составленном Боуном «Словаре русских и советских художников, 1900—1980» упоминаются братья-художники Борис Николаевич Яковлев (1890—1972) и Василий Николаевич Яковлев (1893—1953); см.: A Dictionary of Twentieth-Century Russian and Soviet Painters, 1900—1980s. L., 1998. P. 352—353.] После войны Сталин якобы обратился к Вере Мухиной. Однако та воздержалась от согласия под предлогом того, что ей необходимо, чтобы Сталин позировал — «требование, которому, как она знала, Сталин никогда не пойдет навстречу» (см.: *Bown M. Socialist Realist Painting*. P. 234). Вариации этой истории с Мухиной см. в: *Bown M. Kunst unter Stalin...* P. 92, 257. Однако Боун нигде не ссылается на источник этой информации.

⁴⁵ РГАЛИ, ф. 2932, оп. 1, д. 701, л. 26—27.

⁴⁶ РГАЛИ, ф. 2932, оп. 1, д. 776, л. 5. В статье, опубликованной в журнале «Искусство» незадолго до нападения Германии на Советский Союз во Второй мировой войне, Герасимов заявил, что название «На страже мира» было дано картине не им, а народом: «Неудивительно, что зритель дал групповому портрету "И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле" другое название — "На страже мира"». См.: Праздник социалистической культуры // Искусство. 1946. № 2. С. 6.

⁴⁷ РГАЛИ, ф. 2932, оп. 1, д. 344, л. 9.

⁴⁸ О передвижниках см.: *Valkenier E. Russian Realist Art: The State and Society. The Peredvizhniki and Their Tradition*. Ann Arbor, 1977; i *Valkenier E. Ilya Repin and the World of Russian Art*. N. Y., 1990; *Valkenier E. The Wanderers. Masters of 19th Century Painting. An Exhibition from the Soviet Union*. Dallas, 1990.

⁴⁹ Один из критиков в 1939 г. предположил, что направление взглядов и Сталина, и Ворошилова скорее ретроспективно и благоговейно, чем утопично: «Сталин и Ворошилов стоят на Кремлевском холме, устремив взоры туда, где воздвигается грандиозный монумент в честь В. И. Ленина — Дворец Советов»; см. вводную статью И. С. Рабиновича к каталогу выставки «Сталин и люди советской страны в изобразительном искусстве». М., 1939. С. 7.

⁵⁰ См. илл. в: Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи: Кат. выст. в г. Кассель (Германия) / Сост.: Х. Гасснер, Е. Петрова. Дюссельдорф; Бремен, 1994. С. 103.

⁵¹ См. илл.: Там же. С. 102; см. также репродукции: «Во имя мира: (Подписание договора между Советским Союзом и Китайской Народной Республикой)» Вихтинского В. И. и др. (с. 107); «Для счастья народа. Заседание Политбюро ЦК ВКП(б)» Налбандяна Д. А. (с. 100).

⁵² См. илл.: Там же. С. 101. Примечательно, что на картине Шегаля, написанной в 1937 г., Ленин все еще присутствует на заднем плане в виде неправдоподобно огромной статуи, которая почти в три раза больше Сталина. Однако на написанном в 1949 г. полотне Налбандяна Ленин представлен лишь небольшим портретом на стене. Сам Сталин настолько прочно закрепился в центре, что теперь уже не нуждался ни в какой легитимации со стороны старшего вождя — Ленина.

⁵³ См. илл. в: *Bown M. Socialist Realist Painting*. P. 253.

⁵⁴ См. илл. в: Агитация за счастье. С. 104.

⁵⁵ Еще одной метафорой, использованной здесь, является метафора Сталина-садовника. О применении Сталиным этой метафоры к самому себе см.: *Hellbeck J. Laboratories of the Soviet Self: Diaries of the Stalin Era: Ph. D. diss. Columbia*, 1998. P. 64—66.

⁵⁶ Стоит упомянуть о том, что в советском искусствоведческом дискурсе обращалось внимание на направление взгляда Сталина. Например, газета «Советское искусство» писала, что в скульптуре Сталина, высотой 18,5 метра, которая будет воздвигнута на Беломорско-Балтийском канале, «взор великого вождя и военачальника устремлен в даль»; см.: Сов. искусство. 1947. № 7 (14 февр.). С. 1. Иногда этот «взгляд в светлое будущее» становился столь довлеющим* что нарушал общепринятые стратегии живописной композиции. На картине П. Розина «В. И. Ленин и И. В. Сталин в Разливе» (1950) Ленин и Сталин прощаются и по идее должны бы смотреть друг на друга. Однако их взгляды даже не встречаются, и оба они смотрят вдаль. См.: Сов. искусство. 1951. № 6 (20 янв.). С. 1.

⁵⁷ *Boime A. The Magisterial Gaze. Manifest Destiny and American Landscape Painting c. 1830—1865. Washington, 1991. P. 1.*

⁵⁸ *Ibid. P. 21—22.*

⁵⁹ *Ibid. P. 9—10.* В 1836 г. Томас Коул писал в своем «Эссе об американской панораме» («*Essay on American Scenery*»): «Там, где бродят волки, засверкает плуг; на серых скалах поднимутся храмы и башни — великие деяния будут совершены в этой глуши, где не ступала нога человека». Бойм прокомментировал эти слова следующим образом: «Здесь мы видим текстуальное выражение его графической трактовки идеи будущности и победы над человеческими слабостями и материальными преградами на пути к этому прогрессу. Именно этот вызов евро-американцам делает цивилизующий процесс столь основополагающим для их идеи развития и продвижения, осуществляемой с чувством предписанной Богом миссии»; см.: *Boime A. The Magisterial Gaze... P. 53* (цитата из Коула — на той же странице).

⁶⁰ *Ibid. P. 75—76.*

⁶¹ *Bassin M. «I Object to Rain that Is Cheerless»... P. 334.*

⁶² РГАЛИ, ф. 2932, оп. 1, д. 344, л. И.

⁶³ РГАЛИ, ф. 2942, оп. 1, д. 133, л. 43об. Это было произнесено 4 марта 1939 г. в выступлении на заседании Московского союза скульпторов, посвященном «образам Ленина и Сталина в скульптуре».

⁶⁴ РГАЛИ, ф. 2368, оп. 2, д. 36, л. 12. Это заявление принадлежит Евгению Кацману.

⁶⁵ Там же, л. 16.

⁶⁶ РГАЛИ, ф. 2932, оп. 1, д. 344, л. 21—22. Особое внимание к глазам имеет давнюю культурную традицию. В романтизме, например, глаза считались «окнами души». Ричард Уортман видит культурное значение глаз и взглядов русских монархов в том, что они лучше, чем какая бы то ни была другая часть тела, выражают царский характер, и приводит цитаты из мемуаров о мягком выражении глаз Александра II (в сравнении с властным взглядом его отца, Николая I). См.: *Wortman R. Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Vol. 2. P. 22—23.*

⁶⁷ РГАЛИ, ф. 2932, оп. 1, д. 344, л. 21—22.

⁶⁸ Илл. см. в: Сов. искусство. 1948. № 21 (22 мая). С. 1.

М. Г. Меерович

СОЦГОРОД КАК ВИЗУАЛИЗАЦИЯ СТРУКТУРЫ ВЛАСТИ: принципы проектирования среды сталинских городов

Социалистические города являются наглядным примером использования визуальных образов для самовыражения структуры власти. Они кардинально отличаются от любых подобных по численности жителей поселений в других странах мира. Отличие заключается в том, что эволюционное формирование населенных пунктов происходило обычно через естественное развитие жизни и деятельности, путем накопления изменений, порой случайным образом. Создание же соцгородов осуществлялось изначально искусственно — в результате сознательного и целенаправленного формирования нового уклада повседневности и образа городской среды. Новые индустриальные города в СССР — это искусственные города, создаваемые для градостроительного воплощения кардинальных изменений в общественно-политической системе.

Старые российские города, доставшиеся советской власти в наследство от царского режима, не отвечали задачам «социалистической планировки»; советская власть стремилась реформировать их с первых дней своего существования. Но сложившийся в них образ жизни и естественные тенденции оказывались настолько сильными, что переломить их не удавалось никакими мерами. В этих условиях более посильным представлялось формирование новых городов на пустом месте. Городов, в которых все изначально было бы устроено в соответствии с фундаментальными организационно-управленческими догматами марксизма-ленинизма, созданной новым режимом политико-административной системой и расселенческой доктриной, разработанной большевиками.

Основой этой расселенческой доктрины являлась установка на организацию всего работоспособного населения страны в трудовые подразделения. Их костяком призван был выступать пролетариат, который одновременно являлся основой военных подразделений, мобилизуемых (в случае необходимости) из того же населения, в границах тех или иных административно-территориальных образований¹. В соответствии с этим

соцгород выступал самостоятельным замкнутым селитебным образованием при промышленном предприятии со стабильными размерами и фиксированным количеством населения, являющимся производной от количества рабочих мест на фабрике (заводе). По величине и социально-культурному составу соцгород регулировался за счет принудительных миграций и дефицита жилья. Формируя соцгорода как поселения при промышленных объектах, власть допускала проявление только тех феноменов «жизни», которые способствовали развитию производства. С остальными она боролась либо они продолжали существовать, оставаясь вне поля ее непосредственного контроля. Соцгород характеризуется огромной степенью изначальной принудительности в организации искусственно сформированных процессов производственной деятельности и жизни, призванной обслуживать эти процессы.

В соответствии с технократической идеологией промышленное предприятие является объектом — первопричиной возникновения поселения. Как следствие в основе реализуемой властью идеи «размещения жилья вокруг производства» лежит убежденность в том, что техника есть средство решения всех проблем, в том числе и социальных. Например, новые современные фабрика или завод призваны выполнять миссию центров общественной жизни всего поселения. В соответствии с этой идеей каждый отдельный соцгород возникает в СССР прежде всего как производственная площадка, а уже во вторую очередь — как место для жизни работающих на ней людей. Этот постулат задает сам смысл существования соцгорода и его предшественника в градостроительной теории и практике — советского рабочего поселка. Он определяет многие процессы функционирования и развития соцгородов (в том числе финансовые, организационно-управленческие, социально-демографические и пр.). Именно им, начиная с середины 1920-х гг., вызвано появление одного из визуально-планировочных признаков проектирования соцпоселков и соцгородов — обязательное объемно-пространственное позиционирование градообразующего промышленного предприятия как «ядра» всего поселения и ориентация на него всей остальной градостроительной структуры.

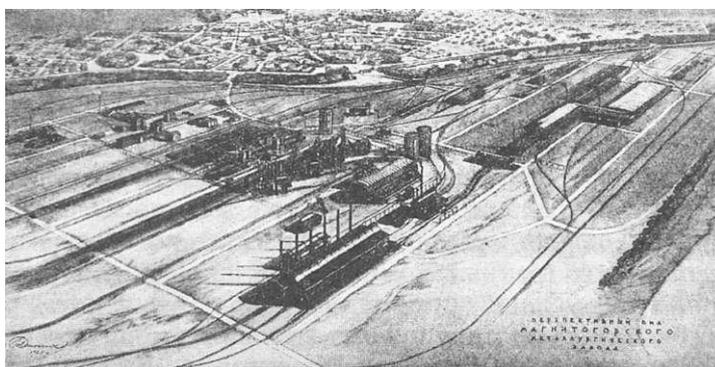
В конечном счете именно им определяется образная композиция соцпоселения — на градообразующий производственный объект ориентируются планировочная композиция всей селитьбы — улицы и пешеходные пути, размещение центра (или центров), расположение общегородских объектов, зданий власти, зеленой зоны и т. п. (вне зависимости от того, создается линейный, компактный или рассредоточенный город, состоящий из нескольких соцпоселков, и др.; илл. 1—6*).

Градостроительное конструирование пространственной структуры соцпоселков начинает опираться на нормативно предписываемую систему визуально-планировочных приемов, которые выкристаллизовываются, начиная с первых проектов советских рабочих поселков. Например, одним из приемов становится наличие центра, зафиксированного промышленным объектом — электростанцией или паровозным депо, фабри-

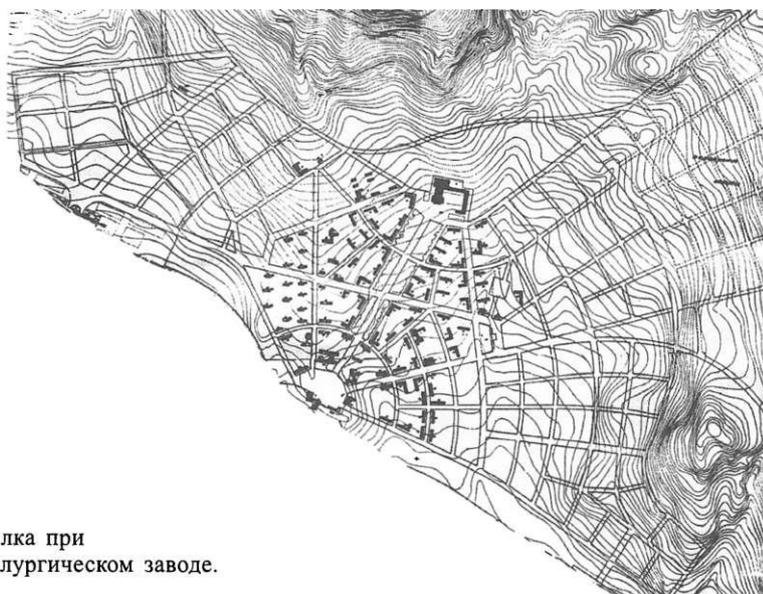
*Часть иллюстраций размещена в CD-приложении к сборнику.

кой или ремонтными мастерскими. Этот объект определяет композицию центральной площади, выступает формообразующим фокусом структурного членения жилой зоны, планировочно ориентированной на него. Например, здание электростанции «Красный Октябрь», располагавшейся в общественно-культурном центре поселка-сада в Петрограде, являлось композиционным ориентиром всей планировочной структуры поселения, так как на него была ориентирована фактически вся жилая застройка². Заметим, что некоторые первые проекты советских рабочих поселков-садов, где отсутствовало ядро, планировочно выделенное и зафиксированное градообразующим промышленным объектом, подверглись серьезной критике и были отвергнуты. Так, например, в январе 1922 г. по этой причине был отклонен проект поселка Каширской электростанции.

Илл. 4. Перспектива
Магнитогорского
металлургического
завода и рабочего
поселка при нем.
1929 г.



Илл. 5.
Генплан рабочего поселка при
Магнитогорском металлургическом заводе.
1929 г.



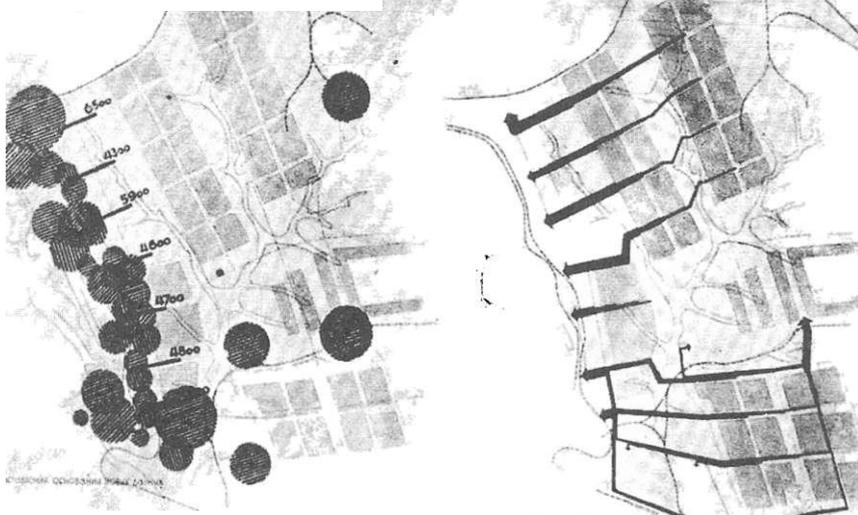
А в отзыве экспертизы, осуществленной Отделом поселкового строительства и Бюро планировки и градостроения ВСНХ РСФСР, отмечалось: «План поселка не имеет архитектурного центра, каким могло бы явиться либо здание электростанции, либо наиболее значительное здание общественного характера — народный дом»³.

Этот прием использовался также при проектировании соцгородов. И в тех случаях, когда соцгород формировался при крупном промышленном производстве, вынесенном за пределы большого города, и в тех, когда соцгород составлялся из нескольких соцпоселков, каждый из которых возводился при отдельном градообразующем предприятии, планировочная структура ориентировалась либо на «собственный» промобъект, либо на точки «входа-выхода» в зону в целом. Например, каждый из пяти социалистических поселков с расчетной численностью населения до 50 тысяч человек, составлявших проект соцгорода Сталинграда («Сталгрэс» — химия; «Купоросная» — лес; «Город» — пищевики, служащие, металл; «Красный Октябрь» — металл; «За Мечеткой» — металл; илл. 7), был композиционно ориентирован на свой фрагмент промышленной зоны.

Безусловно, такая бинарная планировочная оппозиция «промышленность» — «селитьба» объяснялась не только стремлением художественной мысли выразить визуальными средствами идею «индустриального» развития общества в городской среде. Вынужденный вынос индустриальных зон за пределы городской ткани был вызван более весомыми причинами — территориальным ростом промышленности, когда каждое промышленное предприятие из отдельно стоящего здания превратилось в производственный комплекс связанных друг с другом промышленных объектов; усложнением технологии и усилением распространяемого ею загрязнения; ростом производственных мощностей и т. д. Но этот вынос незамедлительно привел к закреплению в проектах соцгородов структур-

аслрел<ш*н№' ракочмх по
ірот шмцршшец

ДВИЖЕНИЕ РАБОЧИХ ОТ ЖИЛЫХ -
КВАРТАЛОВ К МЕСТУ РАБОТЫ

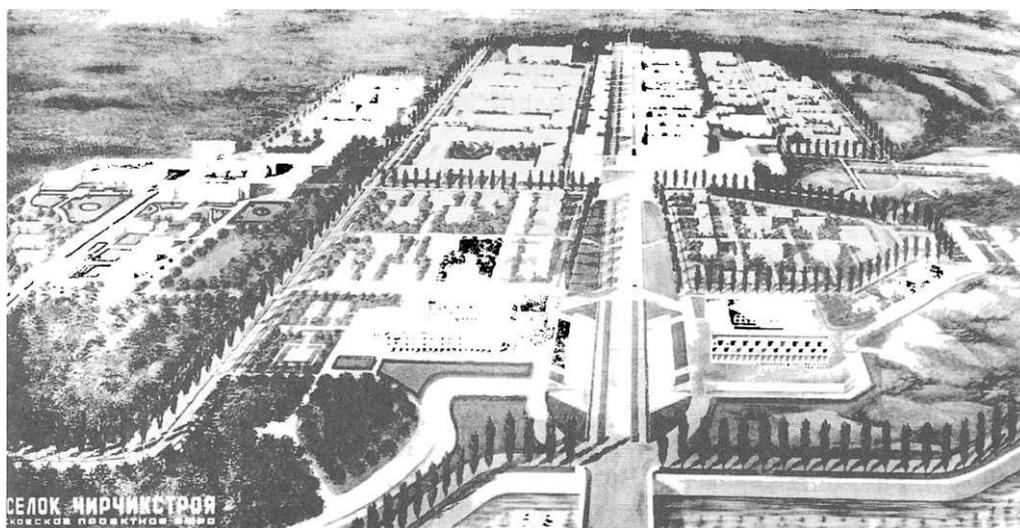


Илл. 9.
Схема
движения
рабочих
от жилья
к месту
работы
в соцгороде
Макеевка

ной дифференциации территории на «промышленную» и «селитебную». Визуальное оформление этой дифференциации воплощается через планировочное и художественно-образное формирование градостроительных узлов: «въездных ансамблей» — «точек входа-выхода / въезда-выезда» из селитебной зоны в промышленную, то есть в точках пересечения границ селитебной с магистралями, по которым люди ежедневно идут пешком или едут на транспорте на работу (илл. 8, 9). В период сталинского ампира, например, эти «точки» получают стилистическое оформление в виде портиков, пропилен, «приглашающе распахнутых» полукруглых зданий и т. п. (илл. 10).

Еще одним визуально маркированным градостроительным признаком, нашедшим воплощение в специфической образно-планировочной конструкции соцгорода, является наличие единого общегородского центра с четко определенным набором сооружений.

Заметим, что этот признак не возник одновременно. Выработывая приемы градостроительного воплощения своего административно-политического устройства, власть некоторое время колебалась между «моноцентричностью» и «полицентричностью» планировочных структур создаваемых поселений. Поэтому первые проекты советских рабочих поселков были как моноцентричными, так и полицентричными. Во многом это было вызвано функциональными причинами, например наличием нескольких транспортных узлов — железнодорожного, трамвайного, автомобильного, речного. Так, проект поселка-сада около платформы «Средняя» Детскосельской линии Северо-Западной железной дороги является примером композиции, включающей три центра. Это было вызвано наличием трех транспортных «вводов» и соответствующих «узлов»: а) железнодорожной станции; б) главной автомобильной остановки на площади перед Домом культуры; в) «точки» входа на территорию поселка трам-



Илл. 10. Площадь — точка соединения производственной и жилой зон соцгорода

вайной линии⁴ (илл. 18). Примером трехцентрковой композиции также является проект поселка для рабочих Азнефти им. Ст. Разина (архитекторы А. П. Иваницкий, А. А. Веснин, В. А. Веснин и др.)⁵ — примером четырехцентрковой композиции — генеральный план поселка-сада на станции Малая Вишера Октябрьской железной дороги, спроектированного в 1919—1920 гг. архитектором А. В. Самойловым (илл. 19). Пятицентрковая композиция — проект поселка-сада около Ново-Фарфоровского поста Октябрьской железной дороги. Здесь три основных центра: 1) пассажирская станция; 2) сортировочная станция; 3) трамвайная станция, соединяющая поселок-сад с близлежащим большим городом (Ленинградом). Два других — Дом культуры, расположенный в парковой зоне (в месте, где течет река Волковка), и главная площадь, предназначенная для «общественных собраний в дни празднеств», располагающаяся на пересечении «парковой» оси и поперечной с ней центральной улицы, по которой проходит трамвай⁶ (илл. 20).

Но начиная с 1920-х гг. требование наличия одного главного центра поселения постепенно вызревает как обязательное и в проектной работе, и в экспертной практике. Например, в проекте⁷ рабочего поселка при Ярцевской мануфактуре, выполненном в 1919 г., или в первом варианте рабочего поселка в Иваново-Вознесенске общественный центр как таковой фактически отсутствовал, а композиционным центром планировочной структуры являлся парк. Подобные решения квалифицировались экспертизой как недостатки проектов, которые в обязательном порядке предлагалось устранить. Что и было сделано при дальнейшей разработке генплана. Так, в последующих вариантах генплана Иваново-Вознесенска был предусмотрен обширный общественный центр, включавший здания театра, клуба, библиотеки, магазинов, спортивного зала, двух школ и т. д. (илл. 21). Или, например, первый вариант проекта поселка Ковырино для рабочих главных железнодорожных мастерских под Вологдой (выполнен в 1922 г.) первоначально оказался совершенно лишенным центра. Именно по этой причине при прохождении экспертизы он был признан неудовлетворительным⁸, а его авторам было предписано ввести в план центральную площадь⁸.

Моноцентричность социалистического поселения постепенно вытеснила полицентричность и инициировала формирование таких специфических визуальных конструкций, как «ансамбль центральной площади», «главный фасад» здания-представителя и т. п. Исключения если и имели место, то лишь как результат естественной трансформации изначальной одноцентричной планировки. Например, в поселках, возводимых при железнодорожных узлах, влияние на композицию поселения, как мы отмечали, было вызвано наличием и расположением пассажирской и сортировочной станций. Около каждой из них естественным образом возникали поселения для станционных рабочих и служащих, которые со временем, как правило, сливались в одно, невольно сохраняя при этом два планировочных центра. В этих случаях планировочные задания в обязательном порядке ориентировались на формирование «главного» центра. Так,⁹ проект поселка-сада на станции Дно Северо-Западной железной дороги⁹ пре-

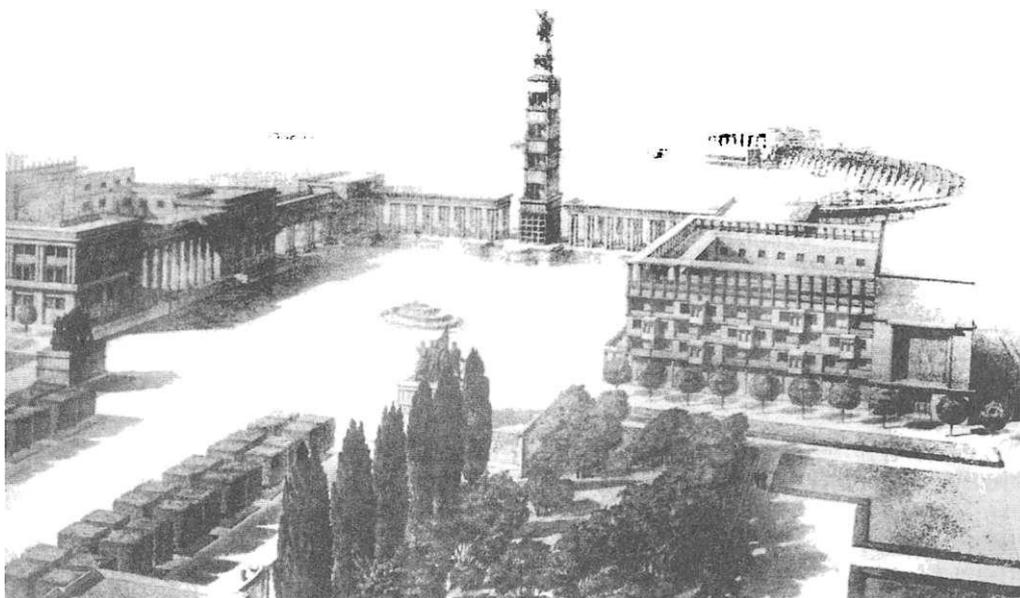
дусматривал наличие такого главного центра — привокзальной площади, формируемой зданием пассажирского вокзала, а уже затем второстепенного центра — площади в селитебной части поселка, которая трактовалась авторами проекта как вспомогательный («местный») фокус¹⁰ (илл. 22).

Окончательный отказ от любых проявлений идеологии полицентричности и однозначный поворот к жестким иерархизированным принципам единого центра и единой власти был осуществлен к началу 1930-х гг. Если в проектах начала 1920-х гг. отсутствие общественного центра еще допускалось, то в начале 1930-х гг. обязательным принципом планировочной структуры соцгорода без каких бы то ни было исключений становится наличие только одного главного центра. Так, проект соцгорода Магнитогорска, разработанный в 1930 г. Гипрогором, был отвергнут Правительственной комиссией помимо всего прочего и потому, что в нем общественные и культурные здания располагались вокруг трех центров¹¹. Комиссия отдала предпочтение проекту бригады Э. Мая, так как в нем «культурно-общественный центр проектировался единым»¹².

Объединение политического центра города с каким-либо иным функциональным считалось недопустимым. Например, в отношении того же проекта соцгорода Магнитогорска группа экспертов-консультантов указывала на невозможность совмещать центр «общественной массовой работы и собраний с таким функциональным центром, как вокзал ...»¹³.

В отличие от центров рабочих поселков из этих единых центров новых городов с неизбежностью выводятся промышленные объекты, так как в начале 1930-х гг. индустриализация резко увеличивает размеры производственных предприятий, превращая их из отдельно стоящих сооружений в целые комплексы или даже в обособленные производственные зоны, располагаемые за пределами поселений. Место промышленных объектов в центрах соцгородов начинают занимать «здания власти», которые выступают своеобразными «объектами-заместителями» производственного сооружения. Это общественные сооружения, отвечающие новому укладу жизни, — горисполком, горсовет, совет профсоюзов, дворцы Советов и дворцы труда местного масштаба, здание управления градообразующего предприятия, а также здания театра или клуба — места проведения торжественных собраний, встреч трудовых коллективов, различных официальных празднований. Их внешний облик предопределен искусственно формируемыми стереотипами (илл. 23).

Моноцентричность «советского универсума» имела свои исторические корни: все реальные или утопические города, как правило, строились вокруг определенного священного места. В целом к этому архетипу стремилась вся структура советской власти, наделяя себя свойствами символического, сверхчувственного, идеологического и даже мистического абсолюта, «центра», к которому должны были тяготеть все прочие территории страны. Этот центр в действительности обладал реальными финансовыми, материальными ресурсами и организационно-управленческим потенциалом. Подобная тенденция к абсолютизму в структуре власти выражалась в тяготении к абсолютному центрированию советских градостроительных структур. Она проявлялась в том, что в центрах го-



Илл. 23. Здания власти
на центральной площади соцгорода

родов сосредоточивались самые дорогие и комфортные квартиры, самые интересные архитектурные ансамбли¹⁴, памятники истории и культуры, лучшие магазины, театры и рестораны.

Периферия формировалась по образу и подобию центра — вторично, подражательно, копируя его хотя бы в чисто внешних деталях. Это проявлялось в создании центров периферийных городов по подобию «Большой столицы» или в формировании второстепенных подцентров более мелкого масштаба в планировочных районах крупных соцгородов, представляющих собой относительно самостоятельные элементы административно-территориальной структуры городского расселения. Количество второстепенных подцентров могло варьироваться, когда соцгород состоял из нескольких соцпоселков или когда он включал в себя крупные функциональные объекты — например, речной (морской) порт или железнодорожный узел. Но присутствие основного центра — главной городской площади — с обязательным размещением на нем «зданий власти» превратилось в основополагающий планировочный прием, образно воплотивший принцип пространственного закрепления иерархизированной структуры власти.

Соцгорода (а также жилища в них) задумывались и практически воплощались как орудие социального управления людьми. Все городские процессы здесь оказывались подверженными сильнейшему внешнему влиянию: жилье здесь нельзя было купить (даже если имелись деньги), арендовать по собственной воле (даже если в квартире была свободная комната), обменять (даже если имелись договоренность с другими людьми и соответствующее желание обеих сторон), подарить, оставить детям, самостоятельно построить и т. д. Поскольку жилье было сознательно пре-

вращено в средство привязывания людей к месту труда, его можно было получить лишь во временное пользование от директора той организации, в которой работал один из родителей, или от городской администрации (но также лишь при ходатайстве руководства предприятия, на котором трудился человек)¹⁵. Правом обитать в социалистическом городе обладали лишь те, кто имел работу; безработным в этом городе не было места.

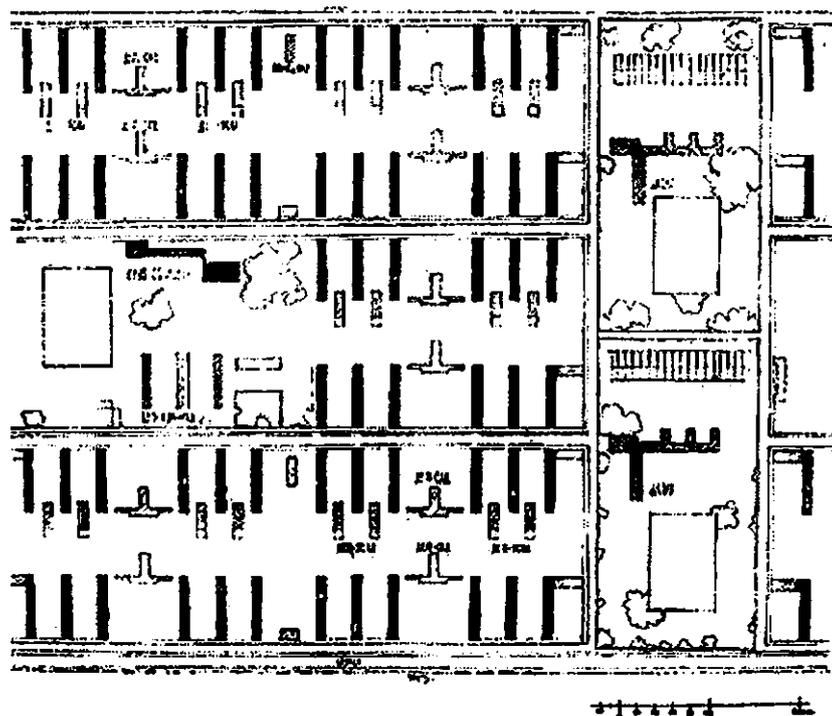
Для того чтобы обеспечить подобную принудительность организации процессов жизни, требовалась жесткая управленческая структура, которая и начала формироваться в городах за счет трехуровневой иерархической системы партийно-административного руководства: а) первичные парторганизации и партийные ячейки на предприятиях (трудо-бытовой коллектив); б) районные органы власти; в) городские органы власти. Пространственно эта система закрепляется за счет нормативно предписываемого трехуровневого административно-территориального членения селитебной части соцгорода: жилой дом (дом-коммуна, жилой комплекс) — квартал — жилой район¹⁶.

Подобное членение отражает трудо- и военномобилизационную организацию населения соцгорода и визуально маркируется собственно планировочной структурой поселения. В частности, системой дифференциации улиц. Например, главные улицы, помимо всего прочего, предназначены для проведения шествий и манифестаций. А квартиры в домах, выходящих на эти магистрали, — своеобразные «домашние трибуны», — призваны становиться в глазах жителей города наиболее «социально-престижными», дабы трудящиеся, повышая свои производственные показатели и демонстрируя примерное поведение в быту, боролись за право быть заселенными именно в эти стоящие на «парадной» улице дома. Как следствие, такие дома должны отвечать особым требованиям к внешнему оформлению. И в результате, отражая становление сталинского ампира в середине 1930-х гг., а особенно в послевоенный период, ансамбли центральных улиц и площадей соцгородов становятся чуть ли не единственным объектом художественно-образного проектирования. Остальное пространство города застраивается типовыми секциями массового повторного применения, в отношении которых задачи формирования специфических визуальных образов не ставятся.

Те проектные решения, которые не отвечают задачам подобного визуально-образного маркирования социально-престижных зданий и улиц, оказываются официально отвергнутыми. В частности, по этой причине была почти официально запрещена повсеместно применявшаяся (и прежде даже внедрявшаяся через нормативы) строчная застройка, широко использовавшаяся группой Э. Мая (Стандартгорпроект) в ходе ускоренного поточно-конвейерного проектирования соцгородов (илл. 11—13). Резкой критике строчная застройка была подвергнута за то, что на центральную улицу, где должны маршировать демонстрации и происходить массовые действия, жилые дома выходят своими глухими торцами, то есть визуально «отворачиваются» от массовых шествий. Это не позволяет превращать улицу в трассу общегородских мероприятий и тем самым противоречит массово-воспитательной функции соцгорода, поскольку

лишает прилегающие дома возможности превращаться в естественные трибуны для жильцов (илл. 14–17). А «в социалистическом городе улица всегда будет мощным фактором городского ансамбля. Этого не мог и не хотел понять буржуазный филистер Э. Май». Заметим, что автор этих слов, архитектор А. Мостаков, в свое время, будучи советским специалистом, включенным в бригаду Э. Мая, сам активно использовал при проектировании именно такую строчную застройку. И, в частности, разработывал генплан соцгорода в Нижнем Тагиле, который потом сам же охарактеризовал как пример «реализации порочной концепции Э. Мая».

После того как власть целенаправленно отказалась от массовой застройки городов сооружениями в стиле конструктивизма и запретила отечественный архитектурный авангард¹⁷, ей потребовалась особая, предназначенная для всеобщего распространения специфическая образность, способная визуальнo позиционировать идеологическую реальность средствами архитектуры и градостроительства. Стремление сочетать текущие технические и строительные возможности с эффектом внешнего воздействия на сознание маргиналов вылилось в утверждение монументализма классической архитектуры как официально провозглашенного прототипа советской стилистики. Именно этот стиль получает наименование «сталинского классицизма». Одновременно с «демократической» доступностью возводимого жилища для всех тех, кто добился расположения власти героическим трудом, беззаветной преданностью, самоотверженной службой и социально-политической активностью, этот образно-



Илл. 13.
Строчная
застройка
Э. Мая.
Планировка
квартала
соцгорода
Щегловска

стилистический прототип обеспечивал такое архитектурно-образное убранство центральных частей советских городов, которое являлось одним из главнейших и убедительнейших средств пропаганды «позитивных» качеств политической мифологии.

Наиболее полного расцвета это явление достигает в послевоенный период. Формирование ансамблей центральных площадей и главных улиц соцгородов из специфических по облику «штучных» сооружений на фоне «рядовой» застройки — деревянных двухэтажных домов покомнатно-посемейного заселения (то есть в каждую комнату по семье), трех-, пятиэтажных стандартизированных каменных зданий, а также целых районов «нахаловок» (неблагоустроенных деревянных домишек на окраинах городов, незаконно возведенных методом самостроя) — приводит к символическому наделению «центра» соцгорода значением «воплощенного будущего». Здесь сосредоточиваются самые красивые здания, самые благоустроенные улицы, бульвары и площади, самые лучшие гостиницы и т. п.

Подобное структурирование территории города выступает еще одной характерной чертой образной идентификации соцгорода. Она инициирует появление устойчивых визуальных конструкций (визуальных архетипов) дифференциации жилья на жилища «для всех» и жилища «для советско-партийной элиты».

Жилища «для всех» в период 1920—1940-х гг. возводятся в виде двух-, четырехэтажных жилых домов покомнатно-посемейного заселения, а также барачных и общежитий. В отношении такого строительства реализуется установка на предельную типизацию — планировки, конструктивных схем, строительных материалов, технического оборудования квартир, внешнего вида и пр. Именно через стандартизацию внешнего вида сооружений, относящихся к категории «жилья для всех», визуально маркируется социальная гомогенизация основной части общества — рабочих и служащих. Для нее начиная с 1930-х гг. селитба формируется по типовым проектам массового употребления с проектной нормой 8,25 кв. м на человека, но с реальным покомнатно-посемейным заселением из расчета 4—4,5 кв. м на человека. Например, типовые секции квартир в жилищном строительстве, осуществляемом в этот период Моссоветом, предусматривают индивидуальные двух-, трех- и четырехкомнатные квартиры, а реально заселяются по два-три человека (семья) в комнату, так что, например, четырехкомнатная квартира предполагает заселение девятидесятью жильцами; трехкомнатная — восемью¹⁸. Жилые дома в соцгородах Магнитогорск и Кузнецк проектируются исходя из заселения в двухкомнатные квартиры (30 кв. м) по пять жителей, в трехкомнатные (40—45 кв. м) — по семь, в четырехкомнатные (50—55 кв. м) — по девять человек, в пятикомнатные (60—70 кв. м) — по десять-двенадцать¹⁹.

Визуальное конструирование фасадов в местах массовой застройки осуществляется в целях пропаганды основополагающих идеологических принципов. Например, принцип «равенства в обретении жилища для трудящихся» выражается через предельную сдержанность и «равномерность фасада», который, в частности, оказывается лишенным эркеров и балко-

нов, чтобы отдельные комнаты-квартиры не обретали случайных «преимуществ» перед другими; более широкие окна обозначают более крупные комнаты, в которых живет семья из большего количества человек. Общежития — одноэтажные в виде бараков или двух-, трехэтажные в виде отдельно стоящих домов — всегда можно опознать по рядам абсолютно одинаковых окон; здесь все комнаты-«квартиры» имеют одинаковую площадь и, следовательно, приблизительно одинаковое число обитателей. В данном случае выраженность советского идеала военно-трудовой мобилизации коллектива приобретает почти заверченный вид. Многоэтажные общежития можно опознать также по вертикальному ряду окон на торцовых фасадах — это проемы, освещающие коридоры. Подобные специфические внешние визуальные черты не являлись продуктом целенаправленного образного конструирования. Они есть результат нормирования внутренней планировочной структуры²⁰ или конструктивной системы сооружения²¹. Но вне зависимости от исходных причин они привели к появлению устойчивых, легко расшифровываемых визуальных архетипов как отдельных элементов, так и визуальной среды соцгородов в целом.

Тот же прием визуального экспозиционирования применялся и для другой части общества, которая в отличие от первой не гомогенизировалась, а, напротив, стратифицировалась в зависимости от степени близости к власти: для представителей партийно-советской олигархии возводятся особые дома с индивидуальными квартирами или высвобождаются бывшие коммунальные квартиры. Для гуманитарно-технической элиты строятся специальные дома (многоэтажные многоквартирные), так называемые «дома для специалистов»²², с заселением в каждую квартиру (общей площадью до 65 кв. м) по одной семье. Жилище для советско-партийной и гуманитарно-технической элиты возводится также и в виде домов жилищной кооперации. Для расселения высшего руководства крупных промышленных предприятий в индустриальных соцгородах-новостройках возводятся дома особнякового типа на две семьи и даже отдельно стоящие коттеджи (что было абсолютно невозможно для «простых» людей).

Структура жилищного фонда в советском рабочем поселке-саде, хронологически предшествовавшем появлению соцгорода, предусматривала, как правило, наличие нескольких типов жилых домов: а) особнякового характера (с индивидуальными квартирами для поселения руководства) — не более 5%; б) двухквартирных — до 25%; в) трех- и четырехквартирных (для покомнатно-посемейного заселения); г) многоквартирных (также коммунальных); д) общежитий (для одиноких рабочих)²³. Причем наличие в рабочих поселках зон индивидуальной застройки усадебного типа сохранялось в нормативных документах до конца 1920-х гг.²⁴ В социалистическом городе, в отличие от поселка, структуру жилого фонда официально составляют лишь два типа домов: многоквартирные покомнатно-посемейного заселения или дома-коммуны, а также общежития. Целевая установка государственной жилищной политики на возведение многоэтажных многоквартирных домов выливается в принуждение правлений жилищных кооперативов к отказу от малоэтажного особнякового строительства и объеди-

нению их средств и организационных усилий на возведение каменных трех-, четырех- и пятиэтажных домостроений²⁵, (илл. 29, 30, 31, 32) Индивидуальное жилище особнякового коттеджного типа и частные придомовые участки концепцией соцгорода практически запрещаются²⁶. За исключением лишь одного случая — домов коттеджного типа (но не менее чем на две семьи), возводящихся в незначительном количестве для заселения в них партийно-советского руководства города и высшего звена директора крупных градообразующих предприятий. Причем визуальная маркировка такого типа зданий буквально бросается в глаза, так как каждый дом-коттедж (даже если они блокируются по два или в непрерывную линию) имеет отдельный индивидуальный вход (илл. 33).

Дифференциация жилья на жилища «для советско-партийной элиты» и жилища «для всех» нашла свое визуально-образное выражение не только во внешней, но и во внутренней структуре селитебной части городской территории, где дома особнякового типа выделяются в обособленную зону. Для них отводятся специальные участки земли, образно-планировочная специфика которых получает в рамках градостроительной структуры соцгорода почти официальное наименование «поселок». Таким образом, визуальное позиционирование статуса сооружения через его архитектурный облик выступало одним из ведущих средств дифференцирования различных зон среды социалистических городов.

Установка власти на проектирование в городах многоэтажных многоквартирных жилищ, вызревшая с 1925—1926 гг., окончательно сложилась к 1927—1928 гг. Эта установка была предопределена стратегией управления людьми за счет коммунального жилища, в рамках которой на администрации предприятий и учреждений возлагалась задача формирования и руководства трудо-бытовыми коллективами. Рабочая масса, таким образом, концептуально представлялась как организованное целое, расчлененное на трудовые коллективы, производственные отношения в которых усилены и подкреплены бытовыми отношениями, возникающими в процессе совместного проживания в коммунальных квартирах покомнатно-посемейного заселения. Жилище же в рамках этой стратегии выступало не только в качестве ключевого механизма воздействия на людей, но также в качестве своеобразного «визуального маркера» вменяемого образа жизни: фасады рядовых жилых домов были лишены права приобретать какие бы то ни было индивидуальные черты, а согласование любых проектов новых сооружений осуществлялось через идеологическую цензуру партийных органов.

Это касалось не только текущего проектирования, но и архитектурных конкурсов, проведение которых постоянно инициировало руководство Союза советских архитекторов. С середины 1930-х гг. архитектурные конкурсы практически полностью превращаются в вид «публичного одобрения заранее (и вне профессиональной среды) принятых решений» или непрямого навязывания рекомендуемого стиля. По сути, все крупные и значимые в идеологическом отношении заказы на проекты общественных сооружений, а также значимых в образном выражении ансамблей жилых зданий центральных улиц, набережных и площадей распределя-

лись заранее соответствующими постановлениями партийных органов разных уровней. Иерархический характер устройства властных структур определял и уровень принятия итоговых решений архитектурных и градостроительных конкурсов вне зависимости от того, «кто» является формальным заказчиком: всесоюзного конкурса — ЦК КПСС; республиканского — республиканский ЦК; областного — обком партии; городского — горком КПСС, и т. п. В результате перебора внешних образов, предлагаемых архитекторами, власть взяла на себя право определять, что следует строить и что нужно показывать народу.

Конструирование политической реальности, с одной стороны, и позиционирование властных структур в советской градостроительной проектной практике посредством образов архитектуры и структурной организации генпланов социалистических городов — с другой, фактически складывались в единый процесс, которому власть придавала большое значение. Этот процесс не был определен лишь художественными задачами. Ключевую роль здесь играло «материальное», а не «идеальное». Безусловно, власти прежде всего нужны были четко функционирующая система военного производства, обеспечения производственных процессов рабочей силой, слаженный механизм руководства огромными массами людей, рассредоточенными по территории необъятной страны, механизм территориального освоения ресурсов, четко отлаженная система исполнительных органов власти, воплощенная в структуре селитбы, планировочная упорядоченность поселений и т. п. Но огромное значение придавалось и «нематериальной» стороне власти — конструированию собственного внешнего восприятия, «изображению» идеалов будущего, представлению романтических и героических образов настоящего. Иерархическое структурирование городского пространства средствами пластического языка архитектуры и художественно-образного языка градостроительства было в ее руках мощным средством идеологической пропаганды.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пролетариат играл здесь особую роль потому, что он был наиболее дисциплинированным и технически подготовленным к обращению с военной техникой.

² Хазанова В. Э. Советская архитектура первых лет Октября. 1917—1925 гг. М., 1970.

³ Там же. С. 55. О роли общественных зданий как «объектов — заместителей» градообразующего предприятия см. далее.

⁴ Глазырин В. А. Поселки-сады и поселки на путях сообщения / Сб. Ленинград, ин-та инженеров путей сообщения им. Я. Э. Рудзутака. Вып. СП. Железнодорож. транспорт и воен. сообщения. Л., 1929.

⁵ Ежегодник МАО. М., 1928. № 5.

⁶ Глазырин В. А. Поселки-сады...

⁷ Автор — инженер Захаркин.

⁸ Планировочные работы г. Вологды // Коммун, дело. 1923. № 1.

⁹ Спроектирован А. А. Гречанниковым по эскизу В. А. Глазырина (Глазырин В. А. Поселки-сады и поселки на путях сообщения. Вып. 1—2. Л., 1928—1929).

¹⁰ Астафьева М. И. Развитие теоретической мысли и принципов советского градостроительства в первые послереволюционные годы. 1917—1925: Дисс. на соиск. уч. степ. канд. архитектур, наук. М., 1971.

¹¹ ГАРФ, ф. А-314, оп. 1, д. 7669, л. 154. Материалы и дела по планировке городов и поселков. 1. Планировка городов. Дело о планировке г. Магнитогорска. Т. III. Январь 1931 — май 1931. Протокол № 4 от 10 декабря 1930 г. заседания Правительственной комиссии, образованной постановлением СНК СССР № 686 для рассмотрения и утверждения проектов строительства Магнитогорска (л. 146—148).

¹² Там же, л. 145.

¹³ Там же, л. 154. Материалы и дела по планировке городов и поселков. 1. Планировка городов. Дело о планировке г. Магнитогорска. Том. III. Январь 1931 — май 1931. Протокол совещания II группы консультантов при Комиссии по строительству г. Магнитогорска от 3 декабря 1930 г. (л. 151—154).

¹⁴ Вайтценс А. Г., Косенкова Ю. Л. Развитие правовых основ градостроительства в России XVIII — начала XXI веков. Опыт исторического исследования. Обнинск, 2006.

¹⁵ Меерович М. Г. Как власть народ к труду приучала: Жилище в СССР — средство управления людьми. 1917—1941 гг.: моногр. Stuttgart, 2005; Меерович М. Г. Квадратные метры, определяющие сознание: государственная жилищная политика в СССР. 1921—1941 гг.: моногр. Stuttgart, 2005.

¹⁶ Квартал в качестве основной структурной единицы жилой застройки был утвержден постановлением экономического совещания (ЭКОСО) от 31 декабря 1927 г. «Об утверждении строительных правил и норм для постройки жилых домов в поселках на территории РСФСР» (Собрание узаконений РСФСР. 1928. № 21. Ст. 156). Хотя первое нормативное упоминание о квартале как планировочной единице встречается в разработанных Главным управлением коммунального хозяйства (ГУКХ) НКВД и законодательно одобренных (в качестве предварительного проекта) 14 марта 1925 г. «Правилах распланирования и застройки городов».

¹⁷ Меерович М. Г. Почему был запрещен советский архитектурный авангард: <http://tajfomm.tj/index.php?s=055a545e8b86ed0add8d2e05b2594c28&feshow=612&pid=14373&mode^hreaded&show=&st=&#entry14373> (последнее посещение 29.11.06).

¹⁸ Красин Г. Б. Новые планировки в жилстроительстве Моссовета // Строительство Москвы. 1929. № 5. С. 7.

¹⁹ ГАРФ, ф. А-314, оп. 1, д. 7667, л. 216. Народный комиссариат коммунального хозяйства РСФСР (Наркомкоммунхоз). Материалы и дела по планировке городов и поселков. 1. Планировка городов. Дело о планировке г. Магнитогорска. Т. I. Ноябрь 1930 — декабрь 1932. СТО, Госплан СССР. Программа для составления эскизных проектов планировки и застройки городов Магнитогорска и Кузнецка и типов жилых домов. От 21 сентября 1930 г. (л. 109—118).

²⁰ Например, требование освещения коридора за счет естественного света.

²¹ Например, поперечные несущие перегородки «режут» здание на равные отрезки плана и фасада, что задает ритм и размеры оконных проемов.

²² О постройке домов для специалистов: постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) от 25 марта 1932 г. // Собр. законов и распоряжений рабочего и крестьян, правительства СССР. 1932. № 21. Ст. 128. С. 195—196. (СП СССР. 1932. № 21. Ст. 128).

²³ Бархин Б. Г. Современные рабочие жилища: материалы для проектирования и плановых предположений по строительству жилищ. М., 1925. С. 62—67.

²⁴ Постановление ЭКОСО от 31 декабря 1927 г. «Об утверждении строительных правил и норм для постройки жилых домов в поселках на территории

РСФСР» предусматривает наличие территорий индивидуальной застройки с разделением на отдельные участки с индивидуальными хозяйствами (для такого типа в поселках предлагалось выделять особые кварталы). (СУ РСФСР. Отдел первый. 1928. № 21. Ст. 156. С. 253).

²⁵ Почти единственным исключением оказываются проектные предложения Н. Марковникова (1927), который практически во всех своих работах, начиная с 1924 г., прорабатывает применительно к рабочим поселкам тему малоэтажного строительства из экономичных облегченных конструкций (*Марковников Н. Жилищное кооперативное строительство // Жилищ, кооперация. 1924. № 1; Марковников Н. Экономические принципы системы коттеджа // Там же. № 4–6; Марковников Н. Современные экономические принципы планировки и застройки поселков // Строит, пром-сть. 1927. № 1; Марковников Н. Опыт применения типа малого дома к проектированию дома-коммуны // Там же. № 2; Марковников Н. Город-сад Вельвин // Там же. 1928. № 1. С. 46–51; Марковников Н. Планировка и благоустройство поселков. М., 1931).*

²⁶ В частности, генплан Новосибирска (1928), выполненный Б. А. Коршуновым, отклоняется из-за большого процента территории, отведенной под индивидуальную застройку (*Баландин С. Н. Новосибирск. История градостроительства. 1893–1945. Новосибирск, 1978*). Нормативное закрепление концептуально-идеологического отказа от наличия в проектах соцгородов зон индивидуальных жилищ происходит с принятием 8 апреля 1929 г. Постановления ЭКОСО РСФСР «Правила и нормы застройки населенных мест, проектирования и возведения зданий и сооружений» (Наше стр-во. 1930. № 1–2. С. 5–43).

Е. В. Коньшева

**СОВЕТСКАЯ СИСТЕМА
В ЗЕРКАЛЕ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА:
архитектурный образ Челябинска
1930—1950-х гг.**

Главенствующее положение зодчества в системе пространственных искусств на протяжении столетий во многом было обусловлено осознанием его важной социальной роли. Архитектура не только оформляет пространственную среду бытия человека, но и транслирует через знаковую систему «основной код» эпохи, отражая господствующие в обществе идеи. «Архитектура не излишество, не роскошь и не прихоть, а государственная необходимость», — эти слова академика А. К. Мордвинова точно указывали на ту общественно-значимую роль, которая отводилась советскому зодчеству в процессе строительства новой жизни¹. В советском государстве архитектура выступала средством визуализации идеологических концепций и принципов организации политической власти и общественной жизни.

В послереволюционной России архитектор как никогда осознавал себя творцом новой действительности, создателем «идеальной модели» среды обитания, способной сформировать нового человека и новое, социально-гармоничное, общество. Архитектуре был особенно свойственен романтический преобразовательный пафос. Зодчество расценивалось как «искусство жизнестроения», призванное изменить окружающее пространство и преобразить личность². Творчество 1920-х гг. — попытка реализации мечты об архитектуре для нового человека — «будетлянина», «бесконечно радостного оптимиста», осознающего индивидуальное «я» как часть общего «мы»³. Казалось, открывались перспективы воплощения социально-архитектурных утопий прошлого. В этот период советское градостроительство решало, в первую очередь, проблемы так называемого «социалистического расселения» — новых принципов градоформирования, соответствующих социалистическому укладу жизни. «Социалистические города» — рабочие поселения в органичной связи с промышленным предприятием и организованные на коммунальных началах — являлись приоритетом в проектировании и строительстве,

а интересы рабочего человека (как они понимались властью) — главенствующими при определении принципов и характера застройки.

Однако пафос революционного порыва быстро уходил в прошлое. Перед архитектурой встали новые задачи высокого идеологического звучания — увековечить уже свершившуюся победу социализма. На языке архитектуры нужно было отразить «понимание величия эпохи Ленина — Сталина... патриотическую гордость; чувство оптимизма и уверенности... благородство, простоту, правдивость и человечность; стремление к подлинной красоте как неотъемлемому проявлению духовной жизни...»⁴, для чего требовалось поистине красноречие оратора-демагога. Новые тенденции ярко проявились в советском градостроительстве и архитектуре 1930—1950-х гг.

Тоталитарное государство стремилось к созданию всеобъемлющей, жестко структурированной и иерархизированной социально-государственной системы, устойчивой и законченной. Город как целостный организм, где «все элементы... подчиняются единому плану и единой архитектурной идее»⁵, должен был стать зримым воплощением завершеного и совершенного мира. На новом уровне возрождались мифологическая концепция, где стиралась грань между реальностью и идеальным представлением о ней. Одновременная ориентация и на настоящее, и на будущее, отличавшая хронотоп советской культуры 1930-х — середины 1950-х гг., во многом определяла характер градостроительного проектирования, когда город виделся и как архитектурное воплощение мечты о светлом будущем, и как естественная среда обитания человека.

Воплощением идеи города как законченного художественного целого стало ансамблевое проектирование, которое рассматривалось еще европейским градостроительством XVII—XIX вв. как способ реализации классической мечты о порядке и гармонии. Концепция создания города-ансамбля была положена в основу генерального плана реконструкции и перепланировки Москвы (1935; архитекторы В. Семенов, С. Чернышев). Программа реконструкции столицы стала образцом, на который ориентировалось советское градостроительство второй половины 1930-х — первой половины 1950-х гг. Сложилась парадоксальная ситуация, когда, с одной стороны, провозглашался ориентир на собственную концепцию развития города с учетом местных условий, с другой — проявлялось стремление к максимальной унификации и типизации приемов градоформирования, заданных «сверху». Принципиально единые основы генпланов этого времени были обусловлены также централизованным градостроительным проектированием в столичных институтах ввиду отсутствия такого рода организаций на местах. В результате концепции генпланов советских городов предполагали формирование композиционно-целостной городской среды, где иерархизированная система ансамблевых комплексов, связанных между собой сетью магистралей, организовывала городское пространство.

Этот подход действовал и для городов со сложившейся рассредоточенной архитектурно-планировочной структурой, примером чего являются генпланы Челябинска 1936 и 1947 гг.⁶, ярко демонстрирующие, как

программа одновременного и всеохватного преобразования города вступала в противоречие с деструктивным характером территории, сложившимся в ходе интенсивной застройки окраин рабочими поселками в годы первых пятилеток. Естественное, а значит, стихийное и неуправляемое, должно было подчиниться единой организующей государственной воле.

Главной задачей генпланов Челябинска 1936 и 1947 гг. (проектный институт «Ленгипрогор», мастерские В. Витмана и Д. Барагина соответственно) была определена «концентрация селитебных районов в компактный архитектурный организм, подчиненный единой планировке», а композиционное решение города представлялось «в виде системы взаимоподчиненных архитектурных ансамблей, организующих вокруг себя массу жилых кварталов»⁷. Показательна в этой связи попытка изменения подхода к планировочной организации города. Члены Объединенной экспертной комиссии Комитета по делам архитектуры СНК СССР и Управления по делам архитектуры при СНК СССР под руководством В. Семенова, проводившие промежуточную экспертизу генплана Челябинска в 1945 г., признали ошибочной общую архитектурно-планировочную идею. Было предложено отказаться от централизации города и дать вариант планировки Челябинска в виде комплекса собственно городского массива, городов-спутников (Бакал, Копейск) и более или менее самостоятельных промышленно-селитебных районов. При этом в текстах заключений даны прямые ссылки на зарубежный опыт. «Может быть, город не будет столь компактным, но он будет отвечать тем прогрессивным идеям децентрализации, которые так энергично проводятся теперь в Европе и Америке относительно миллионных городов», — говорилось, например, в сводном заключении по эскизу генплана⁸.

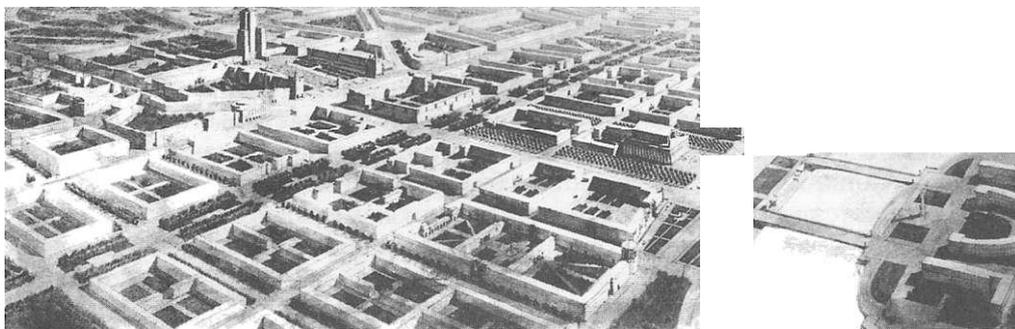
Возрождение интереса к западным градостроительным идеям и широкое распространение в профессиональной среде информации о зарубежной архитектурной практике было связано, прежде всего, с отступлением в годы Второй мировой войны от политики изоляционизма и относительным ослаблением идеологического прессинга в 1944—1946 гг. Однако к концу 1946 — началу 1947 г. постепенно опускавшийся «железный занавес» определил и поворот в сторону официальной негативной оценки любого иностранного опыта. Идеи оказались несвоевременными и в силу их несоответствия идеологической концепции и принципам организации жизни социума, получившим отражение в сложившихся градостроительных приоритетах. В силу этого идеи децентрализации, как на уровне профессионального осмысления, так и на уровне градостроительной практики, отошли на второй план. Осенью 1946 г. в сквозном экспертном заключении по генплану Челябинска (председатель экспертной комиссии Л. Руднев) уже было одобрено общее планировочное решение, основывающееся на объединении разрозненных частей городской территории при доминирующей роли исторического ядра и при наличии индивидуальной планировочной структуры сложившихся периферийных районов⁹.

Основу планировочной композиции Челябинска в соответствии с генпланами составляла система прямолинейных магистралей, дополненных

кольцевыми и радиальными элементами. Прежде всего это главная архитектурно-планировочная ось города — улица Спартак (современный проспект Ленина), связавшая центр с восточным промышленным районом, и меридиональные оси — улицы Цвиллинга и Кирова, соединившие центральную часть города с Заречьем и южной окраиной. Административно-политическое ядро было определено на обширной южной возвышенности центра города, почти свободной от застройки, — площади Революции. Она соединялась улицами Кирова и Цвиллинга с историческим центром Челябинска — площадью Ярославского (бывшей Соборной). Главенствующий архитектурный ансамбль исторического ядра поддерживали «береговые центры», венчавшие крутые склоны реки Миасс к северо-западу и северо-востоку от площади Ярославского. Предусматривалось обязательное архитектурное оформление главных площадей районных центров, к которым стекались внутрирайонные магистрали. Оформлению подлежали промзоны с площадями перед зданиями заводоуправлений, а также по городу предусматривалось «большое количество менее значительных площадей», организующих окружающую жилую застройку.

Основное внимание при реализации генпланов было уделено оформлению городского центра, в первую очередь площадям Революции и Ярославского, что наглядно демонстрировало новые приоритеты. На рубеже 1920-х — 1930-х гг. усилия проектировщиков и строителей были направлены на создание промышленно-селитебных комплексов; в историческом центре Челябинска застройка велась в несравненно меньших масштабах. На новом этапе восприятие оппозиции центр — периферия по сравнению с «эпохой соцгородов» изменилось диаметрально: рабочий город перестал восприниматься как революционная оппозиция оплоту «старого мира» — историческому ядру. Теперь центр, являясь местом сосредоточения главных административных, общественных, культурных учреждений, становился ключевым объектом градостроительного внимания. В решении площадей и центральных улиц определяющую роль играли принцип осевой симметрии, видовые перспективы, крупномасштабность застройки, стилистическое единство. Архитектура создавала торжественный «фасад» страны социализма, формируя своеобразные декорации, на фоне которых разворачивался спектакль великих свершений.

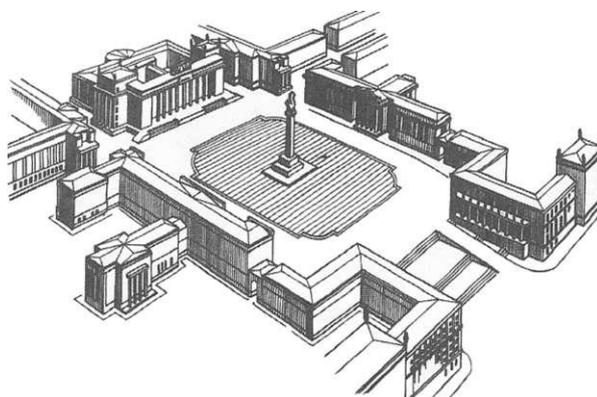
Детальные проекты площади Революции, созданные в 1930-х и второй половине 1940-х — начале 1950-х гг., прекрасно отразили архитектурные приоритеты этого времени. Особенно примечательны проекты, созданные в рамках детальной разработки ансамбля центра, представленные на конкурс, объявленный Комитетом по делам архитектуры при СМ СССР в 1947 г. [проекты Ленгипрогора (архитекторы Д. Барагин, Н. Баранов), Ленпроекта (В. Каменский), архитекторов И. Чернядьева и Л. Баталова, Челябингорпроекта (В. Гофрат)]¹⁰. Большинство проектных предложений были принципиально едины по планировочному и объемному решению. Площадь трактовалась как большой курдонер. Значительный масштаб площади обусловил расчленение ее в проектах на аванплощадь на севере, смыкающуюся с улицей Спартак, и обширную площадь



Илл. 1. Л. Баталов, И. Чернядьев. Центральный ансамбль Челябинска. Проектный вариант. 1947 г. Перспектива¹¹

в южной части, где на главной композиционной оси размещался Дом Советов, главенствующий в архитектурном комплексе. Площадь обрамлялась величественными зданиями административно-политических учреждений. Центральная часть площади была оставлена свободной и трактовалась как торжественный форум, предназначенный для демонстраций и парадов или же для устройства регулярного партерного сквера с монументом (см. илл. 1 и 2).

Показательно также, что одним из основных архитектурно-планировочных принципов при решении главной площади утверждался принцип контраста, «резкого, внезапного перехода» от горизонтали окружающего рядового пространства к вертикальной устремленности зданий административно-политических учреждений, прежде всего Дома Советов. Причем положение Дома Советов в окружающем архитектурном пространстве понималось «аналогично скульптурному произведению, обзриваемому со всех сторон»¹³, и здание осмысливалось, по сути, не только как административное сооружение, но и как монумент величии советской власти. Таким образом, в архитектуре акцентировалось репрезентативное начало. Величественность Дома Советов в некоторых проектах второй половины 1940-х начала 1950-х гг. еще больше подчеркивалась



Илл. 2 д. Барагин; А. Слонимский. Проект площади Революции, Вторая половина 1940-х гг.¹²

высотным решением (так, в проекте Д. Барагина и Н. Баранова сооружение планировалось тринадцатипятиэтажным, проект И. Чернядьева и Л. Баталова предполагал здание в восемнадцать этажей)¹⁴. Высотный характер Дома Советов был своеобразным отражением проектного облика союзного Дворца Советов и соответствовал общим тенденциям в развитии послевоенной советской архитектуры с ее характерной устремленностью ввысь. Вертикальная направленность отражала в художественно-образной форме триумф Великой страны, стремление двигаться «все выше и выше». Ансамблевые монументальные «перспективы» разворачивались, таким образом, уже не только в горизонтальном направлении, но и в вертикальном, завоеывая новое беспредельное пространство.

В соответствии с ансамблевым подходом изменился и подход к архитектурному образу жилища. Архитектурное решение жилых зданий в немалой степени определяло облик улиц и набережных, соответственно, возросла и их градостроительная роль. С середины 1930-х гг. прослеживается переход от строчной застройки к периметральной, масштабы кварталов и составляющих их зданий укрупняются, лицевые фасады, оформляющие улицы и магистрали, архитектурно разрабатываются. При таком подходе скрывается организация внутриквартального пространства: повседневность оказывается за пределами градостроительного мышления. Характерным примером такого рода в 1930-е гг. можно назвать «городок НКВД» на Алом поле (1936; архитектор Н. Коринфский, А. Тумбасов), достойный внимания еще и потому, что это был первый крупномасштабный жилой комплекс в историческом центре Челябинска. Его семиэтажные здания составляли разительный контраст с окружающей застройкой и наглядно демонстрировали мощь надзирающего учреждения. Над деревянными домиками и пока еще почти пустым полем проектируемой площади Революции величественно возвышался и семиэтажный жилой дом облисполкома (1938; архитекторы П. Кухтенков, А. Максимов) с квартирами большой площади и высокой комфортности, с центральным отоплением, горячим водоснабжением, канализацией — непомерной роскошью для того времени, достойными которой оказались только представители политической элиты. Два здания, находящиеся в визуальной

связи между собой, зримо отражали если не противостояние, то сопоставимость могущества НКВД и гражданской власти, доминирующих над обыденной жизнью «маленького» советского человека (илл. 3).

Во второй половине 1940-х гг.— 1950-е гг. улица Спартака как экваториальная композиционная ось ансамбля центра уже не застраивалась фрагментарно, а получи-



Илл. 3. Строительство жилого квартала НКВД.

Середина 1930-х гг.¹⁵

ла целостное архитектурное оформление. В 1948 г. был создан «Детальный проект планировки и застройки ул. Спартака» (архитекторы И. Чернядьев, А. Ривкин, М. Иванцова)¹⁶. Образцом для них, несомненно, послужили проекты реконструкции улицы Горького в Москве (1935) и застройки Московского проспекта в Ленинграде (1936). Улица предполагалась прямой, ровной, шириной до 60 метров, обрамленной величественными жилыми сооружениями. При проектировании закладывались общая архитектурная тема фона, акцентов и доминант, ритмичность и укрупненный масштаб застройки, центрально-симметричные композиции, ордер как основное средство пластической обработки. Это создавало визуальное единство пространства улицы. Магистраль воспринималась как фронтальная композиция, что соответствовало ее официальному, парадному характеру. Архитектурное решение планировалось осуществить не отдельными сооружениями, а цельными укрупненными кварталами (6—8 га) с периметральной застройкой по контуру красных линий и обязательными «парадными дворами» в центре (в основном не реализовано или воплощено частично). И в настоящее время проспект Ленина (бывшая улица Спартака) и прилегающие улицы Цвиллинга, Тимирязева, Пушкина, Свободы оформляют жилые дома, монументальный архитектурный образ которых способствовал созданию торжественного и репрезентативного облика главных городских улиц (пр. Ленина, 47—49, 1954, архитектор Т. Эрвальд; пр. Ленина, 53, 1951, архитектор А. Кладовщиков; пр. Ленина, 61, архитектор Ф. Серебровский и др.)-

На улице Спартака проектировались и высотные доминанты. Однако в большинстве своем проекты челябинских высотных зданий так и не были реализованы. Примером может служить жилой дом с магазином «Уральские сувениры» по проспекту Ленина, 44 (1956, архитектор Е. Александров). Та же участь постигла и предполагавшийся высотным жилой дом с кинотеатром «Спартак» (пр. Ленина, 19; проект 1949 г., архитектор А. Лукьянов), жилой дом Южно-Уральской железной дороги на площади Революции (1956, архитектор Е. Александров), а также здание политехнического института (проект 1951 г., московский архитектор А. Истомин). При этом в соответствии с документом о корректировке генплана, составленным в 1951 г. (авторский коллектив под руководством И. Чернядьева), было пересмотрено зонирование по этажности в сравнении с генпланом 1945—1947 гг. Увеличивалась доля многоэтажного строительства (с 35 до 63%), прежде всего в центре города. Для решения этой задачи в условиях ограниченности средств городского бюджета застройку центра должны были вести промышленные предприятия, которых обязали размещать в городском центре не менее 25% строящихся жилищ¹⁷. Неудивительно, что большинство многоэтажных жилых домов центра, выстроенных во второй половине 1940-х — 1950-е гг., имеют ведомственную принадлежность. Примерами этого являются жилые дома кузнечно-прессового завода (1954, архитектор Т. Эрвальд; пр. Ленина, 47—49); радиозавода (1951, архитектор А. Кладовщиков; ул. Цвиллинга, 33); завода металлоконструкций (1950, архитектор Ф. Серебровский; ул. Цвиллинга, 37); лакокрасочного завода (1954, архитектор Д. Бер-

штейн; ул. Тимирязева, 28) и др. Жилой дом, размещенный в центре, стал знаком престижа для промышленного предприятия, рамки рабочего поселка оказывались в новых условиях слишком тесными для проявления в архитектурной форме политико-экономических амбиций «капитанов индустрии».

Ансамблевый подход определял и градостроительное решение центров крупных соцгородов, наиболее ярким примером чего является соцгород металлургического завода. Композиционная ось городка металлургов — улица Б. Хмельницкого (1954—1959, архитекторы В. Болдырев, Я. Скуратовский) — решена от улицы Я. Гашека до улицы Жукова с широким бульваром в центре, с полосой газонов и цветников, с малыми архитектурными и скульптурными формами. Ширина улицы достигает здесь 90 метров. Вдоль красной линии возвышаются крупномасштабные, с архитектурно разработанными фасадами пятиэтажные жилые дома — части периметральных кварталов (Б. Хмельницкого — Дегтярева — Мира — Сталеваров; Б. Хмельницкого — Дегтярева — Мира — Жукова; Б. Хмельницкого — Дегтярева — Коммунистическая — Сталеваров и др.).

Изменения, произошедшие в советской архитектуре 1930-х гг., касались не только градостроительных приемов, но и архитектурной стилистики застройки. Тоталитарная культура обладала своеобразным пониманием исторического времени как завершившегося в социалистическом настоящем. «...Будущее отодвигалось на неопределенное время. Оно становилось еще более желанным и прекрасным, движение к нему — еще более радостным, но этому движению уже не видно конца, движение становится самодостаточным... По мере этого движения вперед и вперед ничего не меняется... поэтому исчезает сама возможность установить, движение это или покой... Движение становится... вполне тождественным неподвижности, а будущее — вечности...» — так точно определил специфику понимания исторического движения в культуре 1930—1950-х гг. В. Паперный¹⁸. Эта культура была обращена на саму себя и на прошлое. Основной проблемой архитектуры стало освоение наследия, из элементов которого конструировалось новое зодчество.

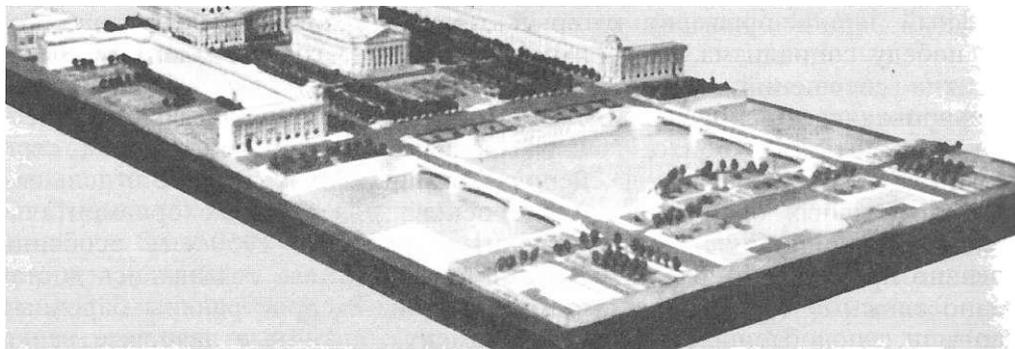
Приоритетным явилось обращение к классицизму. Классические формы с их внушительной монументальностью, торжественностью, репрезентативностью в новом историческом контексте становились знаками мощи, величия и незыблемости современного социального строя. В то же время классическая архитектура, развивавшаяся в России на протяжении XVIII — начала XX вв., была прочно связана в массовом сознании с национальной культурной традицией, и язык классического зодчества был «родным». Акцент на национальные основы культуры особенно заметен во второй половине 1940-х — первой половине 1950-х гг., в том числе и в архитектурном творчестве, где нужно было «противопоставить безродной космополитичной архитектуре буржуазного мира свою архитектуру с ярко выраженными советскими национальными чертами»¹⁹. Неоклассическая стилистика определяет и проекты, и реализованные сооружения в челябинском зодчестве второй половины 1930-х — 1950-х гг., будучи особо величественной в послевоенной

застройке, чтобы отразить пафос Великой Победы и последующего Возрождения.

Неотъемлемая часть неоклассических фасадов 1930—1950-х гг.— рельефный лепной орнамент, который отражал основное содержание эпохи: победу социализма, мощь и силу советского государства, романтику великих свершений, светлую, радостную, изобильную жизнь народа. Варьировались в основном мотивы античной, барочной, классицистической орнаментики. В обиход вошла и новая, советская, эмблематика: серп и молот, пятиконечная звезда, использовавшиеся и в качестве отдельных самостоятельных элементов, и как основа для богатых орнаментальных композиций. В челябинской архитектуре 1940—1950-х гг. особенно активно применялись барочные и ампирные мотивы, создавались достаточно сложные орнаментальные композиции. Распространены барочные картуши, уподобленные свиткам пергамента, античные лавровые венки с заключенными в них советскими эмблемами (ул. Тимирязева, 29, архитектор А. Кладовщиков; ул. Тимирязева, 31, архитектор Б. Петров; пр. Ленина, 17). Характерен мотив гирлянды из сплетенных листьев, стеблей, цветов и плодов, чаще как основы для орнаментальных фризов [ул. Воровского, 73; ул. Цвиллинга, 33/пр. Ленина, 53 (архитектор А. Кладовщиков); пр. Ленина, 59 (Т. Эрвальд); пр. Ленина, 47—49 (Т. Эрвальд)]. Как символ процветания часто повторяется в орнаментальных композициях рог изобилия. Украшенный листьями аканта или обрамленный пышными завитками с розетками, он буквально «выплескивает» из себя богатые дары советской земли, ежедневно напоминая советскому человеку о его счастливой и безбедной жизни (пр. Ленина, 25, архитектор Т. Эрвальд; пр. Ленина, 71, архитекторы Б. Ривкин, Д. Берштейн). После Великой Отечественной войны широко распространились ампирные сюжеты, восходящие к традиции Древнего Рима: военная арматура, знамена и орденские знаки (ул. Цвиллинга, 37, архитектор Ф. Серебровский). Решение фризов часто основано на ритмично повторяющемся сочетании пальметт и пятиконечных звезд (ул. Дегтярева, 49, 55, 55а, 57, 57а; ул. Сталеваров, 44а, 46а).

Величественные неоклассические здания завершали ансамблевые перспективы и выступали как композиционное ядро градостроительного фрагмента. Особо примечательным памятником такого рода можно назвать Челябинский театр оперы и балета им. М. И. Глинки (1936—1955, архитектор Н. Куренной) как главный композиционный элемент проектировавшегося ансамбля площади Ярославского (1952, архитекторы И. Чернядьев, Л. Ашихмина; реализовано частично, илл. 4)²⁰.

Доминирующая роль в трехэтажном объеме театра принадлежит главному фасаду, обращенному к площади. Торжественный восьмиколонный портик, поднятый рядами ступеней, увенчан фронтоном, декорированным рельефом и завершенным скульптурой на коньке и свесах. В тимпане фронтона размещен пятиметровый барельеф (скульптор Ю. Нерода) с изображением герба СССР, знамен и атрибутов искусства — характерный декор послевоенного неоклассицизма. Величественность портика оттеняют фланкирующие его глухие стены. Ядро планировки



Илл. 4. И. Чернядьев, Л. Ашихмина. Застройка площади Ярославского. Проектный вариант. 1952 г. Макет²¹

интерьеров — просторный зрительный зал, выстроенный по классическому принципу: партер, переходящий в небольшой амфитеатр, ложи бенеуар и бельэтаж, балкон первого яруса. По главной оси, подобно императорской, расположена парадная ложа, предназначенная для «высоких гостей». В композиции зрительской части театра «читается» общая схема поведения человека в величественном архитектурном пространстве. В направлении движения зрителей от входа и вестибюля к двухсветному фойе и залу нарастает высота помещений, богатство декора, возрастает и торжественный настрой. Основные помещения для зрителей декорированы скульптурой и позолоченной лепниной, варьирующей темы растительного орнамента, который отражает изобилие советской земли. Примечательны также живописный плафон зрительного зала на тему «Дружба народов СССР» и плафон большого фойе на тему «Народный праздник» (мастерская А. Дейнеки). Кроме этих главных панно исполнены также шестигранные вставки в плафоне фойе, где художники «отразили социалистический Урал с более характерным показом природы Урала, с введением в нее преобразующих индустриальных факторов», включив в пейзажную композицию изображения опор ЛЭП. И внутренний, и внешний облик театра торжествен и помпезен, восходит по своей стилистике к русским императорским театрам первой трети XIX в. Ампирные формы внешнего и внутреннего убранства прославляют величие и могущество империи, только уже не царской, а советской. Это содержание легко «прочитывалось» каждым членом социалистического социума в формах классической ордерной архитектуры. Нужно заметить, что архитектурно-художественный образ театра, строительство которого было почти закончено к 1941 г., претерпел значительную переработку в соответствии с изменившимися требованиями времени. В ходе реконструкции сдержанный, пусть и неоклассический, архитектурный облик театра 1930-х гг. изменился в сторону непосредственного воскрешения классических форм, прямой стилизации.

Если в центре города основным объектом предполагался Дом Советов, в соцгородах роль композиционного ядра как всего ансамбля, так и его отдельных структурных элементов выполняли крупные общественные сооружения, прежде всего культурно-массового назначения. Дворцы и дома культуры, кинотеатры играли одну из определяющих ролей в массовом воспитании населения в социалистическом духе и поэтому занимали важное место в ряду общественно-государственных организаций, а здания, им принадлежавшие, — в ансамблевой системе. Размеры этих сооружений росли на протяжении середины 1940-х — 1950-х гг. вместе с увеличением масштаба ансамблей, частью которых они являлись. Здания получали все более торжественный и монументальный облик. Архитектурно акцентировался главный фасад, часто оформленный в виде классического портика. Во внутренней структуре ядром являлся торжественный парадный зал, обрамленный просторным фойе и кулуарами, то есть пространство было выстроено по театральному принципу. Архитектурное решение фасадов и интерьеров обычно представлено в богатых ордерных формах. Архитектурный облик кинотеатра оправдывал вторую часть его названия (например, кинотеатр «Родина»: 1950, архитектор В. Гофрат, интерьеры Гофрата, М. Мочаловой, В. Дановского, Б. Петрова и др.), а клуб соответственно новому образу стал именоваться Дворцом культуры. Значительные по размерам и величественные дворцы культуры отражали богатство и мощь крупных производственных предприятий, в систему соцкультбыта которых входили [дворцы культуры заводов: металлургического (1954—1957, архитектор А. Зайцев); «Станкомаш» (1949, интерьеры 1949—1951, архитекторы И. Векслер, К. Истрин, интерьеры А. Кладовщикова, М. Семенова); трубопрокатного (конец 1940-х — первая половина 1950-х гг., архитектор Барташевич); а также театр тракторного завода (реконструкция 1946, архитектор М. Лежень)].

В середине 1950-х гг. наступает новая эпоха как в политической, так и в художественной жизни страны. Условную грань между двумя архитектурными периодами проводит Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР 1955 г. «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», в котором была осуждена «внешнепоказная сторона архитектуры». Восторжествовала идея простоты форм и экономичности решений, что отражало новые идеологические приоритеты советской власти. Многие величественные проекты прежней эпохи были перечеркнуты или радикально изменены. Но по прошествии полувека идеологическая составляющая, определявшая градостроительные и архитектурные решения, в эстетическом восприятии потомков отошла на второй план и оставила на память «чистые» произведения, во многом формирующие архитектурный облик города.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Мордвинов А. Г.* Художественные проблемы советской архитектуры: Докл. на VI сессии Акад. архитектуры СССР. М., 1944.

² Гинзбург М. Я. Конструктивизм как метод лабораторной и практической работы // Из истории советской архитектуры, 1926—1932: док. и материалы. М., 1970. С. 87.

³ Маяковский В. Будетляне // Поли. собр. соч. М., 1955. В 13 т. Т. 1. С. 331.

⁴ Цапенко М. П. О реалистических основах советской архитектуры. М., 1952. С. 234.

⁵ Планировка и строительство городов СССР: Материалы 3-го пленума правления Союза сов. архитекторов СССР. М., 1938.

⁶ Генеральный проект планировки г. Челябинска: [текстовая часть]. Л., 1936; Генеральный проект планировки г. Челябинска: [текстовая часть]. Л., 1947.

⁷ Генеральный проект планировки г. Челябинска (1936). Л. 15, 216.

⁸ РГАЭ, ф. 9432, оп. 1, ед. хр. 258. Заключение по проекту генерального плана Челябинска. С. 49—50.

⁹ Там же, л. 86.

¹⁰ РГАЭ, ф. 9432, оп. 1, ед. хр. 231. Основные положения для составления эскизного проекта планировки центрального ансамбля г. Челябинска. С. 75—76.

¹¹ Архив ЦИКНЧ. ВП 53/1 А 1346. Опубликовано: *Коньшева Е. В.* Градостроительство и архитектура Челябинска конца 1920-х — 1950-х гг. в контексте развития советского зодчества. Челябинск, 2005.

¹² Опубликовано: Челябинск. Градостроительство вчера, сегодня, завтра. Челябинск, 1986. С. 63

¹³ Пояснительная записка к проекту реконструкции улиц и площадей города Челябинска. Л., 1935. С. 10, 13.

¹⁴ РГАЭ, ф. 9432, оп. 1, ед. хр. 231. Сводное экспертное заключение по проектам центра г. Челябинска.

¹⁵ Архив ЦИКНЧ, ВП 51 А 1346. Чернядьев И., Ривкин Б., Иванцова М. Детальный проект планировки ул. Спартака в г. Челябинске: проектный вариант.

¹⁶ Архив ЦИКНЧ, ВП 51 А 1346. Чернядьев И., Ривкин Б., Иванцова М. Детальный проект планировки ул. Спартака в г. Челябинске: проектный вариант.

¹⁷ Архив ЦИКНЧ. Пояснительная записка к корректировке проекта планировки и застройки Челябинска. Челябинск, 1951. С. 1; ОГАЧО, ф. 1258, оп. 1, д. 10. Переписка отдела по делам строительства и архитектуры Исполнительного комитета Челябинского городского Совета депутатов трудящихся с Обкомом ВКП(б) о застройке города в 1950 г.

¹⁸ Паперный В. Культура Два. М., 1996. С. 44.

¹⁹ Цапенко М. П. О реалистических основах советской архитектуры. С. 59.

²⁰ Архив ЦИКНЧ, ВП 51/55 А 1346; *Чернядьев И.* Пояснительная записка к эскизному проекту застройки площади им. Ярославского в г. Челябинске. Челябинск, 1952; Архив ЦИКНЧ, ВП 53/1 А1390. Чернядьев И., Ашихмина Л. Застройка площади им. Ярославского в г. Челябинске: проектный вариант.

²¹ Архив ЦИКНЧ, ВП 53/1 А 1390. Опубликовано: *Коньшева Е. В.* Градостроительство и архитектура Челябинска конца 1920-х - 1950-х гг. в контексте развития советского зодчества. Челябинск, 2005.

*А. В. Антощенко,
В. В. Волохова*

МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ ОБРАЗ «ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ» СТОЛИЦЫ (прогулка по центру Петрозаводска)

Методологическая основа

Памятник (монумент) как исторический источник относится к классу визуальных, что определяет ведущую роль эстетических принципов при фиксации исторического знания и особое его восприятие — через систему зрительных образов. Эта особенность обуславливает специфические требования, которыми необходимо руководствоваться при изучении этого вида источников. Отправным моментом исследования является рассмотрение трансформации логики исторического знания в эстетику его образного представления. Его продолжением — реконструкция ожидаемых авторами смыслов, которые должен был задавать церемониал открытия памятника или мемориала, и последующие ритуалы, связанные с ними. А завершением — деконструкция авторских замыслов при появлении иных смыслов, возникающих при восприятии памятника новыми поколениями зрителей¹.

От вершин к основаниям

Каждый прибывающий в Петрозаводск поездом, выйдя из вагона, оказывается перед зданием железнодорожного вокзала, построенным в 1955 г. Вместе с двумя полукруглыми жилыми домами, возводившимися в то же время, что и вокзал, его здание образовало площадь, получившую первоначально название «Привокзальная». Однако в апреле 1961 г. «в связи с пожеланиями трудящихся г. Петрозаводска» ее переименовали «в честь триумфального полета в космос советского человека Ю. А. Гагарина»². Первый космонавт не имел никакого отношения к городу, он никогда даже не бывал здесь, но площадь Гагарина символизировала высший взлет социализма, устремленность советского народа к новым вершинам. Однако монументальных сооружений на площади не возвели, поэтому она никогда не играла никакой роли в празднествах, знаменовавших этапы развития советского общества. Лишь однажды, в ноябре 1987 г., в семидесятилетний юбилей Октября, она украсилась

«алыми стягами», и под «вдохновенную ритмику» духового оркестра над нею зазвучали голоса «бойцов агитационно-художественной бригады»: «О времени идет рассказ. Время наше не в лозунгах, а в делах. Курс на перестройку, товарищи! Как там у вас с ускорением, а с качеством, в ладу ли с госприемкой? Разворачивайтесь в марше...»³



Фото 1. Памятник
П. Ф. Анохину. 1968 г.
(скульптор В. В. Афанасьев,
архитекторы В. И. Антохин
и Ю. Ю. Карма)

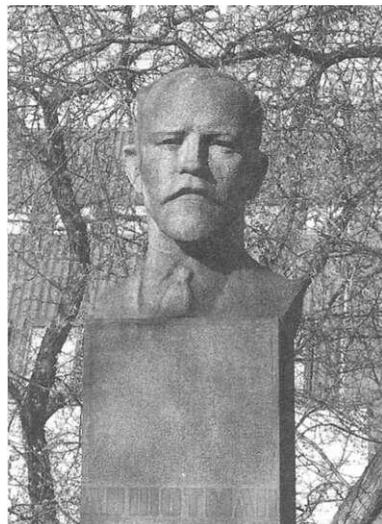


Фото 2. Памятник
А. В. Шотману. 1968 г.
(скульптор Г. Ланкинен,
архитекторы В. И. Антохин
и Ю. Ю. Карма)

«Петрозаводск идет дорогой Ленина» — эти слова того теперь уже далекого репортажа были не только метафорой, но и буквально указывали направление движения: от площади «вниз», как обычно говорят петрозаводчане, к Онежскому озеру, куда ведет проспект Ленина. Шагая по нему, как по дороге времени в обратном направлении в соответствии с неизбежным характером исторического познания, идущего от следствий к поиску причин, можно как бы вернуться к историческим истокам социального строя, поздняя попытка перестройки которого обернулась его крушением.

Путь этот отмечен памятниками тем, с чьими именами было связано его возникновение и утверждение: П. Ф. Анохину (1891—1922), председателю исполкома Олонецкого губернского Совета (открыт 24 октября 1968 г.), и А. В. Шотману (1880—1937), революционеру, соратнику В. И. Ленина, первому секретарю ЦИК Карельской АССР (открыт 26 сентября 1968 г.) (фото 1, 2). Довольно позднее появление этих памятников обуславливается политической конъюнктурой, определявшей как особенности развития советской историографии революции 1917 г., так и связанный с этим процесс увековечивания памяти о деятелях этого времени. Доминировавшее вплоть до середины 1950-х гг. в исторической литературе крупномасштабное рассмотрение революционных событий «в центре» с пристальным вниманием к фигуре И. В. Сталина, заслонявшей даже его ближайших соратников, вытесняло на периферию «местно чтимых» героев, таких как Анохин. Масштаб его деятельности явно не достигал всероссийского уровня. Тема же «триумфального шествия» советской власти и, соответственно, героика тех, кто ее устанавливал «на местах», стали значимыми с середины 1950-х гг. Поэтому выдвинутое

в 1960 г. карельскими органами власти предложение о сооружении памятника П. Ф. Анохину в связи с подготовкой к 40-летию КАССР было вполне в духе времени. Однако в сентябре 1961 г. последовало постановление Бюро ЦК КПСС и Совета министров РСФСР «О сооружении памятников на территории РСФСР», в котором предлагалось «в целях упорядочения дела сооружения памятников, монументов, обелисков и памятников-бюстов», на возведение которых расходуются «значительные государственные средства», «временно воздержаться» от их проектирования и сооружения, пересмотрев все ранее принятые решения по этому вопросу⁴.

В случае с А. В. Шотманом задержка объясняется еще проще: он был репрессирован в 1937 г., и до реабилитации его имя не могло быть не только увековечено, но даже упомянуто среди имен «пламенных революционеров». Поэтому только в преддверии пятидесятилетнего юбилея Октябрьской революции Петрозаводский горком КПСС и исполком горсовета выступили с предложениями об установлении в Петрозаводске в 1967 г. памятников-бюстов ему и другим революционным деятелям, борвшимся за установление и упрочение советской власти в Карелии⁵.

В партийно-советской иерархии О. В. Куусинен (1881—1964), памятник которому был открыт 22 июня 1973 г. в начале проспекта Ленина, близ озера (фото 3), занимал значительно более высокое место по сравнению с П. Ф. Анохиным и А. В. Шотманом. Поэтому решение об установке ему памятника в Петрозаводске было принято буквально через месяц после его кончины и на высшем государственном уровне — специальным постановлением Совета министров СССР⁶. Установку памятника планировалось приурочить к 50-летию СССР. Однако срок пришлось изменить. Сначала потребовалось завершить разработку общего проекта новой площади, на которой предполагалось соорудить памятник. Он должен был гармонировать с административным зданием. После разработки проекта был объявлен закрытый конкурс, в котором приняли участие творческие коллективы Москвы, Тарту и Петрозаводска. Подготовленный к 1967 г. проект эстонских авторов не удовлетворил художественно-экспертный совет по монументальной скульптуре Министерства культуры СССР. Его члены посчитали, что Э. Э. Танилоо и Ю. К. Сирп не сумели «создать достаточно глубокий и убедительный образ Отто Вильгельмовича Куусинена, выдающегося политического деятеля». «Невыразительность художественно-образного решения усугубляется недостатками в общей композиции памятника и в пластике фигуры», — отмечалось сове-



Фото 3. Памятник
О. В. Куусинену. 1973 г.
(скульптор Б. Н. Дюжев,
архитектор А. А. Заварзин)

том⁷. В конечном итоге был одобрен проект монумента московского скульптора Б. Н. Дюжева, в котором, по словам газетного репортера, «чувствуешь спокойную силу, некоторую суровость и простоту человека Севера, мудрость философа, ум партийного и государственного руководителя и общественного деятеля»⁸.

Подобно тому как в прямой зависимости от места в партийно-правительственной иерархии П. Ф. Анохина, А. В. Шотмана и О. В. Куусинена находился уровень принятия решения об установлении им памятников, в строгом соответствии с рангом каждого из них определялся главный оратор на митинге при их открытии. Если в первом случае «по поручению Петрозаводского ГК КПСС и исполкома городского совета трудящихся» выступал председатель горисполкома И. Н. Гришкин, а во втором — первый секретарь горкома партии С. И. Тришкин, то в третьем случае митинг открыл председатель Совета министров Карельской АССР А. А. Кочетов, а с главным докладом выступил член ЦК КПСС, первый секретарь Карельского обкома партии И. И. Сенькин. Отличаясь по представительности состава участников (на митинг, посвященный открытию памятника О. В. Куусинену, приехали лидеры Коммунистической партии Финляндии), по своей общей схеме митинги были достаточно однотипны. За открывавшим их выступлением, в котором давалась характеристика заслуг увековечиваемых в памятниках, шли речи рабочих, представлявших социальную опору власти. Представители интеллигенции должны были усилить достоверность сказанного руководителями партийно-правительственной номенклатуры, а речи при открытии памятников представителей молодежи свидетельствовали о непрерывности революционной традиции. Наконец, участие в митингах дочерей революционеров — О. А. Шотман и Х. Куусинен — призваны были очеловечить монументальный образ тех, память о ком должна была «жить в сердцах»⁹. Однако после открытия эти памятники были преданы забвению. В газетах нам не удалось обнаружить ни одного упоминания о церемониалах или ритуалах, связанных с ними. Они так и остались безмолвными вехами, размечающими «ленинский путь».

Дойдя по проспекту Ленина почти до озера, можно повернуть направо и по улице Куйбышева пройти до улицы Свердлова, которая выведет на улицу Дзержинского, выходящую на площадь Ленина, архитектурно-монументальный облик которой отошлет нас к еще одному характерному для историописания явлению.

Переписывание истории

Современная площадь Ленина является старейшим архитектурным ансамблем города, возникшим еще в 1770-х гг. в качестве его административного центра. После образования в 1784 г. Олонецкой губернии здесь располагались присутственные места губернской администрации, дом губернатора, в 1830 г. были открыты публичная библиотека и губернский музей¹⁰.

Главным украшением площади в XIX в. стал памятник Петру I, заложенный 30 мая 1872 г. в связи с празднованием двухсотлетия со дня

рождения «великого преобразователя России», «основателя Петрозаводска». С этого момента площадь стала называться Петровской, а через год, 29 июня 1873 г. (на Петров день) на ней был открыт и памятник императору (фото 4). Фигура Петра с динамично вскинутой вперед рукой была обращена к устью реки Лососинки, где его волей в 1703 г. был сооружен пушечный завод. На постаменте была сделана надпись:

*Императору Петру Великому —
Основателю Петрозаводска
1703
1672—1872*

Петр являлся для петрозаводчан особо значимой фигурой, формируя их идентичность: «мы» — петрозаводчане, живем в городе, созданном по повелению царя-преобразователя. Не случайно рабочие Александровского завода после молебна во здравие государя императора по случаю обнародования Манифеста 17 октября 1905 г. отправились под звуки гимна «Боже, царя храни» именно к памятнику Петру I^М.

Другим центром дореволюционного Петрозаводска была Соборная площадь. Именно здесь, в устье Лососинки, в 1703 г., когда закладывались цеха Петровского пушечного завода, началось строительство нового поселения. Однако формирование ансамбля площади, сменившего хаотическую застройку, началось только в конце XVIII в. по утвержденному Екатериной II «Плану губернского города Петрозаводска». На реализацию проекта ушло 80 лет. В 1790 г. на площади было открыто двухэтажное здание Главного народного училища (с 1808 г. — мужская гимназия). В XIX в. здесь появились каменное здание пансионата для детей канцелярских служителей — учащихся гимназии (с 1872 г. в нем находилась женская гимназия), детский приют, ремесленное училище, здание общественного собрания. Все эти заведения обрамляли площадь, на которой постепенно сформировался ансамбль из трех соборов: Петропавловского (несколько перестроенная церковь петровской эпохи), Воскресенского и Святодуховского кафедрального (последний являлся уменьшенной копией храма Христа Спасителя в Москве). Здесь же находилась и могила первого петрозаводского святого — Фаддея Блаженного — современника Петра I¹². Церковные строения определяли близлежащее пространство как городской центр, а также его название — Соборная площадь.



Фото 4. Памятник Петру I.
1873 г. (скульптор
И. Н. Шредер, архитектор
И. А. Монигетти)

В 1885 г. ее украсил памятник Александру II, сооруженный по инициативе Олонецкого земства. Сложившийся таким образом облик площади символизировал незыблемость православной основы духовности русского народа, ведомого к просвещению монархией, даровавшей ему свободу, а Петрозаводск предстал городом, чтившим российских «реформаторов».

С приходом к власти большевиков социокультурное пространство города начало меняться стремительно, порой до неузнаваемости. В октябре 1918 г. Петровская площадь была переименована в площадь 25 Октября. В бывшем губернаторском доме разместились Олонецкий губернский революционный комитет и другие органы власти. С лета 1920 г. здесь находились ревком Карельской трудовой коммуны, затем ЦИК и Совнарком Автономной Карельской ССР, Карельский обком партии. Присутствие на революционной площади памятника представителю дома Романовых оказалось неуместным, и 8 августа 1918 г. исполком Петрозаводского горсовета поручил строительно-технической комиссии разработать план снятия памятника Петру I (а также и Александру II). После демонтажа оба памятника императорам должны были быть «приведены в негодный вид и материал использован для новой отливки»¹³.

Однако «свято место пусто не бывает», поэтому уже в 1926 г. была высказана идея о сооружении на опустевшем пьедестале памятника Петру I монумента «вождю пролетариата В. И. Ленину», материалом для которого могла послужить бронза переплавленного памятника Александру II¹⁴. Начавшееся в историографии в середине 1930-х гг. возвращение к национальным истокам определило судьбу памятника Петру I, который, как имеющий «историческую высокохудожественную ценность»¹⁵, был восстановлен в 1940 г. Однако оказался он на новом месте — в сквере на Заводской площади, у краеведческого музея, в который превратили заводской храм — собор Александра Невского. Вернувшись в русскую историю после нескольких лет забвения, Петр I оказался все же на ее периферии.

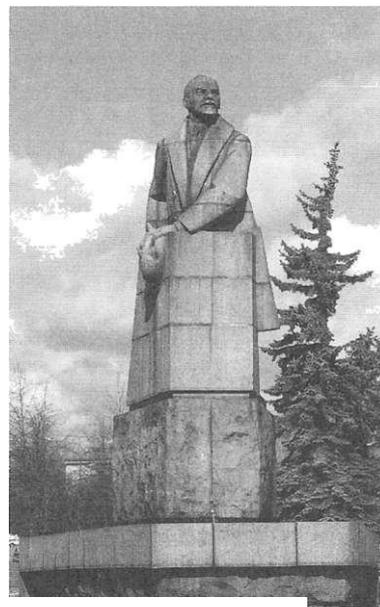
На площади 25 Октября возникли новые мемориалы. Уже 1 июня 1919 г. на совместном заседании губкома РКП(б) и ВРК было принято решение об устройстве здесь братской могилы погибшим коммунистам, а на следующий день была организована торжественная церемония захоронения. Обитые кумачом гробы с останками А. Калинина¹⁶, П. Принцева¹⁷ и Ф. Ромашкина¹⁸, погибших в боях на Заонежском фронте, доставили на площадь на автомобиле, убранном зеленью, и торжественно захоронили под звуки «Интернационала» после клятв продолжить их дело. В том же году рядом с первыми тремя могилами появились новые захоронения. Окончание Гражданской войны позволило заняться увековечиванием памяти павших в боях с врагами. 12 июля 1922 г. на могиле жертв революции был открыт памятник. День был выбран не случайно: 12 июля православные отмечают один из пяти Великих праздников — День святых апостолов Петра и Павла. В Петрозаводске этот праздник был особенно популярен и отмечался как день города. В 1922 г. его объявили Днем труда (само название нового торжества звучало антитезой право-

славной традиции не работать в дни церковных праздни­ков). Повествование о подвиге павших в речах на митинге при открытии памятника напоминало рассказы о подвижничестве первых христиан, а кровь погибших за Свободу должна была сплотить оставшихся в живых¹⁹.

Главным символом революционных свершений в городе стал памятник В. И. Ленину. После смерти «вож­дя мирового пролетариата» в Петрозаводске не раз звучали призывы установить ему памятник. 30 июня 1930 г. в обком ВКП (б), КарЦИК, Совнарком и горсовет от имени IV пленума Карельского совета профессиональных союзов обратились его делегаты. 6 июля на заседании фракции ВКП(б) Президиума ЦИКа республики предложение пленума Карпрофсовета было одобрено, местом для сооружения была выбрана правительственная площадь 25 Октября²⁰. После этого была создана специальная комиссия, обратившаяся к скульптору М. Г. Манизеру с предложением разработать проект будущего памятника. Монумент должен был стать грандиозным сооружением, поэтому архитектору Л. А. Ильину, работавшему в то время над генеральным планом города, поручили произвести перепланировку площади и надстройку здания КарЦИКа.

Закладка памятника состоялась 4 августа 1930 г., в день десятилетия КАССР. Открывший митинг председатель краевого совета профсоюзов В. П. Аверкиев начал свою речь вполне в духе времени, требовавшего разрыва с ненавистным прошлым, в котором господствовали несправедли­вость и угнетение трудящихся. Противопоставляя два события — открытие в 1873 г. памятника Петру I и за­кладку монумента Ленину,— он говорил: «Тогда открывался памятник человеку, на костях миллионов устроившему благополучие белой кучки, горстки угнетателей. Теперь — закладываем памятник вождю мирового пролетариата, представителю миллионов, имеющих право на господство во всем мире, вождю, указывающему пролетариату всех наций путь борьбы, путь освобождения от рабства и угнетения». Секретарь обкома партии товарищ Ровно напомнил собравшимся, чем регион обязан В. И. Ленину: «Он с большим вниманием относился к возрождению республики, он был первым защитником идеи образования автономии, которая из отсталой, темной окраины превратилась в социалистическую республику». Символом новой Карелии стали два гидроплана, которые во время торжественного митинга разбрасывали листовки²¹.

Сметные ограничения на сооружение монумента отсутствовали, но именно это стало **Серьезным** препятствием При реализации



— — —
Фото 5. Памятник
в и Ленину 1933 г
(скульптор м. г. Манизер,
архитектор Л. А. Ильин)

амбициозных планов. Поскольку собранных жителями Карелии средств было недостаточно, расходы пришлось покрывать не только за счет добровольно-принудительных пожертвований граждан, но и из средств республиканского и городского бюджетов. Открытый 7 ноября 1933 г. (фото 5) монумент олицетворял торжество новой власти: массивное сооружение из карельского гранита воплощало «стальную коммунистическую» партию, которую оставил после себя В. И. Ленин, «ту партию, которая привела к октябрьской победе пролетариата»²². Петрозаводчане гордились тем, что памятник являлся единственным в Советском Союзе и третьим в мире гранитным памятником, изображавшим фигуру во всех деталях.

По проекту Л. А. Ильина окружающие площадь здания должны были быть надстроены и образовывать «воронку», подобно трибунам греческого театра. Однако идею признали неудовлетворительной, и эта часть грандиозного замысла не была осуществлена. Больше к ней не возвращались, так как архитектурный ансамбль площади был признан имеющим историческую ценность. Так памятник Ленину и остался возвышаться над двухэтажными зданиями, подавляя своей массивностью площадь в стиле классицизма.

В годы Великой Отечественной войны памятник был разобран по приказу финской администрации, а на его пьедестале установлена пушка, отлитая на Александровском заводе. После освобождения города восстановление памятника стало одной из первоочередных задач, снова символизируя победу социалистического строя. Не случайно именно на площади 25 Октября состоялся митинг в июне 1944 г. в честь освобождения Петрозаводска. Сюда 9 мая 1945 г. пришли многотысячные колонны трудящихся города. И хотя тогда памятник Ленину еще не вернулся на свое место, на возведенных на его месте лесах был прикреплен портрет вождя, возвышавшийся над всеми собравшимися и портретами здравствовавших советских лидеров.

Тот же процесс «монументального переписывания истории» изменил символику другой площади Петрозаводска — Соборной, с октября 1918 г. — площади Свободы. Прежде всего с нее убрали памятник Александру II (фото б)²³. В здании мужской гимназии разместилась казарма. Эти изменения стали лишь началом. В 1923 г. площадь

была вновь переименована — теперь в Площадь Республики. В 1924 г. от удара Молнии сгорели деревянные Воскресенский и



Фото 6. Памятник Александру II. 1885 г. (скульптор И. Н. Шредер, архитектор А. о. Тимишко)

Петропавловский соборы. Бывшая гимназия, ставшая казармой, превратилась во Дворец труда, а здание кафедрального собора в 1930 г. было передано ленинскому комсомолу «под юношеское кино». Рядом с ним в 1934 г. построили Дом народного творчества, а сам храм через два года разрушили.

Праздник 7 ноября в 1936 г. был отмечен торжественной закладкой нового монумента — памятника С. М. Кирову, который открыли 12 декабря. Площадь Республики вновь была переименована, теперь уже в площадь Кирова. В «пламенных речах», прозвучавших на митинге при открытии памятника, проклятия фашистам и «троцкистско-зиновьевской банде» соседствовали с прославлением за неделю до этого принятой Конституции, ставшей символом успешного продвижения «страны Советов» к построению социализма. Ненависть к «подлым убийцам», которые оборвали «эту красивую жизнь — жизнь большевика», разжигавшаяся в сердцах собравшихся председателем Карельского обкома партии П. Иркисом и другими пламенными ораторами, должна была вызвать у слушателей желание сплотиться вокруг партии. Хотя для обладавших хорошей памятью людей эти злобные инвективы должны были звучать не вполне убедительно; выходившая на площадь улица лишь недавно утратила свое название: прежде она носила имя Зиновьева, ставшего «наймитом и шпионом» (заметим в скобках, что недалеко от площади находилась улица, носившая с октября 1918 г. имя другого «предателя и изменника» — Троцкого, которое было вытеснено сначала именем ленинского соратника Шотмана, а потом — Куйбышева, вовремя поддержавшего нового «вождя и учителя» ^F «нашей боевой коммунистической партии»). Готовность к единению в борьбе с врагом | призваны были породить и упоминания | в речи о «бешеной подготовке» к нападе- | нию на СССР, которую ведут фашистские | Италия и Германия, а также Финляндия. | Вместе с «образом врага», который мог по- | служить своеобразным «негативным» основа- | нием для идентичности, задавалась и ее | позитивная основа. «Наш Киров», «Миро- | ныч» призван был олицетворять власть тру- | дящихся (фото 7)²⁴.

С окончанием Великой Отечественной | войны начался новый этап «монументального | созидания истории». Еще в 1944 г. было при- | нято решение о сооружении знаменующего | освобождение города памятника-монумента, | Однако реализовать задуманное удалось лишь | через четверть века. В августе 1968 г. был | объявлен конкурс на проект Могилы Неизвест- | ного Солдата с Вечным огнем, победителями



фото 7 памятник
с. м. Кирову. 1936 г.
(скульптор м. г. Манизер)

в котором стали Э. Ф. Андреев, Э. В. Акулов, Э. В. Воскресенский и Л. К. Давидян. Новый мемориал должен был приобрести символическое значение, и захороненный здесь Неизвестный Солдат призван был олицетворять все советское воинство. Могила Неизвестного Солдата с Вечным огнем включалась в единый комплекс с существующими захоронениями на бывшей площади 25 Октября, к тому времени переименованной в площадь Ленина. С севера от Могилы Неизвестного Солдата располагалась братская могила, а с юга — гранитная глыба с надписью «Героям, сынам Октября, кто жизнь свою отдал за счастье народа, памятник этот воздвигнут». В 1969 г. работы по сооружению нового мемориального комплекса были закончены. Металлическими буквами была выложена надпись: «Имя твое неизвестно — подвиг твой бессмертен».

8 мая 1969 г. состоялось захоронение Неизвестного Солдата. Церемония представляла собой строго отрежиссированное действие. Движение процессии началось с площади Гагарина. Здесь к нему присоединились руководители партийных, советских органов, общественных организаций республики, воины Петрозаводского гарнизона, на улицах процессию встречали тысячи горожан. Процессия двинулась к памятнику вождю революции на площадь Ленина. Алые флаги, украсившие площадь, должны были напоминать «о Великом Октябре, о знамени, поднятом над рейхстагом, о вымпелах, доставленных советскими космическими кораблями на далекие планеты». Митинг открыл первый секретарь горкома КПСС С. И. Тришкин, который, напомнив о подвиге героев войны, призвал «достойно встретить 100-летие со дня рождения В. И. Ленина и 50-летие Советской Карелии»²⁵. В день 25-летия со дня освобождения Петрозаводска, 28 июня 1969 г., в торжественной обстановке в центре нового мемориала был заложен Вечный огонь Славы, доставленный из города-побратима Ленинграда, с Марсова поля²⁶.

Создание мемориала «Вечный огонь» завершило оформление ансамбля площади Ленина как масштабного мемориального комплекса. Новые монументы должны были формировать новую идентичность петрозаводчан, включая их в монолитную общность, именуемую «советский народ». И хотя после войны площадь утратила свой административный статус (для обкома КПСС, республиканского Совета министров были построены новые здания за пределами площади), ее идеологическое значение не могло быть оспорено. Символический смысл монументального образа площади легко прочитывался: истоки наших побед и в Гражданской, и в Великой Отечественной войне — в Октябре 1917 г. Не случайно площадь Ленина и площадь Кирова стали главными пунктами на карте маршрута праздничных демонстраций и парадов, знаменовавших годовщины побед в октябре 1917 г. и в мае 1945 г., сюда приводили все официальные делегации, прибывавшие в город, к памятнику Ленина и Вечному огню молодожены возлагали цветы, сюда приходили перед отправкой на военную службу призывники, здесь приносили клятву юные пионеры, и т. д.

Однако в силу своих незначительных размеров площадь Ленина не могла быть местом массовых общегородских митингов и демонстраций. Они проводились на площади Кирова, ансамбль которой был окончатель-

но оформлен помпезным зданием государственных музыкального и русского драматического театров (1952—1955). Однако она была гораздо менее насыщена символами, казалась пустой и в прямом, и в переносном смыслах. Решить эту проблему не смог даже памятник основоположникам научного коммунизма К. Марксу и Ф. Энгельсу, открытый на окраине площади в 1960 г. по случаю 60-летия со дня образования Карельской трудовой коммуны. Поэтому в 1962 г. был объявлен конкурс проектов перепланировки и застройки площади Кирова. На страницах прессы разгорелась горячая дискуссия о том, где будет центр города, сооружения которого должны были стать достойным памятником поколению «властелинов атома и покорителей космоса»²⁷. Затянувшееся почти на десятилетие обсуждение плана реконструкции вылилось в объявление в 1970 г. конкурса на разработку монумента боевой и трудовой славы. В качестве его главного предназначения определялась демонстрация «средствами архитектуры и монументального искусства героизма, боевой славы и достижений трудящихся республики в социалистическом строительстве за 50 лет Советской власти». Именно возле этого монумента должны были происходить митинги, парады и народные гулянья²⁸. Однако к радости сторонников сохранения ансамбля площади, по-видимому, финансовые трудности стали главным препятствием на пути реализации амбициозных планов. Парадная площадь так и осталась эклектичной, объединяющей разные по стилю и смысловой нагрузке здания и памятники. Но в общем «тексте» маршрутов демонстраций, двигавшихся к ней от площади Ленина, она по-прежнему занимала свое логичное место. Если пройти маршрутом такой демонстрации, то легко прочитывается смысл, заложенный в его топонимике: какое направление движения ни выбрать, всегда окажешься в неразрывном «пространстве» марксизма-ленинизма. Можно от проспекта Ленина двинуться по улице Энгельса к площади Ленина, а от нее — по улице Маркса к площади Кирова и вновь вернуться к марксистским истокам ленинизма, воплощенным в памятнике Марксу и Энгельсу.

С развалом СССР и упразднением советской власти семиотическое пространство центральных улиц и площадей Петрозаводска подверглось эрозии. Один из авторов данной статьи, проходя лет пятнадцать тому назад по площади Ленина, услышал любопытный разговор. Любопытный малыш-почемучка спрашивал свою маму: «Это что?» — «Памятник». — «А это кто?» — «Ленин». — «А почему он памятник?». Последовавшее за этим неловкое молчание свидетельствовало о том, что объяснение, еще за пять-семь лет до этого автоматически срывавшееся с губ («Руководитель Октябрьской революции, основатель нашего государства, вождь мирового пролетариата... и проч., и проч.»), утратило свой смысл. Об эрозии идеологических смыслов свидетельствовала и дискуссия о переименовании улиц с намеком на избыток революционных памятников и утрату обычая возложения цветов новобранцами на постамент памятника Ленину. Правда, для определенной части старшего поколения идеалы, воплощенные в памятниках, остались незыблемыми. Сегодня первомайские и ноябрьские демонстрации собирают

у памятника Ленину незначительное количество участников, пожилых людей, не желающих (что, в общем-то, понятно) расставаться со своим прошлым. Это свидетельствует о «расколотой памяти» общества, объединяемого лишь памятью о Великой Отечественной войне.

Если на площади Ленина новое монументальное «переписывание истории» не состоялось, то рядом — в бывшем Парке пионеров, а теперь снова Губернаторском парке — это оказалось вполне возможным. На месте стоявшего здесь бюста В. И. Ленина, когда-то заменившего гипсового И. В. Сталина, в год 300-летия города был установлен памятник Г. Р. Державину, бывшему недолгое время олонеким губернатором.

Изменилось семиотическое пространство и площади Кирова. Причем эрозия смыслов, задаваемых памятником на ней, началась уже вскоре после его возведения, когда внимательный наблюдатель И. Г. Лаатикайнен заметил, что указующий перст партийного лидера, находящийся ниже пояса, порождает двусмысленные аллюзии при взгляде с определенной точки²⁹. Позже, после возведения зданий театров, такой точкой наблюдения стала третья колонна, о тайне которой считал своим долгом поведать с улыбкой гостям города каждый петрозаводчанин. В это же время родилась шутка об остаточном принципе финансирования культуры. В ответ на вопрос творческих работников, воплощенных в созданной С. Т. Коненковым скульптурной группе, «Куда же нам идти?» Киров указывает на Онежский тракторный завод³⁰. Как известно, юмор является одним из самых мощных разрушителей «серьезных» смыслов, в данном случае официально задававшегося памятником отношения к власти, как к «своей», «народной». С начала 1990-х гг. площадь перестала быть местом проведения демонстраций, приуроченных к годовщинам революционных событий, важнейшей смысловой нагрузкой которых было проявление единства власти и народа, ее заботы о нуждах трудящихся. Ироничным напоминанием об этом являются ежегодно проводимые на ней в осенние дни сельскохозяйственные ярмарки, которые дают возможность, в основном старшему поколению, купить относительно дешевые овощи и фрукты. Иногда здесь накануне выборов теми или иными политическими партиями проводятся пиар-акции с рок-концертами.

От интернационализма к безыдейному постмодернизму

Такое изменение знаменует собой еще одно смещение смыслов, которое легко заметить, если двинуться от площади Кирова к набережной по дороге, ведущей к водному вокзалу. Отправной точкой здесь будет памятный знак «Дружба» в честь городов — побратимов Петрозаводска. Среди них в соответствии с принципом мирного сосуществования, утвердившимся в период «разрядки», были не только города социалистического лагеря, но и города «капиталистического мира», что окончательно разрушало монолитность принципа пролетарского интернационализма.

С трудом в советскую трактовку истории, базирующуюся на незыблемых законах социально-экономического развития общества, вписывалась и культура. В обобщающих исторических работах или учебниках по истории, написанных в советское время, она всегда оставалась на

периферии. Может быть, по иронии «градостроительной судьбы» именно здания учреждений культуры, науки и образования заняли место на Пушкинской набережной, где расположились педагогический университет, Карельский научный центр РАН, Национальная библиотека. Именно рядом с ней 4 ноября 1966 г. был установлен памятник А. С. Пушкину, «найденный» (sic! — А. А., В. В.) во дворе комбината по благоустройству города В. И. Антохиным, в то время главным архитектором Петрозаводска³¹. Показательно, что памятник поэту установлен на улице, получившей его имя еще в 1899 г. в связи со столетним юбилеем и не утратившей его в ходе революционного переустройства (и переименования) социально-культурного пространства города. Не уместаясь ни в какие идеологические каноны, образ великого поэта, олицетворяющего «наше все», оказывался в то же время совместимым даже с противоположными идейными установками. Правда, ни открытие памятника, не замеченное прессой, ни последующее ежегодное проведение в день рождения А. С. Пушкина союзом писателей Карелии и работниками библиотеки праздников поэзии, также игнорируемых газетами, не играли сколько-нибудь существенной роли в формировании идентичности петрозаводчан. Даже широко используемое центральными СМИ для поиска и утверждения новой «(обще)национальной идеи» двухсотлетие со дня рождения поэта не породило в городе на Онежском озере каких-то значимых ритуалов, связанных с памятником А. С. Пушкину³².

Если двинуться дальше по направлению к водному вокзалу и потом вдоль по недавно «одетой в гранит» набережной, то процесс деидеологизации монументального облика города станет окончательно очевиден. Едва ли какую-нибудь идеологическую подоплеку можно увидеть в скульптуре девушки, играющей на арфе. «Аллегория на музыку Бетховена» — так назвал ее автор М. П. Коппалев. Писавшему о ее установке в Центральном прибрежном парке в июне 1980 г. корреспонденту «Ленинской правды»³³ даже тогда не пришло в голову упомянуть, что музыка этого немецкого композитора была любима В. И. Лениным, тем более о такой «аллегории» едва ли кто-нибудь подумает сегодня.

Наконец, совершенным смешением стилей, не имеющим единого содержательного смысла, кроме функционального — включенности петрозаводчан в глобализирующийся мир, — предстают скульптуры, подаренные жителям Петрозаводска городами-побратимами и расположенные вдоль недавно замощенного берега Онежского озера. Первыми от вокзала (и по времени сооружения) предстают «Рыбаки с сетью», подаренные петрозаводчанам американским городом Дулут в 1991 г. (фото 8). Особенность создания скульптуры — изготовление на объединении «Петрозаводскмаш» — позволяла еще использовать в корреспонденции об ее установлении элементы идеологически выдержанного производственного репортажа, столь привычного при характеристике возведения монументов советской поры³⁴. Однако созданный корреспондентом «Ленинской правды» оксюморон — «она символична, но, в отличие от других, еще и реалистична» — легко реинтерпретировался в духе постмодернизма скульптором, вроде бы соглашавшимся с интервьюером; «Это справедли-

во. Искусство вообще безыскусно³⁵, как детство, в нем много от игры. Возьми поэзию, театр... Искусство, по-моему, призвано возвращать человеку ощущение целомудренности, наивности мира, его первозданности».

В еще более отчетливо выраженном постмодернистском духе «иронии» (понимаемой как троп) было выдержано обсуждение «Тюбингенского панно» (1994 г.) (фото 9). Если его противники с трудом подбирали слова для описания задуманного, то сторонники были даже поэтичны³⁶. Но главное — обсуждение продемонстрировало полный отказ от однозначности трактовки, как того требовали памятники советской эпохи³⁷, начало осознания разномыслия как достоинства, наконец, ироничную снисходительность к ярким оппонентам.

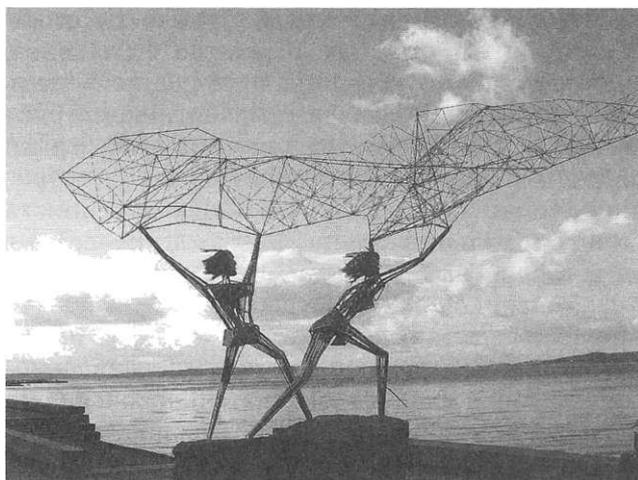


Фото 8. Рыбаки с сетью. 1991 г.
(Р. Консуэгра)



if I 11



Фото 9. Тюбингенское панно. 1994 г.
(К. Гейзельхарт)

На смену переписыванию истории времен господства «большого нарратива», когда основным приемом выступала замена смыслов, пришло размывание идеологичности и однозначности, характерное для постмодернизма. Помимо воли автора это отразилось в фельетоне, появившемся в связи с описанием нового скульптурного комплекса. В духе созвучных времени методологических подходов в изучении прошлого, выраженных формулой «каждый сам себе историк», персонаж фельетона Черный Кот предлагал идею конкурса «Ставим памятник!», участники которого смогут сами определить где, кому и за что они установят памятник³⁸.

Дальнейшее пополнение набережной скульптурами только усилило тенденцию деидеологизации. Подаренное г. Умео петрозаводчанам «Дерево желаний» (фото 10) не только отсылало к мифическим истокам «чудесного», но и вызвало целый ряд

добродушно ироничных статей в адрес городской администрации после того как с дерева исчезли колокольчики³⁹. Причем в данном случае юмор уже не столько служил орудием разрушения авторитета власти, сколько преподносился как характерная черта, которая может стать базовой для идентификации жителей Петрозаводска. Споры же о достоинствах все новых и новых скульптур велись с позиций эстетики, а не идеологии⁴⁰.

Одновременно с завершением строительства и оформления набережной произошел процесс перемещения сюда эпицентра общегородских торжеств — празднования Дня города, отмечаемого в последнее воскресенье июня. Таким образом, произошло символическое перемещение центра на периферию и возвращение к истокам: памятник Петру I после ряда перемещений оказался в 1978 г. вблизи водного вокзала, откуда и началось строительство набережной. Пространство площадей города, порождавшее и все еще порождающее своей замкнутостью идеологическую однозначность его социокультурной интерпретации, уступило место открытому простору набережной Онежского озера, где только и возможна свободная игра означаемых — означающих.



ФОТО 10. Дерево желаний. 1996 г.
(К. Андерсен)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. подробно: Антощенко А. В. Методологическое введение // Памятник тысячелетию России: [электрон, ресурс]. Опубликовано на сайте: <http://elibrary.karelia.ru/ml1000/>

² Хакала В. В. Петрозаводские улицы // Петрозаводск. 2002. 8 мар.

³ Копылов Э. Доброе начало // Ленин, правда. 1987. 10 нояб.

⁴ НАРК, ф. 690, оп. 11, д. 129/709, л. 270. Совет Министров РК. Переписка по вопросам культуры.

⁵ Там же, д. 250/1319, л. 157—159. Постановления Совета министров Карельской АССР.

⁶ Там же, д. 352/1732, л. 11. Совет министров РК. Переписка по вопросам памятников истории, культуры и архитектуры.

⁷ Там же, д. 282/1437, л. 12—14, 56. Совет министров РК. Переписка по вопросам памятников истории, культуры и архитектуры.

⁸ Открытие памятника О. В. Куусинена в Петрозаводске // Ленин, правда. 1973..23 июня.

⁹ Памятник П. Ф. Анохину в Петрозаводске // Там же. 25 окт.; Рыцарь революции // Комсомолец. 1968. 26 окт.; Нефедов Н. Памятник А. В. Шотману в Петрозаводске // Ленин, правда. 1968. 27 сент.; Открытие памятника О. В. Куусинену в Петрозаводске // Там же. 1973. 23 июня.

¹⁰ Капустя Л. И. Круглая площадь // Улицы и площади старого Петрозаводска. Петрозаводск, 2003. С. 3—8.

- ¹¹ Местная хроника // Олонец. губерн. ведомости. 1905. 25 окт.
- ¹² *Капуста Л. И.* Соборная площадь // Улицы и площади старого Петрозаводска. Петрозаводск, 2003. С. 5—7.
- ¹³ НАРК, ф. 460, оп. 1, д. 2/18, л. 57. Протоколы заседаний исполкома Петрозаводского городского Совета. 1918—1919 гг.
- ¹⁴ *Бытовой.* Увековечим память Ильича // Кр. Карелия. 1926. 18 сент.
- ¹⁵ НАРК, ф. 460, оп. 1, д. 34/368, л. 38. Постановления президиума Петрозаводского городского Совета.
- ¹⁶ А. М. Калинин — член РКП(б) и губисполкома, комиссар Онежского завода.
- ¹⁷ П. М. Принцев — член РКП(б) и Петрозаводского уездного исполкома.
- ¹⁸ Ф. Г. Ромашкин — член РКП(б), рабочий Путиловского завода, в 1918—1919 гг. член Петрозаводского уездного исполкома, боец Коммунистического отряда особого назначения.
- ¹⁹ Итоги манифестации двенадцатого июля у братской могилы // Карел, коммуна. 1922. 14 июля.
- ²⁰ *Кутьков Н.* Монумент // Наше наследие. Петрозаводск, 1996. С. 15.
- ²¹ *Трофимов Г.* Закладка памятника В. И. Ленину // Кр. Карелия. 1930. 7 авг.
- ²² Дело Ленина живет, за дело ленинизма борются миллионы // Там же. 1933. 11 нояб.
- ²³ Как не имеющий художественной ценности он был отправлен в переплавку в 1926 г.
- ²⁴ Памятник Сергею Мироновичу Кирову открыт // Кр. Карелия. 1936. 14 дек.
- ²⁵ Имя твое неизвестно. Подвиг твой бессмертен // Ленин, правда. 1969. 9 мая.
- ²⁶ Порядок и символика открытия мемориала в Петрозаводске повторяли открытие подобного мемориала в Москве в 1966 г., где Вечный огонь на Могиле Неизвестного Солдата также зажгли от Вечного огня Марсова поля, знаменуя тем самым связь между победой в Великой Отечественной войне и Октябрьской революцией.
- ²⁷ *Еленевский Е., Кяйвярайнен И., Филиппов Р.* Где быть центру Петрозаводска? // Комсомолец. 1962. 22 мая.
- ²⁸ НАРК, ф. 460, оп. 1, д. 137/1167, л. 162—164. Решения исполнительного комитета Петрозаводского Совета депутатов трудящихся. 1970 г.
- ²⁹ Это стало основанием для его доноса на П. А. Ирклиса, якобы утратившего «бдительность». См.: *Plamper J.* Abolishing Ambiguity: Soviet Censorship Practices in the 1930s // *Russian Review*. 2002. Vol. 61. P. 10—12.
- ³⁰ *Кутьков Н. П.* Бронзовые кумиры с площади Свободы // ТВ-Панорама. 2001. 19 дек.
- ³¹ См.: *Мулло И. М.* Памятники истории и культуры Карелии. Петрозаводск, 1984. С. 232; *Свицов Д.* «Я памятник себе воздвиг...» // Ленин, правда. 1987. 13 янв.; *Васильев С.* Имени Пушкина // Петрозаводск. 1999. 2 апр. 4 ноября 1966 г. «Ленинская правда» поместила только фотографию памятника и двух детей, рассматривающих поэта, с подписью:
— Здравствуй, племя младое!
Так и просится в строку.
— Здравствуй, Пушкин! — эти двое
Говорят как *земляку* (курсив наш.— А. А., В. В.).
- ³² Нам удалось обнаружить лишь две публикации о памятнике А. С. Пушкину, появившиеся в местной прессе в 1999 г.
- ³³ Аллегория на музыку Бетховена // Ленин, правда. 1980. 26 июня.

³⁴ См.: *Филиппов В.* Памятник О. В. Куусинену // Ленин, правда. 1972. 26 нояб.; *Верхоглядов В.* Новая площадь города // Комсомолец. 1973. 2 июня; *Семенов Б.* «Рыбаки» на Онего // Там же. 1991. 29 июня.

³⁵ Еще один оксюморон.

³⁶ Разные взгляды были представлены на страницах одной газеты: *Габалов Н.* [«Тюбингенское панно»] // Петрозаводск. 1994. 4 февр.; *Д. М.* Потрогай музыку руками // Там же. 12 авг.

³⁷ См., напр.: *Паперный В.* Культура Два. М., 1996. С. 204.

³⁸ Воздфиг себе... // Петрозаводск. 1994. 4 февр.

³⁹ Здравствуй, дерево! // Там же. 1996. 5 июля; Слышали звон... // Там же. 4 окт.; Борьба за колокольчики // Мол одеж. газ. Карелии. 1996. 5 окт.

⁴⁰ См., напр.: *Спектор Т.* На лицо ужасные, авангардные скульптуры все же подарены от чистого сердца // Петрозаводск. 2000. 23 июня; *Ицксон Е.* Музей под открытым небом // Лицей. 2006. № 3. С. 21.

Часть 5
Образы повседневности
и культура потребления

С. Норрис

**«КАРТИНКИ НА СТЕНЕ»:
крестьянское коллекционирование,
народные лубки
и употребление понятия
национальной идентичности
в России XIX в.**

23 ноября 1898 г. Петр Мишкин, путешествовавший с этнографической экспедицией по деревням Вятской губернии, был поражен открытием. Обходя дом за домом, он обратил внимание на то, насколько все крестьяне «любят украшать свои стены картинками». Особенно бросилось ему в глаза присутствие икон Богородицы, видов монастырей — Соловков, Нового Иерусалима и Троице-Сергиевского. Наряду с этими религиозными картинками он нашел множество исторических изображений, особенно Русско-турецкой войны 1877—1878 гг. На стенах вятских крестьянских изб он увидел портреты Скобелева, сцены взятия Плевны и другие сюжеты. Большая часть этих печатных картинок была произведена ведущими издательскими компаниями — Сытина, Глушкова, Губанова и других, — базировавшимися в Москве¹.

То, что открыл для себя Мишкин, было миром визуальных представлений о национальности, частью огромной коммерческой империи, которая включала в себя и активно использовала массовое производство популярных образов, известных как «лубки». Лубок зародился еще в XVII в., но к концу XIX в. эти картинки с преимущественно религиозной тематикой, которые некогда были грубыми отпечатками с деревянных трафаретов, превратились в предмет масштабной торговли, производимый с помощью литографии и расходившийся тысячами тиражами по всей Российской Империи. Продаваемые в лавках, на ярмарках и с лотков коробейников, лубки, как обнаружил Мишкин, обеспечивали русским крестьянам возможность вообразить себя частью русской нации.

Сам Мишкин был участником проекта, организованного князем В. Н. Тенишевым, который с 1897 по 1901 г. финансировал обширное этнографическое исследование жизни русского крестьянства. В рамках этого проекта свыше 300 корреспондентов совершали поездки по рос-

сийской глубинке в поисках ответов на 400 вопросов, отпечатанных в специальной брошюре, имевшейся у каждого из них. И хотя основной миссией этой экспедиции было проникновение в «скрытый мир» крестьянской повседневности и ментальноеTM, один из разделов тенишевской брошюры, которую Мишкин и другие этнографы носили в своих карманах, требовал от них выяснить, какого рода массовую культуру потребляют крестьяне, как они получают информацию о внешнем мире и какими предметами домашнего быта они в этой связи обладают. Выполнение этой задачи и привело Мишкина и его коллег на путь открытий. Василий Кандинский, также работавший в рамках тенишевской программы, позднее вспоминал: «Ярко помню, как я остановился на пороге перед неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы — все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражения, красками переданная песня»².

Отчеты (записи) и Мишкина, и Кандинского лучше всего охарактеризовать как «акты оче-видения» («acts of eyewitnessing»). Питер Берк, который ввел в оборот этот термин, описывает «акты оче-видения» как моменты, позволяющие живее «вообразить» прошлое и сталкивающие нас «лицом к лицу с историей»³. Свидетельства Мишкина и Кандинского выводят нас за пределы традиционных стереотипов представлений о русских крестьянах как о невежественных, brutальных и отсталых, отличны от взглядов, которые во времена Тенишева поддерживались Антоном Чеховым, Максимом Горьким и другими. И точно так же они ведут нас прочь от других стереотипных представлений о русском крестьянине как о чистом существе, не испорченном «модерной» жизнью и, следовательно, не тронутым «иностранным коммерциализмом», что было характерно для взглядов славянофилов и других русских консерваторов⁴. Крестьяне, с которыми столкнулись Мишкин и его коллеги-этнографы, не были ни абсолютно «неиспорченными», ни полностью невежественными — они приобретали товары, рассуждали о жизни, формировали свое собственное мнение о мире и украшали свои жилища. Короче говоря, они принимали участие в больших коммерческих, социальных и национальных проектах Российской Империи рубежа XIX—XX вв.

В этой статье акты «оче-видения» Мишкина и Кандинского будут рассмотрены как средства фиксации (описания) того, что именно увидел каждый из них, с тем чтобы сделать более широкие выводы об обнаруженном ими визуальном мире. Их наблюдения — это всего лишь два отчета из десятков свидетельств, собранных этнографами Тенишева. Во всех регионах от Смоленска до Саратова, от Орла до Оренбурга русские крестьяне любили украшать свои дома картинками⁵. Типы сюжетов этих картинок, оказавшиеся наиболее популярными, делятся на три категории: религиозные образы (в частности, замеченные Мишкиным виды монастырей), образы повседневной жизни и повседневной культуры (стилизованый богатырь, найденный Кандинским) и образы прошлого и значительных событий из прошлого (например, Русско-турецкой войны, что было отмечено обоими наблюдателями). Исследование всех этих

трех тем позволит нам проследить историю самого лубка со времени его появления и до конца XIX в. и таким образом увидеть, как определенные темы, преваляровавшие в визуальной культуре раннего Нового времени, все еще отражались и трансформировались в «модернизированной» визуальной культуре России конца XIX в. Но главное, что раскрывают эти акты «оче-видения», — это огромная роль, которую играли эти популярные образы в процессе создания чувства русской национальной идентичности.

Религия и национальная идентичность в России

Мишкин был одним из первых, кто заметил, что во всех избах было большое количество религиозных лубочных картинок, и его личные наблюдения подтверждают, что лубок продолжал выполнять свое первоначальное предназначение и в XIX в.

Термин «лубок», как и прилагательное «лубочный», происходит от старинного русского слова «луб» [«подкорье, исподняя кора, покрывающая блонь» (В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб., 1997); «пласт, кусок коры липы, вяза... вместе с волокнистой внутренней частью» (С. И. Ожегов. Словарь русского языка. М., 1984)]. В русской культуре раннего Нового времени художники часто использовали куски луба вместо дорогостоящего пергамента, поэтому грубые, словно вырубленные из дерева образы, нарисованные на них, стали известны как «лубочные картинки». Техника изготовления оттисков была столь же проста, как и окончательный продукт. Художник заполнял разведенной водой темперой бороздки, процарапанные чем-то вроде тонкого карандаша, и затем расписывал иллюстрацию красками, растертыми на яйцах или липком овощном отваре. И когда автор наносил эти материалы на древесную основу, а потом делал оттиск на дешевой бумаге, получалась комбинация акварели и ручной росписи, придававшая конечному образу импровизированный вид. Постепенно русские стали называть эти отпечатки лубками и «народными картинками». Впервые появившись в XVII в., все лубки сначала представляли собой дешевые иконы, производимые для городских жителей, которые пользовались ими для образного выражения своей приверженности православной вере. Производство лубков развивалось как результат растущего спроса на иконы и их способности распространять представления о православии. В этом смысле лубок XVII—XVIII вв. не был ни элитной, ни фольклорной культурой — это была культура «популярная», то есть в широком смысле предназначенная для аудитории преимущественно городской, но не относящейся к высокообразованным категориям⁶.

Возможно, самым знаменитым из ранних русских лубочных художников был Василий Корень. Его работы, вышедшие в 1692—1696 гг., больше всего соответствуют первоначальному предназначению лубка — религиозному. Этот автор выпустил 36 иллюстраций к Библии и Апокалипсису, которые были явно вдохновлены работами Альбрехта Дюрера, но одновременно адаптированы ко вкусам русских зрителей: его библейские персонажи зачастую облачены в современную (XVII в.) русскую

одежду. Будучи противником петровских реформ, Корень стал автором таких известных картин, как «Драка Бабы Яги с Крокодилом», «Казанский Кот» и «Как мыши кота хоронили»⁷.

Работы Василия Корня отражают постоянную эволюцию религиозного лубка. Начавшись с дешевой иконы, лубок все больше превращался в визуальное орудие, предназначенное для артикуляции идей о религии и русскости. Особенно активно для борьбы за смысл православной веры после реформ патриарха Никона в XVII в. лубки использовались старообрядцами — для них они выступали средством пропаганды их собственных взглядов на традиционные ритуалы церкви. И хотя их лубки раскрашивались вручную и требовали кропотливой работы, старообрядцы продолжали их изготавливать и в XIX в., к смятению российского правительства. Так, например, община деревни Выг-Леска продолжала оставаться центром изготовления ручных лубков и в 1800-х гг.; и когда начинались войны, имперское правительство часто преследовало распространение старообрядческих оттисков как источника пагубного влияния на массы⁸.

Со своей стороны, ортодоксальная православная церковь тоже участвовала в этой битве за истинную веру, выпуская, в частности, для верующих оттиски с изображениями святых, икон и монастырей. Старейший лубок такого рода — образ Михаила Архангела — был обнаружен в 1980 г. в Центральном государственном историческом архиве в фондах Святого Синода наряду с 40 другими оттисками. Исследователи предположили, что эти картинки использовались для того, чтобы бороться не только со старообрядческим влиянием, но и, что более вероятно, с униатством и католичеством (обе конфессии на Украине выпускали свои собственные печатные образы)⁹.

Следовательно, с самого их возникновения лубки следует рассматривать в качестве иллюстрации того, как православие внедряло и утверждало себя в структуре русской жизни. Эти оттиски напоминали иконы и наполняли библейские сцены узнаваемыми русскими чертами. Религиозные лубки предостерегали от греха, воспроизводили идеи «нерукотворного спасения» и служили поминовением русских святых, таких как Борис и Глеб, Александр Невский и Василий Блаженный. Этот аспект составлял центральную функцию лубка вплоть до XIX в. К этому времени оттиски, которые раньше в основном производились вручную, описанным выше способом, все больше становились частью предпринимательства. Круг их хождения также расширился, распространившись на более низкие социальные слои, хотя сам предмет — религиозные картинки — остался прежним¹⁰.

Важная роль в коммерциализации лубочного производства принадлежала монастырям. После наполеоновского вторжения многие религиозные центры пережили процесс второго рождения, поскольку значительное количество русских людей стало связывать свое растущее чувство национальной идентичности с православной верой¹¹. Одной из черт этого монастырского возрождения стало предпринимательство — производство и продажа сувениров верующим и паломникам. Эта практика началась

еще в XVIII в., но бурный рост пережила именно с оживлением монастырей в XIX в., когда они стали выпускать изображения не только православных святых, но и самих монастырей¹².

Точно так же, как расширили круг своего хождения перешедшие в XIX в. образы святых и православия, в более широкие социальные слои, по сравнению с ранним Новым временем, распространились и лубочные оттиски с изображением монастырей. Например, Мишкин отметил виды Свято-Троицкого монастыря (см. илл. 1). Крестьяне, с которыми беседовали он и другие этнографы, нанятые Тенишевым, часто рассказывали о своих путешествиях, о том, как они приобретали сувениры, об историях, которые они слышали от странствующих торговцев, и о том, как они покупали изображения тех мест, которые хотели бы посетить. Этот акт «оче-видения» многое говорит нам не только о том, что религия по-прежнему оставалась важным аспектом ментального и визуального мира русского крестьянина, но и о том, насколько подвижными и мирскими были эти крестьяне. Они путешествовали, слушали рассказы о своей собственной стране, покупали различные вещи, в том числе и картинки, вешали их на стены и разговаривали об этом. Тот факт, что Мишкин отметил преобладание религиозных лубков в крестьянских избах, подтверждает, с одной стороны, расширение круга потребителей лубочных изображений по сравнению со временем их возникновения, а с другой — важность православия в мировоззрении российских крестьян.

В конечном итоге наблюдения Мишкина не только служат иллюстрацией способов «воспоминания о прошлом религиозном опыте»¹³, но также являются ценным источником, позволяющим лучше понять научный интерес к «живому Православию» или религии как интегральной части

истории эпохи. В недавней работе Валери Кивельсон и Роберта Грина православие описывается как «живая, адаптивная и гибкая культурная система»¹⁴, и записи Мишкина о религиозных картинках, которые он увидел на стенах крестьянских жилищ, служат буквальным подтверждением этого мнения. Коллекционирование и расклеивание на видном месте религиозных картинок, особенно изображений посещенных крестьянами монастырей, также являются визуальным документом «церковности». Предложенное Верой Шевцовой определение этого термина позволяет исследователям понять «коммунальную динамику», лежащую в основе религиозных практик и ритуалов, даже тех, которые, на первый взгляд, выступают как сугубо личные¹⁵. Верующие «культивировали и выражали свое собственное чувство принадлежности к православию»¹⁶, и, возможно, практику паломничества и приобретения сувениров следует рассматривать как важный аспект принадлежности к более широкому сообществу. Литографии Свято-Троицкой лавры, которые заметил Мишкин, позволяют составить представление о важной части жизненного мира крестьян. Как поясняет Шевцова, изучение способов, при помощи которых православие проникало и укоренялось в деревенской жизни, дает шанс увидеть, каким образом религия и устанавливаемая ей общность постоянно реконструировали друг друга.

Повседневная жизнь и русская идентичность

Кандинскому, когда он записывал свои этнографические впечатления, больше бросилось в глаза присутствие в крестьянских домах оттисков с изображениями сцен из народных сказок и богатырей. Лубки, иллюстрировавшие повседневную жизнь крестьян — юмор, песни и народные сказки, — развивались как результат первого большого изменения в истории жанра, произошедшего, что касается и многих других аспектов русской культуры, во время реформ Петра Великого. Петр осуществил в визуальных искусствах России настоящую революцию, которая изменила характер всех форм образного воплощения в государстве¹⁷. Выйдя за пределы религиозной тематики, начиная с петровских времен лубки изображают правительственные реформы, народные сказки и исторические события. Таким образом, Петр и его пропагандисты стали использовать лубочные оттиски, чтобы пропагандировать новые убеждения среди тех, кто эти картинки покупал. Противники же петровских реформ, в особенности старообрядцы, стали выпускать собственные лубки, критикующие политику Петра.

В результате «Петровской революции» в лубках начали появляться такие персонажи, как Баба Яга, шутовская пара Фома и Ерема (позже превратившаяся в клоунский цирковой дуэт) и др. Народные картинки также запечатлели такие сугубо русские виды занятий, как печение блинов и пьянство в кабаках. Появление этих лубков отражает характер аудитории, для которой они предназначались, — это были преимущественно городские жители, хотя и более низкого социального уровня, чем ранее. Лубки с изображениями повседневности приняли множество форм: особенно популярными, в смысле вариативности и количества, были

сюжеты, связанные с празднованием Масленицы и различными сказками о народных персонажах, таких как Королевна Дружевна и Бова-Королевич. Этот Бова был чрезвычайно ловкий тип; корни его уходят в Англию, где он был известен как Бевис из Хэмптона, в XVII в. через итальянские лубки он попал в Россию, где в течение XVIII в. его тщательно русифицировали и стали представлять либо как дворянина, либо как богатыря¹⁸. Его супругой была принцесса Дружевна, которая появилась в многочисленных лубках сама по себе. Эти персонажи могут служить примером того, как производители лубков осваивали европейские визуальные формы и приспособляли их к концептам русского фольклора, таким, например, как «богатырь».

В лубочных оттисках XVIII в. много скабрезного юмора, описаний «подобающего» поведения мужей и жен и предостережений от грехов и пороков. Также они изображают разнообразную повседневную деятельность и ритуалы, будь то публичные молебны в городах или охота в сельской местности. И, наконец, эти картинки служили и чисто утилитарной цели: характерной чертой лубков в то время стали помещаемые в них карты и календари, также в них рассказывалось о различных действительных и мнимых событиях, например, о полете кометы в 1743 г. или о сатире, которого якобы видели в Испании в 1760 г., или о прибытии в 1796 г. персидского слона в Москву¹⁹.

Частью этого визуального мира XVIII в. были оттиски, настроенные к режиму критически. Возможно, самым известным примером такого критицизма является лубок «Цирюльник стрижет раскольнику бороду». На нем изображен чисто выбритый парикмахер в европейской одежде (который может служить и репрезентацией Петра I), схвативший за бороду огромного старообрядца, облаченного в традиционный русский кафтан²⁰. Держа в руках ножницы, цирюльник готовится отрезать бороду своему «клиенту», в то время как текст сообщает нам, что отвечает на это предполагаемая жертва петровской политики: «Слушай, цирюльник, я бороду стричь не хочу, вот гляди, я на тебя скоро караул закричу!»²¹. В течение долгих лет зрители интерпретировали этот лубок и как пропетровский, и как антипетровский, в зависимости от того, видели ли они в парикмахере положительный или отрицательный образ. И только в 1881 г. коллекционер лубков Дмитрий Ровинский установил, что эта картинка относится к старообрядческим и, следовательно, критична по отношению к правлению Петра Великого²².

Тот факт, что существовали столь различные интерпретации одного отдельно взятого лубка, говорит о власти, которую имеют образы. Оценить «Брадобрея» и другие лубки помогает работа Б. М. Соколова, в которой подчеркивается, что для понимания «художественного языка» лубка одинаково важны образный ряд, сюжет, техника и культура покупателя и продавца. Сущность популярных оттисков, как показывает Соколов, заключена в «творческой порче», приводящей к слиянию стилей и тем, которое и формирует содержание лубка. По мнению Соколова, лубки заимствуют темы из других культурных жанров, и это заимствование помогает изменять и модифицировать смысл образа. К тому же

варьируется и восприятие оттисков, поскольку индивиды могут концентрироваться на современном посыле этих картинок, иконической традиции (если таковая существует) или на каком-либо другом аспекте каждого образа. Лубок, по мнению Соколова, является «поли-традиционным продуктом, который позволяет зрителю осуществлять активную интерпретацию» — процесс, который он называет «игра с лубком». Но самое важное, как считает Соколов, это то, что русские смотрели на лубок как на часть «своего» искусства и «своей» жизни²³. Аналогичной точки зрения придерживается и Питер Берк, доказывая, что народные картинки и присущие им «искажения» позволяют нам глубже проникнуть в «ментальное™, идеологии и идентичности» людей, которые их потребляют²⁴. Следовательно, главное, что знаменует собой повседневный лубок XVIII в., это динамические культурные и социальные перемены, происходившие в России. Как «поли-традиционный продукт» лубок выполнял целую серию важных функций: в глазах индивидуальных потребителей он выражал веру, одновременно служил репрезентацией русской сатиры и юмора, источником новостей и даже средством критики имперского правительства.

В XIX в., где-то между 1820 и 1850 гг., российские производители лубков стали внедрять в технологический процесс их изготовления литографию. Это изобретение позволило московским издательствам (а производство популярных картинок было сосредоточено в Первопрестольной) не только доминировать на рынке, но и выпускать оттиски каждого лубочного образа тысячными тиражами²⁵. Первые предприниматели такого рода начинали обычно как странствующие торговцы или раскрасчики оттисков. И. А. Морозов, к примеру, родился в бедной крестьянской семье в Тверской губернии. Сначала он работал в Москве как уличный продавец лубков, в 1850-х гг. стал делать свои собственные картинки. Во время Крымской войны производство лубков стало приносить большую прибыль, Морозов сделал это своим главным делом. Прошлое Ивана Александровича Голышева, напротив, было менее скромным — он изучал рисунок в Строгановской школе в Москве. В 1858 г. он установил первый пресс по производству лубочных картинок в одной из деревень Владимирской губернии. С середины 1870-х гг. поместье, где он жил и работал, производило три тысячи оттисков в день. Для их раскрашивания Голышев нанял две сотни деревенских женщин²⁶. В конце XIX в. торговый оборот этого предприятия достигал двухсот тысяч рублей²⁷. Безоговорочным королем лубочного бизнеса в Москве на рубеже XIX—XX вв. был Иван Сытин (1851—1934), крестьянин из Костромы, который начинал уличным коробейником, а затем возглавил собственную издательскую компанию, специализировавшуюся на печати лубков. Ко времени осуществления тенишевской программы Сытин уже был миллионером²⁸.

Их работы принимали множество форм, и одна из них, очень значительная, демонстрирует, как лубок XIX в. наполнялся юмористической и фольклорной культурой. Мишкин и его коллеги-этнографы, вместе работавшие по программе Тенишева, отмечали, как любили крестьяне

покупать картинки, которые иллюстрировали песни и лирику. Лубки с названиями «Катенька», «Вниз по Волге», «Как мужик поле пахал», «Не упрекай меня, дорогой», «Не брани меня, родная!» и «Русская крестьянская свадьба» были в XIX в. абсолютными «лидерами продаж». Они дают нам информацию о том, как выглядела Россия и как российские крестьяне — изначальная и главная аудитория этих образов и в городе, и в деревне — покупали их и использовали их содержание для образного выражения своего собственного мира. В записях тенишевских этнографов есть сведения и о том, как крестьяне смеялись, пели и комментировали содержание картинок, висевших у них в избах на стенах²⁹.

Лубок также иллюстрировал и другие аспекты повседневности, которые разнообразно отразились во многих картинках на песенные темы. Они рассказывали истории о пьянстве и бедности, о петербургской и деревенской жизни и даже об отношении к смерти. Среди них по-прежнему были виды Масленицы, но присутствовали уже и картины подведения к различным городам по всей России железной дороги, которые позволили потребителям следить за важными событиями, затрагивавшими их жизнь. В лубках конца XIX в. содержались даже своеобразные инструкции о том, как следует вести домашнее хозяйство, и «надлежащем» семейном поведении³⁰. И наконец, как отметил Кандинский, лубок продолжал иллюстрировать популярные народные сказки, позволяя, таким образом, обрести крестьянской устной культуре визуальную форму. Многочисленные оттиски с изображением Ильи Муромца и других фольклорных героев наводнили сельскую местность, еще раз подтверждая, что спровоцированные Петром Первым изменения в лубочном производстве зашли очень далеко и получили визуальную репрезентацию (илл. 2). Рядом с религиозными лубками, которые помогали им артикулировать свои взгляды на мир, крестьяне помещали образы, которые помогали выразить этот окружающий мир визуально.



Илл. 2.
Сильный
и храбрый
Бова-Королевич
поражает
Палкана-Богатыря
(А. Морозов, 1877 г.)

СИЛЬНЫЙ И ХРАБРЫЙ БОВА-КОРОЛЕВИЧ ПОРАЖАЕТ ПАЛКАНА БОГАТЫРЯ.
Палканъ сражается съ Палканиномъ и хотѣлъ ударить мечомъ, но промахнулся, а Палканъ вырвалъ съ корнемъ дерево и ударилъ Палкана въ коня, конь упалъ на землю, а Палканъ сѣлъ на коня Бова, конь крѣпился синимъ по лѣсамъ в дубахъ, оцѣдилъ у Палкана все мясо до костей и пригналъ къ Бовѣ. Палканъ скакалъ поминусъ давай съ Бовѣмъ въ дубахъ, а Бова и мѣшину, и мамъ исподтичь проткнулъ въ сердце.



Илл. 3. Кандинский за работой. 1911 г.

Короче говоря, картинки служили иллюстрациями к миру крестьянина и приоткрывали историкам окно в этот мир. Как поясняет Питер Берк, образы могут быть «особенно ценны для реконструкции повседневной культуры рядовых людей»³¹. Лубки на темы популярных песен и сказок, висевшие на стенах крестьянских изб, являются сокровенной визуальной хроникой того, как выглядела сельская Россия, что носили ее жители, что было в домах и за их пределами. Эти народные картинки наложили глубокий отпечаток на материальную культуру позднего XIX в., и в то же время сам лубок продолжал оставаться частью этой материальной культуры. Украшая, по первому своему предназначению, стены по всей России, он был не только частью интерьера крестьянской избы, но и служил визуальной летописью жилища. Кандинский, который обнаружил на стенах у крестьян «переданные в красках песни», взял эту функцию лубков на заметку и впоследствии стал коллекционировать купленные на рынках картинки и вешать их уже у себя дома (илл. 3).

Войны, прошлое и русская идентичность

Мишкин и его коллеги по тенишевской программе писали о том, что они обнаружили большое количество лубков, посвященных Русско-турецкой войне 1877—1878 гг., и особо отмечали тот факт, что крестьяне любили рассказывать о своих подвигах в войнах и говорили о Скобелеве и Кутузове как о своих друзьях. Как комментировал этнограф Ф. Е. Кутехов, «знают Суворова и Кутузова, и узнают из картинок, более всего интересуются 12-м годом, Кутузовым и Суворовым»³². Развитие военного лубка — это второе главное изменение в истории лубочного производства; и в большей степени оно связано с развитием популярных картинок как коммерческого продукта. И то, что увидели и записали Мишкин и Кутехов, позволяет понять почему.

Те перемены, которые претерпел лубок при Петре Первом, неизбежно вели к тому, что лубочная техника начала использоваться для изображения войн России. Этот жанр впервые появился во время Семилетней войны (1756—1763). Одним из первых лубков такого рода стал сюжет «Русский казак бьет прусского драгуна» (1759), наглядно демонстрирующий культурные традиции, на которые опирались русские художники и издатели XVIII в. На этом лубке мы видим казака, который верхом на лошади гонит двух немцев; один из них тщетно пытается выстрелить из мушкета, а другой покоряется казачьей пике³³. Однако обо мов, подоб-

ных этому, выходило не так уж много — за всю войну их было произведено всего 20, что еще раз подтверждает, что лубки по-прежнему оставались городским продуктом с ограниченным хождением.

Однако с началом XIX в. ситуация изменилась. Чувство национального сознания, включавшее в себя множество компонентов, российская элита и художники начали формировать еще до 1812 г. В течение XVIII в. антипатия к иностранцам (особенно к французам и их манерам, которую разделяли многие представители русской элиты), идеи о том, что настоящая «русскость» заложена в русской крестьянской деревне и русской душе, возрождение интереса к национальной мифологии и истории, а также вера в то, что у России есть собственный национальный характер, все больше развивались среди российских художников и деятелей культуры³⁴. Однако для кристаллизации этого раннего национального сознания потребовался мощный внешний импульс в виде наполеоновского вторжения. Война против Наполеона и сопровождавшие ее эвондг привели к бурному росту военного лубка — с 1812 по 1814 г. вынш» более двухсот новых сюжетов. Рост зарождающейся национальной идентичности, использование образов в пропагандистских целях и общее развитие лубка как одной из форм русской популярной культуры происходили параллельно, и с началом войны 1812 г. они слились воедино.

Этот сдвиг отчасти произошел потому, что наряду с секуляризацией содержания лубков в течение XVIII в. их аудитория становилась все более «популярной» в самом широком смысле этого слова. К началу XIX в. лубки покупали крестьяне, городские жители и представители низших слоев среднего класса, а художники были преимущественно выходцами из городов, которые соблюдали правительственные инструкции и искали темы в «рыночном шуме». Русские люди покупали эти оттиски в лавках, открытых печатниками, в киосках, имеющих в каждом большом городе, на многочисленных ярмарках по всей стране или у странствующих коробейников. По мере того как лубки становились все более доступными русскому населению из всех классов, росла и их роль как средства убеждения и распространения информации. Эту важность открыли для себя издатели и художники, запечатлевшие события 1812 г. в образном ряду³⁵.

Наполеоновское вторжение привело к настоящему взрыву производства народных картинок — всего вышло около 250 сюжетов, посвященных этому событию, и именно они сформировали изобразительный канон, ставший основой образного выражения этой войны непосредственно в ее ходе и воспоминаний о ней в последующие годы³⁶. Образы 1812 г., многие из которых не были должным образом проверены цензурой, привели к появлению новой волны лубков, отражавших прошлые события и являвших собой русскую версию поисков национальной идентичности в XIX в. Десятилетия спустя, когда русское правительство попыталось ввести меры, контролирующие содержание лубков на военные темы, производители проявили удивительную коммерческую предприимчивость, в которой сочетались новшества литографического процесса и экономическая выгода от производства лубков все большими тиражами³⁷.

Лубки 1812 г. привели к еще одному прорыву. В самом начале вторжения Наполеона многократно возросли тиражи лубочных картинок, посвященных событиям прошлого. К середине XIX в. лубки уже были активно включены в процессы создания исторической памяти, выстраивая визуальную летопись российского прошлого и тем самым ускоряя постоянно идущее конструирование русской идентичности. Образы Ивана Сусанина, Куликовской битвы, Смуты и других важных событий теперь можно было покупать и продавать по всей империи. Герои прошлого, государственные деятели и генералы все чаще становились персонажами лубков (особенно популярными среди производителей лубочных оттисков были Петр Первый, а также Суворов, Кутузов, Ермолов и другие военачальники). К середине века производители лубков создали стандартный образ русского царя в виде воина-богатыря, изображаемого в манере Бовы-Королевича и Ильи Муромца (илл. 4).

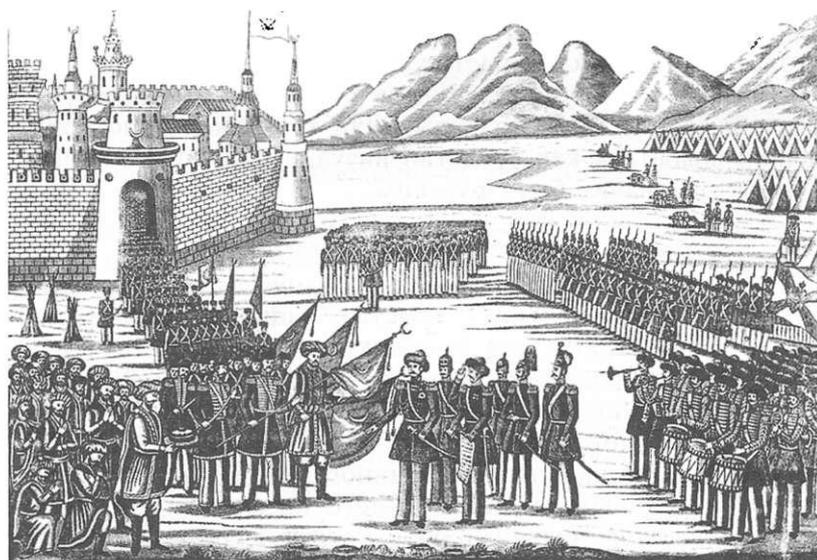
Успех образов 1812 г. наряду с последовавшим через несколько десятилетий внедрением литографической технологии превратили лубочное производство в прибыльное и быстроразвивающееся предприятие. Когда Россия в 1854 г. вступила в войну с Турцией, впоследствии вылившуюся в Крымскую войну, производители лубков были во всеоружии, готовы к тому, чтобы изображать текущий конфликт. Эти образы, пишет Питер Берк, выступали как «исторические агенты, поскольку они не только фиксировали события, но и влияли на то, как эти события подаются современникам»³⁸. Лубки со сценами осады Севастополя, взятия Карса в 1855 г. и других событий Крымской войны фирма Сытина продолжала печатать вплоть до 1880-х гг.³⁹, и ко времени начала программы Тенишева русские крестьяне имели возможность покупать и совмещать на одной стене образы двух разных случаев осады Карса русскими войсками — в 1855 и 1877 гг. (илл. 5 и 6).



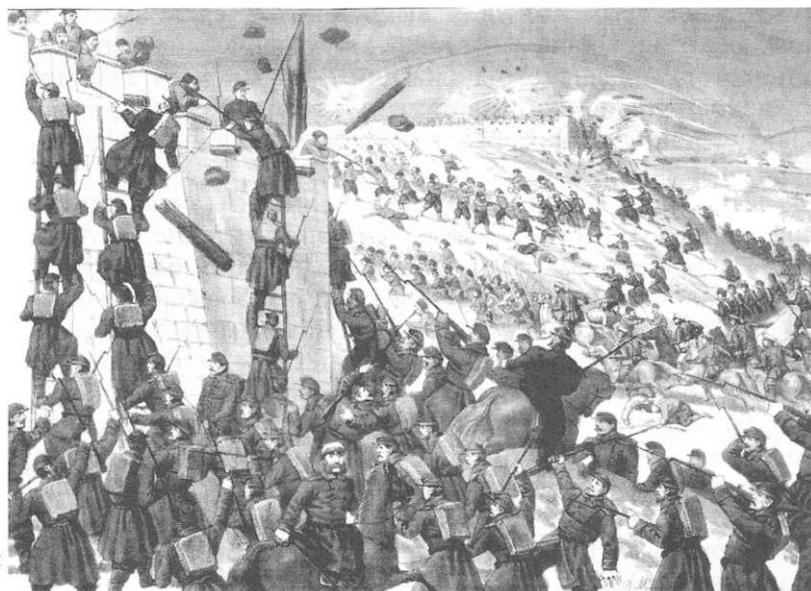
ВЗНАЧАТЬ ОТЬ ННФННКАШ ГРКФЪ МИХИМОПШШЩЧЛШЛОПЛОЩЧ

Илл. 4. Генерал от
инфантерии граф
Михайло Андреевич
Милорадович
(Сытин, 1887 г.)

Причем в 1898 г. Мишкин и его коллеги особо отмечали, что лубки времен Русско-турецкой войны все еще чрезвычайно популярны, и в то же самое они сообщали о лубках на песенные и сказочные темы: крестьяне любили рассказывать истории о прошлом и о своих связанных с ним деяниях, пусть даже и воображаемых⁴⁰. Когда Мишкин встретил лубки с изображением генерала Скобелева и взятия Плевны, он увидел гораздо больше, чем просто картинки на стене крестьянского дома. Он стал свидетелем сиюмоментного воплощения визуальной традиции, простиравшейся, по крайней мере, с наполеоновского вторжения, тради-



Илл. 5.
Взятие турецкой
крепости Карса
в Азии в 1855 г.
(Сытин, 1887 г.)



Илл. 6.
Взятие штурмом
турецкой крепости
Карса (1877 г.)

ции представления и воображения прошлого, которая составляла живую часть процесса приобщения к визуальной национальной идентичности в России. Ко времени записи Мишкиным своих наблюдений в распоряжении Ивана Сытина была настоящая армия торговцев, которые продавали его лубки по всей империи, а этнографы сообщали, что они «находили лубки в каждой избе» и что «каждый угол полон лубочных картинок»⁴¹.

В конечном итоге, как показывают эти свидетельства, лубочные образы были коммерческими продуктами, которые одни русские производили для других. В свою очередь, крестьяне использовали эти картинки для понимания и интерпретации своей собственной культуры, другими словами, принимали участие в создании и потреблении русской культуры. Активно покупая лубки и обсуждая их смысл, храня их годами в своих домах, они поддерживали (сохраняли) историческую память и использовали их как средство визуализации собственных представлений о том, что значит быть русским.

Заключение

Многие западные историки писали о том, что России до 1917 г. не хватало когерентного чувства национальной идентичности. Вслед за такими авторами, как Бенедикт Андерсон, который смотрит на национальную идентичность как конструкт, созданный исключительно элитами и требующий высокого уровня грамотности, авторы, считающие, что в России не сложилось чувства национальности, основную причину этой слабости национальной идентичности видят в аграрной экономике страны и в преобладании неграмотного населения. По словам Дэвида Бранденбергера, чья недавняя работа демонстрирует приверженность этому подходу, «чего не хватало русским вплоть до 1930-х гг., так это именно чувства общего наследия и знаний о славном историческом прошлом, основанных на пантеоне полумифических героев-патриотов». Причина столь плачевного положения, по мнению Бранденбергера, связана с «недостаточным вниманием, уделяемым со стороны царского режима таким популистским практикам (особенно печати и народному образованию)»⁴².

Пережитые Мишкиным и Кандинским акты личного «оче-видения» подталкивают к иному заключению. Крестьяне, которые «любили украшать свои стены картинками», приобретали эти картинки не просто для декоративных целей. Они покупали изображения монастырей как средство укрепления в вере и сохранения памяти о паломничествах (реальных и воображаемых). Они приобретали иллюстрации к песням и сказкам, чтобы понять свой собственный мир, и точно так же покупали образы «нового мира» — железных дорог и современных войн. Они покупали лубки на темы о прошлом, чтобы рассказать о нем своим односельчанам, странствующим торговцам и даже образованным этнографам. Русские крестьяне XIX в. понимали, что «предметы рассказывают истории»⁴³. Истории, которые рассказывались на крестьянских стенах, описанных Мишкиным, Кандинским и другими этнографами, говорили

о национальности, религии, юморе, народных песнях, о любви и славном прошлом. Будучи рассказанными с помощью визуальных и устных средств, эти «истории» отнюдь не подтверждают описываемую некоторыми историками «неартикулированность» чувства русской национальной идентичности. Напротив, коллекционирование и расклеивание лубков на стенах повествуют нам о том, как активно и творчески крестьяне конструировали свои собственные идентичности.

*Перевод с английского
Ю. Ю. Хмелевской*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Российский этнографический музей (далее — РЭМ), ф. 7, оп. 1, д. 471, л. 2.
- ² Повелихина А., Ковтун Е. Русская живописная вывеска и художники авангарда. Л., 1991. С. 70—71.
- ³ Burke P. Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence. Ithaca, 2001. P. 13.
- ⁴ Подробнее о том, как российские интеллектуалы смотрели на русское крестьянство, см.: Frierson C. Peasant Icons: Representations of Rural People in Late Nineteenth Century Russia. Oxford, 1993.
- ⁵ РЭМ, ф.7, оп. 1, д. 1850, л. И; ф. 7, оп. 1, д. 1433, л. 2; Фирсов Б. М., Киселев И. Г. Быт великорусских крестьян-землепашцев. СПб., 1993. С. 176. Эти данные почерпнуты из организованного князем Тенишевым в 1897—1898 гг. исследования жизни русского крестьянства. Пункт № 294 так называемой «тенишевской программы» призвал этнографов расспрашивать крестьян о количестве имеющихся у них в домах лубков и об их тематике; см.: Тенишев В. И. Программа этнографических сведений о крестьянах центральной России. Смоленск, 1897. С. 133.
- ⁶ См.: Иткина Е. И. Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX века. М., 1992. Самым лучшим исследованием истоков лубка остается работа Дмитрия Ровинского; см.: Ровинский Д. Русские народные картинки. Т. 1—5. СПб., 1881—1893. Подробнее об образах в популярной культуре см.: Hilton A. Russian Folk Art. Bloomington, 1995. P. 308—309.
- ⁷ Овсянников Ю. Русский лубок. М., 1962. С. 12.
- ⁸ Norris S. A War of Images: Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812—1945. DeKalb, 2006. P. 50.
- ⁹ См.: Воронина Т. А. Религиозный лубок и его особенности в XIX веке // Православная жизнь русских крестьян XIX—XX веков: итоги этнограф, исслед. М., 2001. С. 333.
- ¹⁰ См.: Farrell D. Popular Prints in the Cultural History of Eighteenth-Century Russia: Ph. D. diss. Madison, 1980.
- ¹¹ Kenworthy S. To Renounce the World: Reviving Monasticism in Nineteenth- and Twentieth-Century Russia (unpublished manuscript).
- ¹² Воронина Т. А. Религиозный лубок... С. 340.
- ¹³ Burke P. Eyewitnessing... P. 4.
- ¹⁴ Kivelson V., Greene R. (Eds.). Introduction // Orthodox Russia: Belief and Practice Under the Tsars. Pennsylvania, 2003. P. 5.
- ¹⁵ Shevzov V. Letting the People into Church: Reflections on Orthodoxy and Community in Late Imperial Russia / Orthodox Russia... P. 66.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Cracraft J. The Petrine Revolution in Russian Imagery. Chicago, 1997.

- ¹⁸ См. пояснения Александра Богуславского на веб-сайте, посвященном русскому лубку: http://www.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/Lubokyiubliter.htm
- ¹⁹ См. коллекции Славянского и Балтийского отделов Нью-Йоркской публичной библиотеки (NYPL, Slavic and Baltic Collections).
- ²⁰ Оба изображения находятся в Музее народной графики (МНГ) в Москве.
- ²¹ См. сайт Александра Богуславского; оба изображения, рассмотренные в этой части, взяты оттуда.
- ²² *Ровинский Д.* Русские народные картинки...
- ²³ *Соколов Б. М.* Художественный язык русского лубка. М., 1999.
- ²⁴ *Burke P.* Eyewitnessing... P. 30.
- ²⁵ См.: *Голышев И. А.* Картинное и книжное народное производство и торговля // Рус. старина. 49/3 (1886). С. 679–726.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ http://www.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/Lubok/lubok.html См. также: *Голышев И. А.* Лубочные старинные народные картинки. Происхождение и распространение их. Владимир, 1870.
- ²⁸ *Ruud Ch.* Russian Entrepreneur: Publisher Ivan Sytin of Moscow, 1851–1934. Montreal, 1990; *Norris S.* War of Images... P. 102–106.
- ²⁹ См., напр.: РЭМ, ф. 7, оп. 1, д. 639, л. 1; д. 725, л. 9.
- ³⁰ NYPL, Baltic and Slavic Collections.
- ³¹ *Burke P.* Eyewitnessing... P. 81.
- ³² РЭМ, ф. 7, оп. 1, д. 1699, л. 4.
- ³³ *Денисов В. И.* Война и лубок. Пг., 1916.
- ³⁴ См.: *Rogger H.* National Consciousness in Eighteenth-Century Russia. Cambridge, 1960.
- ³⁵ Подробнее см.: *Norris S.* War of Images... Ch. 2.
- ³⁶ Ibid.
- ³⁷ Ibid. Ch. 3.
- ³⁸ *Burke P.* Eyewitnessing... P. 145.
- ³⁹ NYPL, Slavic and Baltic Collection.
- ⁴⁰ См., напр.: РЭМ, ф. 7, оп. 1, д. 1755, л. 2.
- ⁴¹ РЭМ, ф. 7, оп. 1, д. 584, л. 13; д. 1787, л. 7.
- ⁴² *Brandenberger D.* National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956. Cambridge, 2002. P. 11.
- ⁴³ См.: *Ulrich L. T.* The Age of Homespun: Objects and Stories in the Creation of an American Myth. N. Y., 2001. P. 6.

Г. А. Янковская

**«ОБАЯНИЕ» БАНАЛЬНОСТИ.
Советская повседневность
в изобразительном искусстве 1940—1950-х гг.**

«В советской жанровой живописи 30—40-х годов мы почти не найдем изображений семейных сцен в интерьерах. Если судить по тематике, то можно прийти к заключению, что человек в СССР вообще не жил дома, не общался с семьей, а проводил свое время исключительно в заводских цехах, на колхозных полях, партийных собраниях, демонстрациях, в обстановке торжественных встреч или среди мраморов московского метро»¹. Эти слова были сказаны искусствоведом И. Голомштоком почти 30 лет назад. Он одним из первых привлек внимание историков, политологов, кураторов выставок и критиков к визуальной культуре тоталитарных политических режимов, в том числе к изобразительному искусству эпохи сталинизма. В приведенной цитате два принципиальных тезиса дополняют друг друга: официальное изобразительное искусство тех лет, во-первых, обслуживало нормативную идеологию, а во-вторых, совершенно игнорировало реалии обывденной жизни. За годы, что прошли после публикации книги «Тоталитарное искусство» в США (1990) и России (1994), представления о художественной жизни в СССР существенно расширились и изменились. В частности, оказалось, что предположение И. Голомштока о «безбытности» изоискусства сталинской эпохи не выглядит корректным, когда во внимание берется весь спектр арт-продукции эпохи сталинизма.

Эта эпоха действительно часто ассоциируется с бесчисленными изображениями «вождя народов», с многофигурными крупногабаритными полотнами на темы революций и Гражданской войны, со сценами военного триумфа и героического самопожертвования советского человека. Но рутинные, негероические, непубличные аспекты жизни советского человека по-прежнему увлекали художников и пользовались популярностью зрителей. «Бытовизм» особенно характерен для изоискусства эпохи позднего сталинизма.

Художники, графики, скульпторы послевоенного десятилетия оставили немало произведений, не связанных с тематикой трудового энтузиазма, военных баталей или культа советских лидеров. Визуальные материалы

альбомов и каталогов художественных выставок 1945—1953 гг. демонстрируют рост популярности сюжетов, посвященных частной жизни, повседневным мелочам и бытовым конфликтам. Британская исследовательница С. Рид обратила внимание на то обстоятельство, что на Всесоюзной выставке 1952 г. всего три художественных произведения были посвящены социальным конфликтам, а остальные представляли собой жанровые сюжеты². Аналогичные процессы были характерны для таких малых форм арт-принта, как художественные открытки. В визуальном лексиконе почтовых карточек 1950-х гг. историко-революционная и индустриальная тематика, характерная для искусства довоенного десяти-



Илл. 1.

с. в. Рянгина. Подруги. 1947 г.

летия, отходит на второй план. На смену им приходят изображения домашних праздников, семейных будней, чайных сервизов, дачных букетов и других символов житейского благополучия. В послевоенную эпоху бытовизируется тематика фарфоровой пластики, потребительской рекламы, политического плаката и журнальной фотографии³. Визуально в произведениях изобразительного искусства тех лет советский человек предстает не столько героическим строителем нового общества, защитником Отечества или передовиком производства, сколько обывателем. В художественных произведениях мы видим образы мужчин и женщин, занятых банальной повседневной рутинной. Они прини-

мают гостей, примеряют одежду, подстригаются в парикмахерской, пьют чай, призывают к порядку расшалившихся детей, совершают покупки, занимаются фигурным катанием, туризмом и прочими негероическими вещами, пробуждая в зрителях совсем не идеологические ассоциации (илл. 1, 2, 3). Визуальными бестселлерами 1940—1950-х гг. стали такие «классические» образцы жанровой разновидности соцреализма, как «Письмо с фронта» и «В новую квартиру» А. Лактионова, «Опять двойка» и «Прибыл на каникулы» Ф. Решетникова, «Вратарь» С. Григорьева и «Первый успех» П. Оборина.

Можно ли считать дегероизацию и тривиализацию тематики советского изобразительного искусства послевоенного десятилетия сбоем идеологической изомашин, созданной для конструирования фантома «социализм»? Помогают ли визуальные свидетельства выявить без них невидимые черты социальной жизни? Или они могут служить лишь иллюстрацией к гипотезам, сформулированным на базе вербальных документов? Попробуем ответить на эти вопросы, проанализировав феномен визуальной репрезентации повседневности и частной жизни в художественных произведениях эпохи позднего сталинизма.

Эксперты по истории советского литературного процесса уже в 1970-х гг. обратили внимание на преобладающее утверждение в массовой литературе послевоенного десятилетия ценностей комфорта, материального достатка и традиционного семейного уклада. Американская славистка русского происхождения В. Данем (Сандомирская), следуя за Н. Тимашевым, еще в 1940-х гг. расценившим социальные изменения в сталинской России как «великое отступление» от идеалов социализма и революционной переделки общества⁴, увидела именно в художественных произведениях с конформистскими ценностными приоритетами подтверждение существования целевой аудитории литературы такого



Илл. 3.
Г. Д. Зеленин.
Сбор подписей
под Стокгольмским
воззванием. 1952 г.

рода — советского «среднего класса». Впоследствии историки добавили немало аргументов в подтверждение этой гипотезы⁵. После окончания Великой Отечественной войны у одних групп советских людей жизнь оказалась так трудна, что они просто бросили думать о политике и идеологии, сосредоточились на выживании⁶. С другой стороны, именно в послевоенное время происходит самоопределение номенклатуры¹, в группу социального успеха превращаются техническая интеллигенция и служащие⁸. Закономерным результатом этих социальных сдвигов оказалась и художественная культура, в которой уже не было места футуристическому рывку и революционному аскетизму, а приоритетными стали ценности стабильности, комфорта, семейных традиций и повседневных радостей.

Реабилитация бытового жанра в послевоенном визуальном соцреализме лишь в 1990-х гг. стала объектом академических штудий. Среди современных западных экспертов по искусству социалистического реализма М. Боун одним из первых обратил внимание на то, что тематика повседневной жизни обычных людей является поразительной инновацией в советском искусстве послевоенных лет⁹. По его мнению, этот факт означал крах амбициозных планов власти по конструированию искусства социальной утопии. Несмотря на то что границы допустимой визуализации частной жизни определялись нормативной пуританской моралью и патриархальным семейным укладом, даже в тех тесных рамках героям художественных произведений послевоенных лет было предоставлено право наслаждаться не далеким будущим, а сиюминутным настоящим, право быть на дистанции от императивов официальной идеологии.

Однако одними «оппортунистическими» интересами и потребительскими ценностями советского обывателя популярность жанрового



Илл. 4. И. А. Гринюк.
Раскритиковали. 1952 г.



Илл. 5. А. И. Китаев. Первый раз
в первый класс. 1950 г.

сентиментализма поздней сталинской эпохи не объяснить. Бытописание — это не только репрезентация социального компромисса, но и социальная терапия средствами искусства, столь необходимая обществу, травмированному войной. «Сталинская система словно дала сбой, — размышлял М. Золотоносов о мелкой фарфоровой пластике 1940—1950-х гг., — словно пожалела и допустила послабление, учтя, что пострадавшим людям после всех катаклизмов и безытности остро захотелось домашнего уюта и семейного покоя. Символом уюта и покоя как раз и стали фарфоровые вещицы, милые безделушки, смыслом которых было противостояние идеологии и любым "социальным" коннотациям, включая и практическую пользу»¹⁰. О терапевтической функции советского бытового жанра говорил и директор Государственного Русского музея В. Гусев, знаток одного из самых репрезентативных собраний отечественного изобразительного искусства. Обозревая состояние советской живописи и графики послевоенного десятилетия, он заметил: «Может быть, в 40-е — 50-е гг. был в гораздо большей степени оправдан нравственно контраст между реальной трагедией нации, страшной действительностью в разоренной стране — и оптимистической патетикой в искусстве. Не только оставшиеся в силе официальные установки, но и общественный инстинкт национального самосохранения перед лицом смертельной опасности требовал от художника простой и доступной риторики...»¹¹ Не случайно в художественных произведениях того времени значительное внимание уделяется вещному миру советского человека. Абажуры, домотканые коврики, фикусы, вазы, табуретки, ситцевые занавески, репродукции в рамках, буфеты и прочая нехитрая домашняя утварь на полотнах советских художников сохраняют в культурной памяти «материальный» контекст повседневной жизни «простого» человека в годы сталинизма (илл. 4, 5, 6). Но внимание к бытовым подробностям жизни также отражает устойчивость традиционного семейного уклада



Илл. 6.
Н. А. Пономарев.
Новый мундир.
1952 г.

в условиях агрессивной социальной инженерии и бытовых лишений в годы тотальной войны.

Бытовизация образов, репрезентирующих советскую повседневность, происходила потому, что менялся ценностный вектор общества; и в этом сторонники концепции «большой сделки», безусловно, правы. Смена ценностных вех, «одомашнивание» визуального языка искусства происходили в силу того, что СССР оставался аграрно-индустриальной страной, в которой большая часть жителей первично социализировалась в условиях сельского (или маргинального поселкового) уклада жизни. Еще в 1920-х гг. для стороннего наблюдателя художественной жизни в СССР была очевидна неестественность культа машин, индустрии, технологического футуризма, характерных для советского искусства той эпохи. Г. Гросс назвал это явление «гипнозом промышленности над искусствами». Он не без основания полагал, что деревенская Россия просто изображала внешность индустрии без проникновения в ее суть. Поэтому для него русский конструктивизм виделся псевдо- или полу-индустриальным искусством, не имеющим будущего, вариантом «обезьяньей индустрии»¹², то есть очередным неподготовленным заимствованием западных ценностей. С этой точки зрения отход визуального соцреализма от символики урбанистического будущего, индустриальной тематики и технооптимизма представляется вполне предсказуемым.

В послевоенную эпоху идеалы преодоленного пространства, завоеванных территорий и стихий, популярные в довоенное десятилетие, уступают место ценностям репродукции человеческой жизни. В обще-



Илл. 7. С. А. Григорьев.
В родной семье. 1948 г.



Илл. 8. С. А. Григорьев.
Вратарь (фрагмент). 1949 г.

стве, отягощенном трагическим опытом утрат, зримым воплощением будущего стали образы детства и юношества. В произведениях ювенильной тематики визуализировались идеалы патерналистских взаимоотношений молодежи и старших поколений. В послевоенном соцреализме футуризм и мифология индустриального рывка были потеснены изображениями детей, ставших в стране, пережившей демографическую катастрофу, центром, целью и смыслом непубличной жизни советского человека (илл. 7, 8, 9, 10, 1Г). В сентиментально-иллюзорных образах советских Томов Сойеров зазвучала лирическая нота, наметился разрыв между догматической системой официальной эстетики и живым искусством (илл. 8). Триумф советского бытового сентиментализма был результатом роста самооценки простого человека, его желания увидеть жизнь в образах, ему знакомых и понятных. В произведениях художников-жанристов символически реализовывалось право «простого» человека на частную жизнь, обозначалась значимость традиционалистских ценностей.

Еще одно возможное объяснение расцвету бытового жанра может заключаться в том, что институциональная система и нормы художественной повседневности, сформировавшиеся за годы сталинизма, архаизировали художественную жизнь в СССР. За пределами первой страны социализма на протяжении первой половины XX в. шла эстетизация многих областей жизни (политики, торговли, спорта и т. д.), ранее мало связанных с прекрасными искусствами. Постоянно нарастала экспансия визуальных образов в социальную жизнь. Одновременно происходила специализация различных жанров и видов изобразительных искусств по целевой аудитории.

В частности, бытовой жанр, широко распространенный и популярный в западноевропейских странах, постепенно поменял среду обитания. Из выставочных залов и художественных салонов он перекочевал на страницы художественного арт-принта. Бытовой жанр не предполагает ответов на экзистенциальные вопросы бытия. Для этой разновидности изобразительного искусства важнее репортерская наблюдательность художника, внимание к деталям вещного мира, сюжетная занимательность и моральная назидательность. Визуализация повседневности в бытовом жанре часто происходит в форме зримо анекдота, для которого наглядность важнее психологической достоверности, а попадание в социальный типаж изображаемого имеет большее значение, чем творческая индивидуальность автора. Поэтому в XX в. более подходящим местом для жанровых зарисовок вновь, как в эпоху больших и малых голландцев, служит не музейно-выставочное экспозиционное пространство, а сфера повседневной жизни, частью которой является иллюстрированная периодика для домашнего чтения. Не случайно звезда бытового жанра американского искусства XX в. Норман Рокуэлл заработал репутацию самого популярного национального художника, создавая обложки и иллюстрации для еженедельников «Сатердей Ивнинг Пост», «Лайф» или «Лук»¹³.

¹³Часть иллюстраций размещена в CD-приложении к сборнику.

В знаменитом исследовании-манифесте «Авангард и кич» (1939) К. Гринберг уже ставил в один ряд популярность в СССР репродукций произведений провозглашенной предтечей соцреализма И. Репина и общенациональную славу Н. Рокуэлла. Однако при сопоставлении работ американского автора визуальной энциклопедии социальной жизни Соединенных Штатов Америки (илл. 9) и популярных советских живописцев С. Григорьева или Ф. Решетникова обнаруживаются не только общие черты, но и парадоксальные отличия. Произведения бытового жанра создавались и продвигались советскими художниками как артефакты серьезной станковой живописи, хотя стилистически и концептуально они не выходили за рамки журнальной иллюстрации. Тогда как иллюстрации Н. Рокуэлла представляли собой самостоятельные художественные произведения, выполненные в технике масляной живописи.

Таким образом, стилистика иллюстративного жизнеподобия возобладала в визуальной культуре сталинской эпохи еще и в силу того, что в СССР не развивался массовый художественный арт-принт, не происходила модернизация институтов художественного рынка. Архаичный характер институциональной системы изобразительного искусства консервировал и архаизировал художественную практику.

Почему к жанровым зарисовкам послевоенного сталинизма возникает умиленное, чуть ли не ностальгическое отношение? Именно потому, что в них, по законам ностальгии, зафиксирован элегический образ навсегда ушедшего прошлого, в котором не было места голоду, репрессиям, дистрофии и прочим травмирующим и болезненно неприятным сторонам послевоенной повседневности. Даже в жанровых картинах,



Илл. 9. н. Рокуэлл. Оригинал обложки для «Сатердей ивнинг» (23 мая 1953 г.)

отражающих тяготы повседневной жизни того времени (товарный голод, нужду, отсутствие элементарного уровня бытового комфорта), присутствует особая аура социально-психологического оптимизма и позитивного отношения к миру тех, кто уцелел во время войны.

Превращение героического соцреализма в бытовой сентиментализм можно истолковать и как результат адаптации художников к послевоенному идеологическому курсу в культуре. Бытовой жанр эпохи позднего сталинизма был проявлением антиинтеллектуализма «бесконфликтной эстетики» и страха деятелей культуры вести мировоз-

зренческие и стилистические поиски. Избыточный контроль

цензурных инстанций, разносторонняя регламентация художественной деятельности, поддержка властями одной художественной традиции (передвижников) подталкивали представителей творческих профессий искать такие сюжеты и прямолинейные художественные решения, которые бы не провоцировали критику со стороны Главреперткома и художественных советов. Иначе говоря, увлечение бытовым жанром — это маневр художников, не желавших подвергать свою творческую биографию и жизнь угрозе идеологических проработок.

В. Мухина не раз говорила о том, что «привившийся бытовизм» в советском искусстве был результатом механического перенесения в современность программы, которую в XIX в. осуществили художники-передвижники. Она сожалела, что в результате бездумного следования указаниям вышестоящих инстанций у художника «атрофируется ощущение иносказания», «упрощается язык художественного произведения»¹⁴. О характере этих указаний можно составить представление и по разрабатываемому высказыванию И. Сталина, что «новое содержание в известной мере всегда облечено в старую форму», и по рекомендации официального критика Р. Кауфмана о том, что «обращение к фотографии как к надежному документу закономерно вытекало из общих творческих установок»¹⁵.

Сужение диапазона художественных средств до фактографии, до информации в красках вызывало, по меньшей мере, недоумение не только у художников, но и тех самых масс, от имени которых велась художественная пропаганда. Публика оставалась равнодушной к художественному официозу сталинской эпохи, выказывая предпочтения искусству, созвучному миру маленького человека, — лирическому пейзажу и жанровым сценам повседневной жизни¹⁶.

Ряд современных экспертов по изоискусству сталинской эпохи полагают, что визуальный соцреализм представлял собой практику визуального сопровождения утопических проектов по конструированию нового общества и человека (публикации Б. Гройса¹⁷ и Е. Добренко¹⁸). Однако анализ произведений бытовой разновидности визуального соцреализма позволяет утверждать, что интригующие интерпретации искусства сталинской эпохи исключительно как мира симулякров не являются исчерпывающими. Изобразительное искусство тех лет визуализировало реалии текущего настоящего. Наивные, подобные постановочным фотографиям художественные произведения, созданные в послевоенные десятилетия, были связаны с тем временем, люди и ценности которого зафиксированы в символическом пространстве визуальных образов. Без учета закодированной в них информации трудно реконструировать ценностный мир и многообразие оттенков социальной жизни изучаемой эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Голомиток И. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 232.

² Reid S. Destalinisation and Remodernization of Soviet Art the Search for a Contemporary Realism, 1953—1963: PhD. Pennsylvania, 1996. P. 121.

³ *Чалкина М. Я.* Художественная открытка: К столетию открытки в России. М., 1993. С. 260; *Vonnell V.* Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. L., 1997; *Золотосов М.* Фарфоровая оттепель // Новый мир искусства. 1998. № 4. С. 32–34.

⁴ Современную полемику по работе Н. Тимашева см. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2004. Vol. 5. № 4.

⁵ О концепции среднего класса и культурности см.: *Dunham V.* In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction. Durham, 1990; *Fitzpatrick S.* The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca, 1992; *Kelly C., Volkov V.* Directed Desires: Kulturnost' and Consumption // *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution, 1881–1940* / С. Kelly, D. Shepherd (Eds.). Oxford, 1998. P. 312–313.

⁶ Подробнее см.: *Filtzer D.* The Standard of Living of Soviet Industrial Workers in the Immediate Postwar Period, 1945–1948 // *Europe-Asia Studies*. 1999. Vol. 51, № 6. P. 1013–1038.

⁷ *Лейбович О. Л.* В городе М.: очерки политической повседневности советской провинции в сороковых — пятидесятых годах XX века. Пермь, 2006; Документальную хронику процесса послевоенного самоопределения номенклатуры см.: ЦК ВКП(б) и региональные комитеты: 1945–1953. М., 2004.

⁸ *Duskin E.* Stalinist Reconstruction of New Elite. 1945–1953. N. Y., 2001.

⁹ *Bown M.* Socialist Realism Painting. New Haven, 1998. P. 253–255.

¹⁰ *Золотосов М.* Фарфоровая оттепель... С. 32.

¹¹ *Гусев В.* Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи: кат. выст. Дюссельдорф;Бремен, 1994. С. 17.

¹² Жизнь искусства. 1926 № 14. С. 5.

¹³ О нем см.: *Rockwell N.* The Norman Rockwell Album. N. Y., 1961; *Rockwell N.* Norman Rockwell: Artist and Illustrator. N. Y., 1970; *Marling K A.* Norman Rockwell. N. Y., 1997.

¹⁴ Совет, искусство. 1952. 25 июня.

¹⁵ *Кауфман Р. С.* Советская тематическая картина. 1917–1941. М., 1951. С. 57, 60.

¹⁶ Подробнее см.: *Янковская Г А.* Искусство, деньги и идеология: художник в годы позднего сталинизма. Пермь, 2007.

¹⁷ *Groys. B.* The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond. Princeton, 1992. Дискуссия, развернувшаяся вокруг работ Б. Гройса, сама по себе может быть предметом изучения. См., в частности, полемику с ним представительницы нового поколения американских русистов: *Rusnock K. A.* Life as it is, Life as it is Becoming: Socialist Realist Paintings of Collectivization, 1934–41. Los Angeles, 2002.

¹⁸ *Dobrenko Ev.* Socialism as Will and Representation, or What Legacy are We Rejecting? // *Kritika*. 2004. Vol. 5, № 4. P. 675–708; *Добренко Е.* Политэкономика соцреализма. М., 2007.

И. де Кегель

СИМУЛЯЦИЯ ИЗОБИЛИЯ? Визуализации советской культуры потребления в 1960-х гг.

Советская культура потребления, как кажется, противоречива в самой своей сути. Обычно советское общество — пожалуй, за исключением периода нэпа и брежневской эры, постфактум провозглашенной «золотым веком»¹, — воспринималось и воспринимается как общество дефицита, как в повседневном сознании, так и в научных исследованиях. Оно не отвечало одному из базовых признаков общества потребления, а именно — не предоставляло потребительские товары населению в больших объемах и с богатым разнообразием². Тем не менее в последние годы можно наблюдать настоящий бум исследовательской литературы по теме потребления в Советском Союзе³. Эти исследования показывают, что Советский Союз отчасти действительно пытался конкурировать с Западом в области потребления. И культура потребления, как одна из важнейших арен конкуренции двух систем в годы холодной войны, играла центральную роль в деле легитимации советской власти. Историк Ханнес Зигрист даже говорит о том, что «за недостатком демократии» потребление при государственном социализме стало «эрзацем политической легитимации»⁴. Советская стратегия, ориентированная на то, чтобы померяться силами в области потребления, была, впрочем, вполне логичной, так как главная цель — коммунистическое общество — должно было стать обществом изобилия. Самый известный пример инсценировки противоречий между Западом и Востоком в области потребления — проведение советской выставки в США и американской выставки в СССР в 1959 г. При этом, правда, бросается в глаза, что советская выставка в США значительно менее была ориентирована на тему «потребление», чем американская выставка в московском парке Сокольники, в рамках которой состоялись знаменитые «кухонные дебаты» между Хрущевым и Никсоном⁵. Это отвечало профилю советской визуальной культуры, которая была сфокусирована, прежде всего, на производстве, и лишь затем на потреблении товаров.

Усилия по конструированию культуры потребления в СССР хрущевского времени имеют длинную предысторию. Попытки форсировать

складывание культуры потребления предпринимались уже в годы новой экономической политики, когда жесткая максима военного коммунизма «Кто не работает, тот не ест» была отменена. Соответственно уже в это время появляются визуальные репрезентации потребления и рекламные плакаты, которые пока еще находятся под сильным влиянием дореволюционной эстетики неорусского стиля и стиля модерн⁶.

В эпоху Сталина также были попытки формирования культуры потребления, прежде всего в период «потребительского поворота», начавшегося в середине 1930-х гг. и продолжавшегося до начала 1950-х. Связь между личными достижениями на трудовом фронте и наградой в форме потребительских товаров прослеживается особенно явно в стахановском движении. Стахановцы как авангард общества должны были показать, что ударный труд стоит того, чтобы в нем участвовать, и является гарантией растущего благосостояния. Так же хорошо, как стахановцы, должны были со временем начать жить все граждане страны. Жизненный стиль ударников доказывал правильность сталинской фразы «Жить стало лучше, жить стало веселей» и был своеобразной проекцией в будущее, которая демонстрировала, как будет выглядеть жизнь при коммунизме⁷. Кроме того, предметы потребления были неотъемлемой частью негласного соглашения между гражданами и государством: тот, кто демонстрировал свою лояльность по отношению к системе, получал награду в виде особых предметов потребления⁸, в то время как любой намек на нелояльность грозил лишением этих привилегий.

Конечно, культура потребления, несмотря на отдельные попытки ее формирования, оставалась падчерицей советской политики: потребительский сектор даже в лучшие годы хронически отставал от оборонной и тяжелой индустрии. Это превращало визуализацию потребительских миров в СССР в особенно щекотливое дело. Отсюда и вопрос: как отображалась советская культура потребления в образах, не привлекая внимание к дефициту и не противодействуя намерениям официального дискурса укрепить легитимность и стабильность политической системы? Далее мы попытаемся конкретизировать вопрос, сформулировать некоторые гипотезы, приближающие нас к решению проблемы. Подчеркнем, что речь идет о первых, предварительных результатах исследовательского проекта по теме «Визуальные репрезентации труда и потребления как интеграционные стратегии в восточногерманско-советских отношениях (1953—1964)», над которым я работаю с начала мая 2007 г. в университете города Констанц⁹.

Для анализа стратегий визуализации в области культуры потребления мне кажется важным ответ на вопрос о том, какие аспекты культуры потребления особенно подчеркивались в визуальных репрезентациях. Здесь можно предположить, что визуализации культуры потребления были сильно концентрированы на процессах производства. Это соответствовало традициям советской фотографии и одновременно позволяло уйти от темы распределения товаров в обществе дефицита. Следующая гипотеза гласит, что в визуальных инсценировках особое значение придавалось предметам роскоши — например, таким продуктам, как

шампанское и шоколад, которые в дореволюционное время считались привилегией богатых, а в Советском Союзе предлагались по подчеркнуто низким ценам и поэтому были доступны широким слоям населения. Можно предположить, что реклама и, вероятно, фотографии в прессе должны были создавать впечатление, что советские рабочие отныне могут позволить себе то, что раньше (а в капиталистических странах и до сих пор) было привилегией господствующих классов. Эта инсценировка советского общества как пространства демократического потребления распространялась, впрочем, не только на продукты питания, но и на другие элементы дореволюционного стиля жизни высших слоев, например на дачи. И эта привилегия, которой раньше пользовались элитарные слои, стала в советское время благодаря государственной поддержке массового дачного строительства доступной широким кругам населения¹⁰.

Кроме того, можно ожидать, что дотационные, а потому особенно дешевые базовые продукты питания, такие как хлеб, особенно охотно использовались в визуализациях, чтобы продемонстрировать, что при государственном социализме никто не должен бояться за свое существование, так как реализация основных потребностей всех граждан при плановом хозяйстве является само собой разумеющимся делом. Этот тезис верен и для обеспечения жильем в рамках затратной строительной программы 1960-х гг.

Здесь следует принимать во внимание и четвертый аспект, а именно вопрос о том, какую роль играла конкуренция восточной и западной систем в репрезентациях потребления. Особенно распространенным было визуальное противопоставление обеспечения советских граждан основными продуктами потребления и демократизации потребления с репрезентациями нужды и социальных противоречий на Западе, основными характеристиками которого были бедность и бездомность. Таким образом, можно ожидать бинарно построенных визуализаций, в которых, с одной стороны, можно было увидеть ограниченные возможности потребления у широкого населения и шикарную жизнь крохотного господствующего слоя — с другой. Такая концепция особенно отвечала теории двух лагерей, развивавшейся главным идеологом А. А. Ждановым в эру Сталина, но остававшейся актуальной и во время жесткой конкуренции двух систем в эпоху Хрущева.

Можно предположить, что особенно во времена Хрущева воздействие конкуренции между Западом и Востоком на советскую культуру повседневности трактовалось в визуальных репрезентациях по-разному. Здесь необходимо проанализировать, в какой степени в этом контексте визуализировались влияния западной культуры потребления, которые, возможно, стигматизировались как нерациональное потребление и подавались как предосудительные. При этом нерациональное потребление могло кодироваться как женское.

Во-вторых, нас интересует вопрос, какие аспекты советской культуры потребления были маргинализированы или даже подлежали полному запрету визуализации. Можно предположить, что многочисленные феномены экономики дефицита, такие как длинные очереди¹¹ и пустые полки

в магазинах, показывать не разрешалось. Это касалось и такого важного аксессуара советских потребителей, как авоська — складывавшаяся до небольших размеров сетчатая сумка, которую граждане, главным образом женщины, носили всегда с собой на случай, если натолкнутся на неожиданно «выброшенные» в продажу товары¹².

В-третьих, необходимо исследовать, какие формы визуальных репрезентаций применялись и какие функции они выполняли. Предположительно существовало своеобразное «разделение труда» между различными формами визуальных репрезентаций. Возможно, будущие достижения культуры потребления визуализировались преимущественно в графиках (особенно рисунках) и картинах, в то время как уже реализованный прогресс культуры потребления репрезентировался в основном в фотографиях, чтобы подчеркнуть его реальность. В данном случае фотографии были предпочтительнее, так как они считались аутентичными свидетельствами реальной жизни.

Следующим шагом должна стать проверка сформулированных гипотез при помощи выборочного анализа эмпирического материала. В частности, анализ опубликованных в 1959 и 1960 гг. в еженедельнике «Огонек» визуальных репрезентаций может дать нам некоторое представление о том, каким образом было представлено потребление в советской визуальной культуре эры Хрущева. Под визуальными репрезентациями здесь понимаются все образы, опубликованные в «Огоньке», то есть карикатуры и другая графика, фотографии и картины. Такой подход позволяет не только рассмотреть отдельные образы, но и проанализировать возможное «разделение труда» между различными визуальными жанрами. Журнал «Огонек» был избран как основной источник потому, что он являлся многотиражным и, соответственно, широко распространенным в обществе печатным изданием. К тому же в соответствии со своим профилем иллюстрированного еженедельника он содержит особенно богатый визуальный материал, что отличает его от большинства других, как правило, бедно иллюстрированных советских периодических изданий. Нередко фотографии, публиковавшиеся в «Огоньке», были сделаны известными фотографами, например Дмитрием Балтерманцем¹³.

Для выборочного исследования материалы 1959—1960 гг. кажутся особенно подходящими, так как это время правления Хрущева, когда — не в последнюю очередь как реакция на кризис десталинизации внутри страны и за ее пределами — особенно форсированно развивалась культура потребления. Можно также предположить, что в этот период достижения советской культуры потребления под влиянием состоявшейся в 1959 г. американской выставки в Москве акцентировались сильнее. Эта выставка в крайне интенсивном режиме познакомила миллионы советских граждан с западной культурой потребления и существенно обострила системную конкуренцию в этой области, так что ведущие идеологи СССР попали в особенно затруднительное положение¹⁴. В процессе анализа образы будут рассматриваться как визуальные формы дискурса, находящиеся в постоянных¹⁵ взаимоотношениях друг с другом и с вербальными формами дискурса¹⁵.

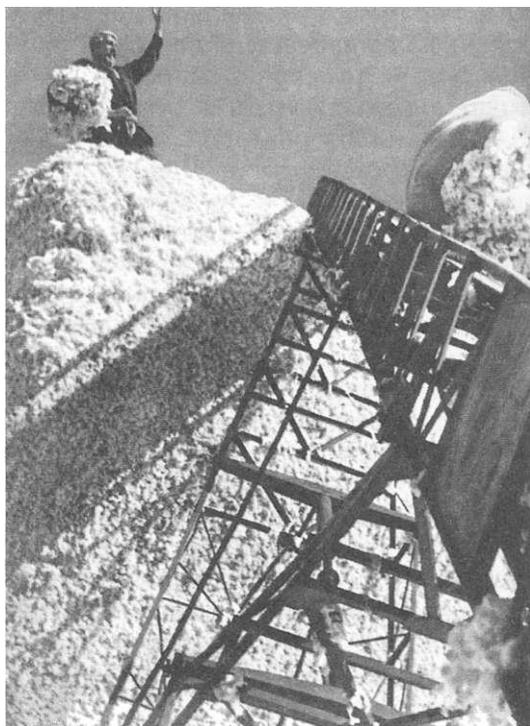
Сначала некоторые замечания о дискурсивном контексте, в котором находились фотографии на тему культуры потребления. Культура потребления в иллюстрированном журнале редко оказывалась на первом плане, что подтверждает вывод о том, что ей не только в государственном хозяйственном планировании, но и в визуальных репрезентациях отводили второстепенное значение. В «Огоньке» приоритетными были вопросы международных отношений. Первые страницы журнала отдавались публикациям и фоторепортажам о зарубежных визитах Хрущева в капиталистические и социалистические страны¹⁶. Материалы подчеркивали, что в США, Франции, Австрии и других государствах первому секретарю был подготовлен восторженный прием, особенно со стороны «прогрессивных сил». Неизменно акцентировался и миролюбивый характер советской внешней политики. Достоверность этой интерпретации были призваны подтвердить многочисленные изображения дружески улыбавшегося Хрущева, часто в позе победителя, окруженного сияющими, торжествующими людьми, которые, как правило, держали транспаранты с приветствиями советского партийного лидера, нередко написанные на русском языке. Эти плакаты, таким образом, становились доступны советскому читателю и одновременно сигнализировали о широком распространении русского языка, особенно в «прогрессивном мире». С этим сильно контрастировала характеристика западных стран, в особенности Франции, Западной Германии и США как милитаристских, колониальных держав. Советского читателя широко информировали о войне в Алжире, развязанной Францией, о создании Бундесвера в Западной Германии и роли США в форсировании гонки вооружений¹⁷. Эти материалы противопоставлялись в «Огоньке» репортажам об освободительной борьбе и свободолюбии различных стран Южной Америки, Африки и Азии, которые лишь временно подавлены насилием и репрессиями¹⁸. Это наглядно демонстрировали картины жестокостей колониальных держав, с одной стороны, и образы уже успешной кубинской революции — с другой¹⁹. При репрезентациях капиталистических стран тщательно заботились о разделении враждебных образов политических и экономических элит и дружественных изображений рабочих, прогрессивной интеллигенции. Особенно четкое выражение это нашло в построенных на контрасте фоторепортажах о бедной «Америке 1» и богатой «Америке 2»²⁰.

Дружественные связи Советского Союза с эксплуатируемыми народами мира отображались в картинах советской военной помощи освободительным движениям и организации обучения в СССР учащихся и студентов со всех континентов, дополнялись изображениями советской дружбы народов²¹. Часто эти изображения были оформлены в фольклорных мотивах и, таким образом, соответствовали представлениям о «народности», которым придавалось огромное значение в концепции соцреализма²². Эти образы несли в себе «дыхание» внутрисоветской экзотики. Описанные выше репрезентации дополнялись изображениями вооружающегося СССР, представленные в контексте исключительно оборонительной стратегии. Как правило, это были фоторепортажи с военных парадов 1 Мая и 7 Ноября или, независимо от праздничного календаря, полемические изображе-

ния в карикатурном жанре. В них советская программа вооружений представляла как щит, заслоняющий СССР от агрессивных воротил Запада, мечтающих о достижении максимальной прибыли и мировой гегемонии.

Большое место в журнале отводилось спортивным успехам СССР, в особенности достижениям на Олимпиаде в Риме в 1960 г.²³ Их дополняли визуализации достижений на производстве,²⁴ в строительстве²⁴ и науке, заложивших основы экономических успехов²⁵. Другими распространенными темами были развитие электроэнергетики, часто представленное в образах напыщенно-импозантных, недавно сооруженных гидроэлектростанций²⁶ или подчеркнуто мирного использования атомной энергии²⁷, а также создание транспортной инфраструктуры и повышение мобильности населения за счет строительства улиц, самолетов и метро²⁸. Весной и осенью в качестве исключения на обложках появлялись картины сева и сбора урожая. Так на короткое время тема потребления по «сезонным соображениям» оказывалась на переднем плане²⁹.

На второстепенных страницах внутренних тетрадей «Огонек» представлял широкую панораму советской культуры потребления. Спектр ин-



Илл. 1: Горы хлопка выросли на заготовительном пункте в колхозе имени Сталина Избаскентского района Андижанской области. С помощью мощных транспортеров хлопок складывают в бункера.

Фото Я. Рюкина
(Огонек. 1960. № 49)

сценировок простирался от визуализаций широкого обеспечения граждан продуктами питания и потребления, советов по современному оформлению жилых помещений³⁰ или пошиву одежды³¹ до изображений счастливых отпускников³². Использование товаров показывалось редко, чаще же — их производство. Особенно часто на переднем плане оказывались репрезентации аграрной продукции, например, процесса сбора урожая зерновых или хлопка³³. При этом изобилие символизировалось размерами изображения, когда собираемый в огромных количествах продукт занимал всю площадь картины или даже выходил за ее пределы. Так, например, фотография изображала сборщицу хлопка, позирующую на фоне горы убранного урожая, и рабочего в позе победителя, стоящего на самой вершине этой горы³⁴ (илл. 1). Другая фотография в «Огоньке» показывала тракториста совхоза и его соратницу, на которых из невидимого комбайна как из рога изобилия низвергался

зерновой «ливень» (илл. 2). Визуализация идеи изобилия усиливалась тем, что оба совхозных работника стояли на зерне, которое уже собрали³⁵. То, что фотографии собирающих урожай колхозников были сделаны в различных советских республиках — от прибалтийских до среднеазиатских³⁶ — подчеркивало этническое многообразие и дружбу народов СССР. Наряду с этими сфокусированными на людях иллюстрациями, «Огонек» показывал многочисленные изображения созревших и еще не сжатых полей, а на них — трактора и зерноуборочные комбайны, чаще всего движущиеся в строгом геометрическом порядке и стилизовавшие сельское хозяйство под индустриальный процесс³⁷ (илл. 3). Публиковались и снимки, сделанные в рыболовецких хозяйствах, изображавшие лов и разделку рыбы³⁸. Наряду с изображениями сельскохозяйственного производства публиковались иллюстрации из различных областей легкой промышленности, изображавшие различные процессы — от изготовления ковров до производства духов³⁹. Во всех названных областях работа была представлена как приносящая счастье, а иногда и утомительная деятельность, которая требовала специальных знаний, концентрации, чувства ответственности и силы.

Акцентирование аспектов производственной деятельности в визуальных мирах «Огонька» отвечало уже упоминавшейся традиции советской фотографии, которая с первых лет существования Советской России кон-



Илл. 2: Первый хлеб.
Фото В. Тарасевича
(Огонек. 1960. № 31. Обложка)



Илл. 3: Виды на урожай? Хорошие.
Фото В.Тарасевича
(Огонек. 1960. № 31)

центрировалась на том, чтобы запечатлеть сельскохозяйственные предприятия и заводы с протекающими там производственными процессами⁴⁰. В визуальных репрезентациях на первый план выходило восхищение авторов фотографий и их персонажей непрекращающимся прогрессом, что призваны были передавать виды современной техники. Наиболее наглядно это удавалось сделать в фотоизображениях научно-исследовательского процесса или ученых, которые добывали знания или совершали открытия, важные для промышленности. Однако и изображения самой продукции свидетельствовали о широко распространенном восхищении техникой и прогрессом. Так, в 1960 г. «Огонек» опубликовал фотографию работницы парфюмерного предприятия, которая в обстановке, больше напоминавшей лабораторию, создавала новые ароматы⁴¹ (илл. 4). Бутылочки с парфюмерными маслами, запечатленные на фото, стояли на полках так же ровно, как бутылки на конвейере во время контроля на молочном заводе или фабрике по производству напитков. Эта инсценировка обыгрывала кампанию, когда благодаря применению синтетических запахов предмет роскоши — духи — превратился в товар, доступный всем гражданам. То, что фото было напечатано накануне Международного женского дня, подчеркивает женскую коннотацию духов так же хорошо, как и напечатанная на следующей странице фотография, запечатлевшая сцену в парфюмерном магазине, на которой можно увидеть исключительно женщин.

Изображения внутренней обстановки и внешнего вида магазинов, а также процесса совершения покупок встречаются в визуальной культуре Советского Союза достаточно редко. Возможно, эта стратегия визуализации способствовала исключению теневых сторон советской культуры потребления из образного ряда. Если внутренняя обстановка магазинов показывалась, она должна была либо демонстрировать *культуристость* продавцов (и покупателей), либо подчеркивать товарное изобилие. Так,



Илл. 4: Парфюмер В. А. Грибанова создает новые композиции. Фото Ф. Короткевича и А. Узляна (Огонек. 1960. № 10)

продавщица на фотографии праздничного номера «Огонька», посвященного 8 Марта, выглядела в окружении флаконов с духами столь элегантно, что сам ее облик вполне соответствовал предметам роскоши, которые она с готовностью демонстрировала покупателям (илл. 5). Строгий, но дружелюбный взгляд характеризовал ее как воспитателя покупательниц и указывал

На педагогический аспект концепции *культуристости* В области культуры ПО-

требления. То, что идеалы *культурности* уже были усвоены покупательницами, проявлялось не только в их интересе к такой продукции, как духи, но и в том, что они терпеливо ждали своей очереди. Некоторые из них мило улыбались, что указывало на непринужденную атмосферу, царившую в магазине⁴².

Эти образы были частью обширного дискурса о *культурности*, который нашел отражение и в многочисленных визуализациях советской высокой культуры. Важную роль в «Огоньке» играли образы деятелей культуры — ученых, литераторов⁴³ и творческих работников⁴⁴. Они или подготавливали почву для «потребления» культуры, или изображались в процессе общения с публикой⁴⁵. Фотографии показывали их погруженными в размышления (часто с вдохновенным выражением на лице, столь характерным для визуализаций персонажей этой группы), а также в процессе творчества, за письменным столом или во время игры на сцене⁴⁶. Особенно сильно подчеркивался символический духовный капитал в изображениях ведущих деятелей культуры, получавших Ленинскую премию или другие высокие государственные награды⁴⁷. Большое значение для саморепрезентаций государственного социализма как системы, пронизанной *культурностью*, имели многочисленные изображения рядовых граждан, «потреблявших» продукты культуры или даже самостоятельно их производивших. Потребители культуры выступали в образах восхищенной, сосредоточенно слушающей или смотрящей публики в театре, опере или концертном зале или были (с акцентом на повседневность) изображены как трудящиеся, которые в момент отдыха погружались в чтение газет или беллетристики⁴⁸. Это полностью соответствовало официально поддерживавшемуся образу Советского Союза как «самой читающей страны» мира, а также идеалу «всесторонне развитой личности» при социализме. Другие фотографии показывали, как некоторые трудящиеся использовали вечерние часы или выходные дни для дальнейшего образования в коллективе. Иные даже представляли в свое свободное время как «производители культуры»⁴⁹. Как можно увидеть на многочисленных фотографиях, они вели кружки Народных Танцев⁵⁰ или преподавали в других областях «народного твор-



Илл. 5: Вам не кажется, что продавец за прилавком чем-то напоминает актера на эстраде? Фото И. Тюфякова (Огонек. 1960. № 11)

чества» во дворцах культуры, которые в публичных инсценировках выступали одним из важнейших институтов, способствовавших развитию *культурности*⁵¹. Эти фотографии должны были наглядно убеждать в том, что в СССР культура больше не является элитарным занятием, а принадлежит всему народу.

Достаточно редкий случай инсценировки изобилия в магазинах встречается в одном из февральских номеров «Огонька» 1959 г. Фотография показывает ряды полок, на которых рядами выставлена мужская и женская обувь, от элегантной до спортивной. Возможно, это должно было символизировать хорошую, эффективную организацию советской культуры потребления. В конце сфотографированных сбоку стеллажей стоит ухоженная, хорошо одетая продавщица, которая серьезно, умиротворенно и восхищенно смотрит на выставленную продукцию. Она явно гордится многообразием товаров, которые может предложить покупателям. Так же, как и визуализации идеализированных ситуаций покупки-продажи, эта фотография показывает скорее проекцию в будущее, нежели реальность советских магазинов, так как такая элегантная обувь в таком количестве редко встречалась в продаже: обувь считалась в Советском Союзе одним из самых желанных дефицитных товаров⁵².

Если сравнивать различные жанры визуальных репрезентаций потребления, становится очевидным, что между ними существовало четкое «разделение труда»: рисунки и эскизы служили, как правило, для репрезентаций еще не осуществленных проектов, например, строительства квартир или зданий магазинов⁵³. Так, «Огонек» публиковал эскизы новых жилых кварталов в городах и деревнях, чаще всего сопровождавшиеся комментариями о преимуществах панельного строительства⁵⁴, а также модели современных зданий центров бытовых услуг и нового международного почтамта в Москве⁵⁵. Эскизный характер рисунков был призван показать, что речь идет о проектах⁵⁶.

Фотографии, наоборот, претендовали на то, чтобы репрезентировать планы, ставшие реальностью, например, уже построенные электростанции, произведенные товары, готовые продукты питания. Характер фотографий, воспринимавшихся как документы, придавал этим изображениям особенные авторитет и аутентичность⁵⁷. «Разделение труда» между обеими формами визуализации, правда, не всегда соблюдалось строго, так что сформулированная по этому поводу гипотеза нуждается в уточнении. Как и фотографии идеальных ситуаций общения между продавцами и покупателями, а также изобилия товаров в магазинах, тип фото-визуализации также мог служить и репрезентацией проекций в будущее или представлять желаемое как достигнутое.

Карикатура как иная форма визуализации была призвана показывать недостатки не только внутри Советского Союза, но и за рубежом. Отчасти карикатура поднимала тему дефицита в советском производстве потребительских товаров. Например, «Огонек» рекомендовал дрессировщикам использовать советские духи, так как из-за своего резкого запаха они могут держать хищных зверей на расстоянии⁵⁸ (илл. 6), или высмеивал обрушение только что построенных зданий в момент их приемки⁵⁹. Даже

трудности, с которыми в СССР был сопряжен процесс добывания товаров, не были полностью табуизированной темой. Так, одна из карикатур в сатирическом журнале «Крокодил» изображала советскую «венеру милосскую», тематизируя проблему двойной нагрузки на советских женщин. Советская «венера» держала в одной руке папку, в другой — полную авоську, то есть ту самую сумку покупателя, ассоциировавшуюся с дефицитом⁶⁰. Такие карикатуры опровергали инсценировки идеализированной реальности, часто транслируемой при помощи фотографий.

Отчасти карикатуры находились на службе конкуренции систем, когда показывали, что в США, например, можно купить хорошие медикаменты, но они стоят так дорого, что покупатели вынуждены снимать с себя последнее. Эта стратегия визуализации укладывалась в традицию теории двух лагерей, как и фоторепортаж об американском скауте, который настолько был потрясен впечатлениями от пребывания в образцовом пионерском лагере «Артек», что не мог сдержать слез⁶¹. Если в этих случаях тематизировались социальные вопросы при капитализме, отдельные изображения были призваны наглядно представить стремление догнать и перегнать Запад, сформулированное сначала Сталиным, а затем и Хрущевым. Как предчувствие этого будущего выступает фотография полностью механизированного процесса производства советских конфет, сопровождающаяся текстом об их большом успехе на мировом рынке. Как гордо замечают авторы, уже несколько тонн этих конфет отправлены в США⁶².

С другой стороны, карикатура служила полемике о западных влияниях в Советском Союзе. Как глетворное воздействие западной культуры потребления на советских граждан высмеивалось восхищение американскими джинсами, изображенное графически в виде дикорастущего болотного цветка, который нужно вырвать из советской почвы⁶³. Также карикатурно изображалась готовность советских граждан проводить платные экскурсии для туристов из капиталистических стран⁶⁴. Возможно, это была рефлексия по поводу интенсивных контактов советских граждан с иностранцами во время Международного фестиваля молодежи в Москве в 1957 г. и во время «Американской выставки» 1959 г. в столице. Другие поклонники западной культуры потребления были репрезентированы как подозрительные личности (например, спекулянты), как безудержные гедонисты или алкоголики. Часто уже их одежда указывала на то, что



— Это духи местной парфюмерной фабрики. Надушитесь ими — и можете смело входить в клетку ко львам.

Илл. 6: Цирк, только цирк...
Рисунки Ю. Ганфа
(Огонек. 1960. № 44)

дополнительный заработок предназначался для приобретения модных западных вещичек. В карикатурном изображении это было маркировано как нерациональное потребление некоторых женщин, а иногда и мужчин, и противопоставлено желательному «рациональному потреблению» при социализме⁶⁵.

Перечисленные фрагменты образного мира «Огонька» 1959—1960 гг. показывают, что в этом журнале можно обнаружить достаточно четко сформированные стратегии визуализации потребления. Слишком схематичные представления о запретных образах и о «разделении труда» между различными формами визуализации, правда, необходимо дифференцировать. На этом фоне кажется обоснованной более интенсивная систематизация визуальных стратегий и визуальных серий по теме потребления. Следующим шагом может стать соединение этой систематизации с анализом отдельных, размещенных на особых местах (например, на обложке или первых страницах журнала) изображений. В целом стало ясным, что визуальные инсценировки советской культуры потребления были тесно связаны с различными сопутствующими дискурсами, в особенности о прогрессе, *культуристости*, конкуренции систем и дружбе народов. Также обозначилось, что в дальнейшем исследовании нуждается тендерное кодирование потребления. Комбинация этих аспектов обещает интересный новый взгляд на весьма популярную в настоящий момент тему советской культуры потребления.

*Перевод с немецкого
О. Ю. Никоновой*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Dubin B.* Goldene Zeiten des Krieges. Erinnerung als Sehnsucht nach der Breznev-Aera // Kluften der Erinnerung. Russland und Deutschland sechzig Jahre nach dem Krieg / M. Sapper, V. Weichsel (Hg.). Berlin, 2005 (= Osteuropa. 2005. № 4–6). S. 219–234.

² См.: *Siegrist H.* Konsum, Kultur und Gesellschaft im modernen Europa // Europäische Konsumkultur. Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert) / H. Siegrist, H. Kaelble, Ju. Kocka (Hg.). Frankfurt/M.; N. Y., 1997. S. 13–48 (hier S. 16–19), а также: *Merl S.* Staat und Konsum in der Zentralverwaltungswirtschaft. Russland und die ostmitteleuropäischen Länder // Ibid. S. 205–241 (hier S. 206).

³ Примеры из более ранних периодов см.: *Merl S.* Ibid., а также *Merl S.* Sowjetisierung in der Welt des Konsums // Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1949–1970 / K. Jarasch, H. Siegrist (Hg.). Frankfurt/M., 1997. S. 167–194. Кроме того, см.: *Reid S.* Cold War in the kitchen: gender and the de-Stalinization of Consumer Taste in the Soviet Union under Krushchev // Slavic Review. 2002. № 2 (61). P. 211–252, а также другие статьи в: Repenser le Dégel. Cahiers du monde russe. 2007. № 1–2 (47). См. также манускрипт диссертации Люминиты Гатейель «Warten, hoffen und endlich fahren. Auto und Sozialismus in der Sowjetunion, der DDR und Rumänien (1964–1978)».

⁴ *Siegrist H.* Konsum, Kultur und Gesellschaft im modernen Europa. S. 32.

⁵ *Hixson W. L.* Parting the curtain. Propaganda, culture, and the Cold War, 1945–1961. N. Y., 1997. P. 151–182, 185–213.

⁶ Waschik K., Baburina N. (Hg.). Werben fuer die Utopie. Russische Plakatkunst des 20. Jahrhunderts. Bietigheim; Bissingen, 2003. S. 81.

⁷ Hessler J. Cultured trade. The Stalinist turn towards consumerism // Stalinism. New directions / Sh. Fitzpatrick (Ed.). L.; N. Y., 2000. P. 182–209.

⁸ См. пример из более раннего периода: Waschik K., Baburina N. (Hg.). Werben fuer die Utopie... S. 189.

⁹ Данный проект базируется на принципах иконографического анализа серии изобразительных произведений.

¹⁰ Caldwell M. Vom guten Leben. Freizeitarbeit in Russlands Datschenkultur // Kultura. 2007. № 1. S. 3–8 (hier S. 3f).

¹¹ Об очереди как дисциплинирующем институте при государственном социализме на примере Румынии см.: Verdery K. The «Etatization» of time in Ceauscescu Romania // What was socialism and what comes next? Princeton, 1996. P. 39–57 (here P. 46f).

¹² Об авоське и ее свойствах бесконечно увеличиваться, воспринимавшихся хозяйственными плановиками как угроза народному хозяйству и символ ненасытности потребителей, см.: Reid S. Cold war in the kitchen... P. 211–252 (here P. 211).

¹³ См., напр.: Софронов Б. А. На древней земле Хорезма / Фото Дм. Балтерманца // Огонек. 1960. № 49. С. 2–3.

¹⁴ Число посетителей, по официальным данным, достигло 2,7 миллиона, фактически же их было еще больше. См.: Hixson W Parting the curtain... P. 201.

¹⁵ К вербальным формам дискурса я причисляю, в первую очередь, статьи, которые сопровождалась фотографиями или рисунками, выполнявшими функцию иллюстраций, а также подписи под ними. Эти подписи были особенно подробными и служили тому, чтобы направлять процесс рецепции и ограничивать возможности отклоняющихся от официальных толкований. Кроме того, тексты, не имевшие иллюстраций, например, статьи о концепции «культурности» или по актуальным идеологическим вопросам, также принадлежали к важным для контекстуализации вербальным формам дискурса.

¹⁶ См., напр.: Новиков А. Австрия рукоплещет другу // Огонек. 1960. № 28. С. 1–4; Боровик Г. Голоса правды не заглушить! // Там же. № 40. С. 2–7; Боровик Г. Всегда наступает рассвет / Фото Г. Боровика // Там же. № 42. С. 1–5.

¹⁷ См., напр.: Кассис Б. В., Гурков Г. Бундесвер форсирует Ла-Манш // Там же. № 50. С. 4 и др.; Гурков Г. Мир, а не меч! // Там же. № 49. С. 6 и др.

¹⁸ Свободу и независимость! // Там же. № 31. Внутр. обложка. Репродукция плаката, на котором огромный, мускулистый африканец разрывает цепи голыми руками.

¹⁹ Петрас В. История обвинений США // Там же. № 44. С. 3 (карикатура на кубинскую политику США).

²⁰ Захаренко В. Америка № 1 и Америка № 2 // Там же. № 32. С. 18–21.

²¹ См.: Шергова Г. Наука дружбы / Фото А. Узляна // Там же. № 45. С. 25–27.

²² Судрабкали Я. (народный поэт Латвийской ССР.— И. де К.) Мой край родной / Фото А. Узляна // Там же. № 29. С. 8 и др.; Северо-Осетинская декада в Москве // Там же. № 34. С. 22 и др.; Толченова Н. Солнечное искусство народов Дагестана // Там же. № 15. С. 8 и др.

²³ См., напр.: Власов Ю. О килограммах и счастье // Там же. № 48. С. 28 и др. (мемуары олимпийца и тяжелоатлета Юрия Власова); Ройзман М. В воротах Лев Яшин / Фото А. Бочинина // Там же. № 18. С. 28 и др.; Там же. № 2. Обложка (фото тяжелоатлета).

²⁴ Фото с подписью «Строится целлюлозно-картонный комбинат»: Там же. № 44. С. 16, а также три иллюстрации на пронумерованных страницах.

²⁵ *Кричко А.* (главный конструктор Рижского электромашиностроительного завода.— *И. де К.*), *Пановко Я. Г.* (член-корреспондент АН Латвийской ССР.— *И. де К.*) Наука — цех / Фото А. Узляна // Там же. № 29. С. 12 и др.; *Бреславцев Д. К.* (директор института Гипростандартдом.— *И. де К.*) И углами, и пирогами... // Там же. № 44. С. 2.

²⁶ См., напр.: *Муканов С.* На сороковом перевале / Фото А. Горячева // Там же. № 43. С. 8.; *Новиков И. Т.* (министр строительства электростанций СССР— *И. де К.*) Миллиарды звезд на земле / Фото А. Горячева // Там же. № 51. С. 6 и др.

²⁷ См., напр.: Атомомод «Ленин» в Арктике / Фото Е. Халдея // Там же. № 30. Внутр. сторона обложки; *Рубина А.* Пусть будет атом рабочим, а не солдатом! / Фото А. Гостева // Там же. № 41. С. 28 и др.

²⁸ См., напр.: *Прикордонный Б. Д.* Киевское метро открыто / Фото Н. Козловского // Там же. № 48. С. 1 и др.; Земли атакуется масса // Там же. № 16. С. 30 и др.; *Голиков А., Балтерманц Дм.* Испытательный полет // Там же. № 24. С. 18 и др.

²⁹ Надписи под фото В. Тарасевича: «Первый хлеб. В нем немалый труд демобилизованного танкиста, тракториста совхоза "Газырский" Краснодарского края В. Залесного и весовщицы А. Кривоконовой» (Там же. № 31. Обложка); «Виды на урожай? — Хорошие» (Там же. № 31. С. 1); фотоочерк Риммы Лихач «Полевая почта — целина» (Там же. № 34. С. 1) и др.; *Брагин А.* Пора звенящих колосьев / Фото И. Тункеля // Там же. № 43. С. 16—17.

³⁰ См., напр.: *Гончаров Б. А.* Входи в наш дом, народное искусство: заметки с выст. / Фото Г. Колосова // Там же. № 42. С. 24 (и две нумерованные страницы с рисунками); *Черевков К.* В меблированные квартиры / Фото В. Лосина // Там же. № 23. С. 28 и др.; *Гилтер И.* Уголок ребенка (в рубрике «Женщины, это для вас».— *И. де К.*) II Там же. № 24. С. 32; Милян Картна-Алас (редактор альманаха «Искусство и домашний быт».— *И. де К.*) I Фото А. Узляна // Там же. № 25. С. 20 и др.

³¹ Женщины, это для вас! // Там же. № 24. С. 32.

³² *Козловский Н.* Пятеро в одной лодке (кэмпинг) // Там же. № 31. С. 22, 23; Славное море — Ладога / Фото Г. Колосова // Там же. № 31. С. 26, 27; Воскресным днем / Фото Г. Колосова // Там же. № 33. С. 1 (мужчина и женщина на борту яхты); *Пчелкин О.* У нас хорошее настроение // Там же. № 33. С. 16 и др. (в отпуск на самолете).

³³ [Люди шестидесятых годов] *Тарасенкова И.* Первая. Мечты и радости Турсуновой / Фото В. Тарасевича // Там же. № 10. С. 8 и др. (здесь с. 9).

³⁴ *Гулям Х.* До солнца подниматься белым горам! / Фото Я. Рюмкина // Там же. № 49. С. 1 и др.; подпись под фото: «Горы хлопка выросли на заготовительном пункте в колхозе имени Сталина Избаскентского района Андижанской области. С помощью мощных транспортеров хлопок складывают в бункера» (Там же. № 49).

³⁵ Первый хлеб // Там же. № 31. Обложка.

³⁶ *Михайлов О.* Краски щедрой осени // Там же. № 44. С. 16 (и три иллюстрации на нумерованных страницах). Среди иллюстраций — фото со следующей подписью: «На приволжских землях вызревают богатые урожаи овощей и фруктов, и когда приходит срок убирать их, много радостной работы прибавляется людям»; Рапорты о победе. К 50-летию со дня смерти Льва Николаевича Толстого // Там же. № 47. С. 1 и др. (среди прочих — с фотографией Е. Халдея); *Никитин П.* Первое поле / Фото Галины Санько // Там же. № 51. С. 1.

³⁷ См.: Виды на урожай? (фото В. Тарасевича к статье показывает зерноуборочный комбайн на поле). См. также фото с колонной грузовиков, которые вывозят урожай. *Черников Н. Н.* Копилка хлеба / Фото Б. Кузьмина // Там же. № 40. С. 20 и др. Подпись к фото: «На ночной хлебной трассе»; *Брагин А.* Пора зве-

нящих колосьев / Фото И. Тункеля // Там же. № 43. С. 16 и др.; фото: «Днем и ночью работали комбайны» (негативный снимок комбайнеров за ужином; они уже выключили фары, которые на фото оказались светящимися точками; сбор урожая, таким образом, сильно романтизируется).

³⁸ См., напр.: За тридевять земель / Фото А. Рашкаускаса // Там же. № 28. С. 20 и др. См. также фото Яниса Озиса «Латышские рыбаки» // Там же. № 29. С. 18 и др.; фото И. Тункеля «Кит на лине! Метким выстрелом гарпунера сражен морской великан» // Там же. С. 32. Внутр. сторона обложки; *Михайлов О.* Краски щедрой осени / Фото М. Савина // Там же. С. 16, 44 (и три иллюстрации на нумерованных листах).

³⁹ *Софронов А.* На древней земле Хорезма. С. 9—11.

⁴⁰ *Добренко Е.* Потребление производства, или Иностранцы в собственной стране // Советская власть и медиа / Под ред. Х. Гюнтера, С. Хенсген. СПб., 2005. С. 164—167.

⁴¹ Композитор ароматов // Огонек. 1960. № 10. Опубликовано и прокомментировано С. Рейд; см.: *Reid S.* Cold war in the kitchen... Р. 234.

⁴² Огонек. 1960. № И. Опубликовано и прокомментировано С. Рейд. См.: *Reid S.* Cold war in the kitchen... Р. 232.

⁴³ Писатели и книги // Огонек. 1960. № 46. С. 25.

⁴⁴ *Кравченко П.* Секрет Белы Руденко // Там же. № 46. С. 24 (о певице и фольклористке Беле Руденко); *Нейгауз Г.* Выдающийся пианист современности / Фото М. Озерского // Там же. № 48. С. 26 и др. (об американском турне Святослава Рихтера); Художник — это не мало! // Там же. № 52. С. 26 и др.

⁴⁵ Музыка / Фото И. Тункеля // Там же. № 3. С. 26 и др.

⁴⁶ См., напр.: *Храброва Б. Н.* Библиотека библиотек // Там же. № 10. С. 22.

⁴⁷ Горячий привет лауреатам Ленинской премии! [Интервью «Огонька»]. *Боголюбов Н. Н.* (лауреат Ленинской премии.— *И. де К.*) Самые талантливые, самые целеустремленные // Там же. № 18. С. 6 и др.; Лауреаты Ленинской премии // Там же. № 19. С. 20 и др.; *Бондарчук* (лауреат Ленинской премии.— *И. де К.*) Мы встретились, чтобы дружить // Там же.

⁴⁸ Художественная выставка «Советская Россия» // Там же. № 17. С. 28 и др.; Шагающие в завтра // Там же. С. 1, 32, внутр. сторона обложки.

⁴⁹ Фото Б. Кузьмина: Там же. С. 25—27.

⁵⁰ См., напр.: Два миллиона исполнителей / Фото Н. Козловского // Там же. № 46. С. 18 и др.

⁵¹ *Habeck J. O.* Inszenierungen von Kultur und Kultiviertheit, oder warum manche Menschen ihre Freizeit im Kulturhaus verbringen und andere nicht // *Kultura*. 2007. № 1. S. 14—19 (hier S. 15).

⁵² Огонек. 1959. № 9. Опубликовано и прокомментировано С. Рейд; см.: *Reid S.* Cold war in the kitchen... Р. 230 и др.

⁵³ См., напр.: *Бреславцев Б.* И углами, и пирогами... С. 2. В статье опубликована иллюстрация: «Макет стройки Калиновки» (модель колхозного поселка Калиновка).

⁵⁴ См., напр.: *Светлова Н.* В таких городах мы будем жить! // Огонек. 1960. № 14. С. 16 [и четыре нумерованных страницы с иллюстрациями (конкурс на оформление юго-запада Москвы)]. Интервью «Огонька»; *Ловейко И.* (главный архитектор Москвы.— *И. де К.*) Большая Москва // Там же. № 23. С. 30 и др.

⁵⁵ *Бассейн Ю.* Новый столичный почтамт // Там же. № 21. С. 28 и др.

⁵⁶ См., напр.: *Борисов В.* Высота 508 метров // Там же. № 17. Внутр. сторона обложки, снизу (проект Останкинской телебашни). Интервью «Огонька». *Промыслов В. Ф.* (первый заместитель председателя исполкома Моссовета.— *И. де К.*) Путеводитель, который будет издан // Там же. № 1. С. 10 и др.

⁵⁷ *Jaeger J. Photographie: Bilder der Neuzeit. Einfuehrung in die Historische Bildforschung. Tuebingen, 2000.*

⁵⁸ Цирк, только цирк... / Рис. Ю. Ганфа // *Огонек*. 1960. № 44. С. 33. Подпись к рисунку: «Это духи местной парфюмерной фабрики. Надушитесь ими — и можете смело входить в клетку ко львам».

⁵⁹ Винегрет с перцем // Там же. № 46. С. 32. Карикатура изображает новостройку; во время приемки здания отваливается балкон, на котором стоит комиссия.

⁶⁰ Карикатура Л. Самойлова: *Goehrke C. Russischer Alltag. Eine Geschichte in neun Zeitbildern vom Fruehmittelalter bis zur Gegenwart. 3 Bde. Zuerich, 2003—2005. S. 325.*

⁶¹ Почему плакал американский мальчик? Бойскаут Канн в Артеке // *Огонек*. 1960. № 35. С. 10—13.

⁶² *Денисов А., Попов М. Тонны конфет в Америку* // Там же. № 11. С. 22.

⁶³ С нашего поля вон! / Рис. Е. Ведерникова // Там же. № 42. С. 32 и др.

⁶⁴ Рисунок Л. Самойлова: Там же. Подпись под рисунком: «Хеллоу, господа туристы, за нейлоновые носки я буду гидом в этих местах».

⁶⁵ См., например, карикатуру на торговый и брендовый фетишизм у мужчин «Поклонник заграничного» // Там же. № 33. Внутр. сторона обложки (портрет мужчины, у которого вместо головы фирменный носок и сигареты).

М. Рютерс

**ДЕТСТВО, КОСМОС И ПОТРЕБЛЕНИЕ
В МИРЕ СОВЕТСКИХ ИЗОБРАЖЕНИЙ 1960-х гг.:
к вопросу о воспитании оптимизма
в отношении будущего**

Фотография в контексте времени

В Советском Союзе официальная городская фотография была важной практикой культурного самоописания. Снимки служили пропаганде в стране и презентации советских достижений за ее пределами. При тщательном анализе фотографии дают представление о советских технологиях господства, нарративных образцах в различных сферах коммуникации и создании «общепризнанных» ценностей. По ним можно судить и о маркерах, публично обозначивших вступление СССР в эпоху потребления. В данной статье автором предпринята попытка показать это на нескольких примерах. В центре внимания будут находиться ранние 1960-е гг. — важный рубеж в истории СССР. Десталинизация после хрущевского «секретного доклада» на XX съезде партии в 1956 г., «оттепель» и инвестиции в производство потребительских товаров отражались на повседневности. В рамках «обновления социализма после Сталина» Хрущев обещал советским гражданам растущее благосостояние. А успехи в освоении космоса ввели новые мотивы в советский мир образов.

На фотографии Дома игрушки, сделанной в 1962 г., изображен интерьер магазина (илл. 1). В кадре — большое настенное панно с космическими сюжетами, занимающее всю верхнюю часть задней стены. В передней части помещения справа и слева стоят столы с игрушками. Слева на переднем плане — ящик с кубиками, справа — журнальный столик. Над ним склонились две женщины, одна — в пальто и платке, другая — в рабочем халате. Сцена имеет перформативный характер, вероятно, она была специально инсценирована. Женщина-продавец показывает покупательнице игру, лежащую на столе. Пространство, находящееся позади них, как бы распадается на несколько частей. На заднем плане в центре и справа стоят два стола, выполняющие, по-видимому, функцию стойки. Здесь находятся еще две женщины, одна тоже в пальто и платке, другая — в рабочем халате. Инсценирована беседа продавщицы, сидя-

шей за столом в центре, с покупательницей. Несколько обескураживает одежда женщин, которая прямо указывает на срежиссированность ситуации: в то время как в передней части помещения «покупательница» и «продавщица» одеты в летние туфли, на обеих женщинах в задней части помещения — зимняя обувь. На «покупательницах» — пальто и головные платки, на «продавщицах» — темные халаты. Позиции женщин, их тщательное расположение, позы позволяют предположить, что перед нами — постановочное фото. Снимок мог возникнуть в связи с репортажем об открытии магазина. Отсюда возникает специфический образно-исторический контекст, который можно реконструировать на основе архивных данных.

Фотография является частью серии, в которую входят другие снимки этого же помещения, а также отделов плюшевых и деревянных игрушек. Снимки хранятся в фототеке Московского архитектурного музея¹: здесь, а также в Московском архиве визуальных документов² хранятся фото городских построек, улиц и внутренних помещений. Принадлежность к «жанру» означает привязку к определенным привычкам и правилам производства изображений. Возьмем вопросы о том, что можно было фотографировать, а что нет? Насколько спонтанными или постановочными были снимки? Какому зрителю они предназначались и что должны были выразить? Можно предположить, например, что из «официальной» городской фотографии⁷ были исключены очереди перед магазинами — их не увидишь на фотографиях улиц. Но не все вопросы могут быть разрешены столь однозначно.



Илл. 1. Дом игрушки, Кутузовский проспект, Москва, 1962 г. Фото М. Чудакова

Если живопись маслом была средством самоинсценирования Сталина, то Хрущев сделал ставку на непосредственность фотографии, чтобы культивировать свой имидж современного, спонтанного «человека из народа». С этим связан расцвет документальной фотографии и фотожурнализма в 1960-х гг.⁴ Приобрели популярность репортажи с предприятий, а также иллюстрированные статьи в прессе о многодетных рабочих семьях⁵ и новоселах. Производство фотографической документации советских достижений в «повседневной жизни» приобрело систематический характер. Профессиональные фотографы старательно запечатлевали здания, магазины и кафе, часто — по поручению одного из крупных агентств, например, ТАСС или Союзфото. Фотографии использовались в специализированных изданиях, например архитектурных, в широкой прессе и фотоальбомах, которые, судя по подписям на нескольких языках, были адресованы не только советской, но и иностранной публике и должны были формировать имидж страны за рубежом⁶.

Экономический кризис, массовая безработица и социальная нищета в западных индустриальных странах в 1930-х гг. создавали благоприятный фон для формирования в целом положительного образа Советского Союза первых пятилеток, торжественно выставлявшего напоказ свои восстановительные процессы. Однако из-за кампаний террора, а также пакта, заключенного между Сталиным и Гитлером, империя Сталина утратила свой былой блеск. В контексте холодной войны вновь началась борьба двух миров, которая все в большей степени экстраполировалась на сферу качества жизни. Визуальный образ превратился в один из центральных «медиумов» этого соревнования.

В связи с этим фотографии, сделанные в Доме игрушки, могут рассматриваться, с одной стороны, в контексте советской истории потребления, а с другой — в аспекте конкурировавших «коммунистического» и «капиталистического» проектов современных обществ. Можно выделить несколько интерпретационных рамок, которые далее будут рассмотрены подробнее: история потребления, распределение социальных ролей и властные отношения между полами и поколениями, а также специфическое историко-художественное измерение, связанное с центральным мотивом настенного панно — темой освоения космоса.

Фотограф запечатлел сцены, когда продавщицы объясняют покупательницам смысл игр или рассказывают им об ассортименте. Выставленные игрушки, судя по изображению, представляли собой развивающие игры, служившие наглядным пособием при обучении правилам дорожного движения или развивавшие двигательный аппарат, как, например, кубики. Подпись объясняет, что заснят «зал политехнических и настольных игр». Оборудование магазина, фреска, игры и расположение фигур в совокупности соответствуют комплексному сценарию социалистического образа жизни.

Вступление в эру «разумного потребления»

С точки зрения истории потребления речь идет об изображении, призванном наглядно продемонстрировать хрущевскую концепцию

«рационального потребления». По отношению к Советскому Союзу конца 1950-х — начала 1960-х гг. историки все чаще применяют понятие современного массового общества⁷. Улучшение снабжения товарами массового потребления служило стабилизации власти нового, послесталинского руководства. Уже в конце 1953 г. в опубликованных в «Правде» речах советских министров А. И. Микояна, А. Н. Косыгина и В. П. Зотова стали встречаться утверждения о повышении жизненного уровня в ближайшие годы. Этому должно было способствовать и запланированное открытие 40 тысяч новых магазинов⁸. Концепция «разумного потребления» делала ставку на воспитание потребителей посредством их просвещения. Советская реклама, например, служила именно этой цели⁹. Она, совершенно в духе планового хозяйства, была нацелена на избежание сбоев в снабжении, привлекая внимание потребителей к тем товарам, которые имелись в достаточном количестве. Кроме того, она должна была ратовать за определенный вид потребления, а именно «разумное потребление». Оно опиралось на разумные, объективные потребности, а не на иррациональные желания и статусные амбиции. Этим должно было отличаться социалистическое потребление от «капиталистического». Советское потребление было частью «коммунистической морали», включавшей в себя самодисциплину и добровольное самоограничение¹⁰. Обстановку и фотопропаганду магазинов следует рассматривать в этом контексте.

На фото из Дома игрушки помещение, его оформление и товары в совокупности создают «вселенную» разумного потребления, педагогической компетенции и оптимизма в отношении будущего. Воспитательная компетенция распространялась не только на детей, но и на их матерей как потребителей, которых инструктируют продавщицы. Воспитательная роль продавцов была обоснована еще в сталинские времена.

Витрины уже в эпоху расцвета магазинов на рубеже XIX—XX вв. были призваны продемонстрировать городской стиль жизни и выступали в роли символического капитала урбанизирующегося общества. Своим оформлением и визуальной рекламой они создавали воображаемое пространство современного образа жизни. Именно здесь горожане черпали представления о сословно- или гендерно-ориентированных идентичностях. Малообеспеченным магазины одновременно предлагали образцы для подражания в их социальных фантазиях и потребительских предпочтениях¹¹. По меньшей мере с начала 1930-х гг., когда появился генеральный план «реконструкции» Москвы и ее превращения в «мировую столицу коммунизма», витрины столичных магазинов служили вывеской национального и интернационального масштаба, наглядно демонстрировавшей советские жизненные стандарты. Отмена карточек в 1935 г. подавалась как «наступление избытка». Торговые выставки показывали товары, недоступные в повседневной жизни и нигде не продававшиеся, такие как стиральные машины, автомобили или фотоаппараты. Реклама превратилась в часть культурной советской повседневности. Процесс совершения покупки превратился в процесс воспитания покупателя. Магазин стал школьным классом, в котором знавшие все об образцах

для подражания продавщицы учили покупателей разбираться в вопросах гигиены и хорошего вкуса¹².

Компетенции и руководства к действию

Снимок предписывает общественное распределение ролей, прежде всего — тендерных. Сценарий показывает женщин как минимум в трех ролях: как продавщиц, информирующих покупательниц, как покупательниц в конкретной ситуации покупки, а в контексте истории потребления — и как потребителей, а также как матерей. На анализируемой фотографии женщинам приписывается ответственность за воспитание и образование детей — роль, которой они должны соответствовать. Впрочем, в помещении присутствуют и трое мужчин, которым на снимке также предписаны различные роли. Один из них летит на Луну — это космонавт на настенном панно, второй — еще ребенок — приветственно машет космонавту с Земли. Третий в качестве наблюдателя стоит за камерой. Именно он является организатором мизансцены, создателем изображения. То, что фотокамера была в руках у мужчины, — не случайность. Фотографирование, как свидетельствуют архивные данные, было мужской профессией. В 1960-х гг. советские женщины вследствие «нехватки» мужчин, вызванной большими военными потерями, были достаточно сильно интегрированы в производство. Одновременно они должны были выполнять свои «само собой разумеющиеся» обязанности — заботиться о семье, работать по дому, воспитывать детей. В высшем руководстве партии и государства, а также среди виднейших деятелей искусства и других общественно значимых профессий женщин почти не было¹³.

Кроме того, изображение дает представление о властных отношениях между взрослыми и детьми. Физически дети на фотографии не присутствуют, их можно увидеть лишь на снимке, сделанном в отделе мягких игрушек. Это может быть связано с тем, что куклы и мягкие игрушки, как правило, эмоционально нагружены и скорее являются объектами желания, чем обучающие игры, которые преследуют педагогически рациональные цели. В отделе мягких игрушек продавщица показывает двум ребятам (судя по виду, десятилетним) запакованную в прозрачную бумагу картонную коробку с игрушками. На заднем плане видна советская версия рождественской елки — новогодняя елка, указывающая на специфическую для всех обществ потребления связь товаров с эмоциями и компенсацией, например в форме подарка¹⁴.

И все же дети присутствуют и в отделе настольных игр. О них говорят продавщицы и покупательницы; выставленные и сфотографированные предметы предназначены детям. Тем не менее снимок представляет отдел настольных игр как место для взрослых. Здесь взрослые определяют, что детям подходит, чем и в каком возрасте они должны играть. Правда, сравнение с другими индустриальными и потребительскими обществами 1960-х гг. показывает, что и в Цюрихе, Лондоне или Париже в роли покупателей выступали не дети, а взрослые, принимавшие за них решение о покупке.

Развивающие игры на фото указывают также на педагогическую концепцию социализации. Советское воспитание и во времена Хрущева

высоко ценило послушание и дисциплину, подчинение индивидуума коллективу. Если, например, до Второй мировой войны в Москве существовал хаотичный, «дикий», опасный дворовый мир, то в 1950-х гг. атмосфера кардинально изменилась¹⁵. Ребенок, прежде всего в крупных городах Советского Союза, все чаще рос как единственный ребенок в семье, вырастая между домом с мамой и бабушкой и государственными институтами — школой и пионерской организацией. Жизнь детей протекала в контролируемых пространствах.

Дети и космос как проекты будущего

Настенное панно — центральный компонент снимка. Как образ в образе оно является частью двойного инсценирования. Так как фотография черно-белая, разные оттенки серого цвета позволяют предположить цветную фреску. Центральный мотив — ракета, из которой высовывается космонавт с распростертыми руками. Ракета направляется на Луну, в которую, кажется, вот-вот врежется. Вокруг центрального мотива расположены другие элементы рисунка, относящиеся к общей теме освоения космоса. Слева видны фрагменты геометрических фигур, которые, возможно, должны указывать на заслуги науки в деле покорения космического пространства. Ниже и непосредственно вокруг Луны и ракеты условно намечены звезды, планеты, кометы и галактики. Сама Луна имеет спиралеобразную орбиту. В правой верхней части картины можно узнать другие летательные аппараты, среди них — ракету с реактивными турбинами, которая летит вверх и скоро скроется из поля зрения. Рядом виден спутник. В правой нижней части, на «Земле», стоит готовая к старту ракета, рядом с ней — маленький мальчик-космонавт, перед которым сидят две собаки. Это явный намек на собак-космонавтов Белку и Стрелку, которые после дневного пребывания в космосе в августе 1960 г. благополучно вернулись на Землю.

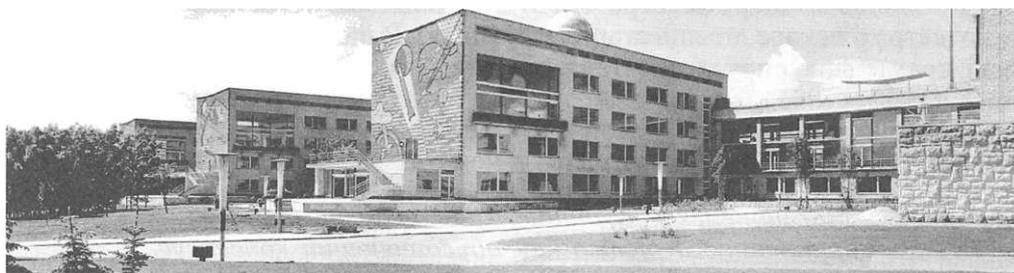
Для чего понадобилось панно, изображающее летящую на Луну ракету, в магазине игрушек? Космос считался мечтой всех мальчишек и занимал прочные позиции в детской и юношеской литературе. Космонавт был примером, Луна — целью. По всей стране во дворцах пионеров «клубы будущих космонавтов» появлялись в массовом количестве как грибы после дождя. Готовясь к вожденной профессии, здесь дети могли примерить скафандр и пройти тренировку в сверкающей центрифуге, напоминающей акробатическое ренское колесо¹⁶.

Панно как изображение в изображении с мотивами покорения космоса — часть советской изобразительной традиции, историю мотивов которой стоит осветить подробнее. Уже само панно говорит о многом, а тем более, если рассматривать его в контексте детского магазина. На детского адресата указывает плакатный стиль. Благодаря ему очень явно прослеживается содержательная и символическая связь значений «ребенок» и «космос». Мотивы соединяются как обновление социализма и новый день человечества. Оба — проекты будущего. Космический мотив указывает на важнейшие успехи Советского Союза в национальном и международном масштабах, в частности на советский спутник, выведенный

на околоземную орбиту в 1957 г. Спутник своими антеннами отдаленно напоминает комету. В ноябре 1957 г. с запуска в космос лайки началась эра космических собак. Следующим прорывом стал первый полет человека в космос: 12 апреля 1961 г. покорять Вселенную отправился советский космонавт Юрий Гагарин¹⁷. Ракета стала новым символом марша в светлое будущее.

Советская космическая программа, как и проект ядерной физики, принесла Советскому Союзу уважение и признание. Плодом свободы, которой располагали физики, в том числе в отношении контактов с западными исследователями, стали три Нобелевские премии в области физики в 1958, 1962 и 1964 гг. Оба грандиозных проекта имели мобилизующий характер. Они включили научную и академическую элиту в процесс «обновления социализма после Сталина». Но они «захватили» и остальное население. Великие проекты находились в русле культа техники, который явно присутствовал во многих сферах повседневности. Космические мотивы всплывали во всех возможных и невозможных местах. Физики и космонавты стали новыми героями. Наука превращалась почти что в религию, именно она должна была создать общество будущего и коммунизм. Впечатляющие успехи в освоении космоса объединяли фантазии покорения неба, истоки которых можно отследить в XIX в., с идеей Николая Федорова (1829—1903). Западники и славянофилы, националисты, анархисты и социалисты разделяли в то время мысль об исторической и религиозной миссии России, которая якобы изменит и освободит мир, разрушит старый и создаст новый. Уже тогда появлялись технократические утопии, в которых можно было регулировать климат, повелевать временем, оживлять мертвых и осваивать Вселенную. Теперь новая эра человечества на далеких планетах казалась осуществимой¹⁸.

Изображение ракеты часто встречается и в других предназначенных для детей местах. Ее можно увидеть на настенной мозаике 1961 г. во Дворце пионеров в Москве (илл. 2). На мозаике конечной целью полета ракеты является Луна.



Илл. 2. Московский дворец пионеров.
Фото А. Александрова, 1962 г. (из частного собрания)



Илл. 3. Квартал № 10. Сборные жилые дома.
Между корпусами находятся бассейн и детские игровые площадки.
Фото А. Сергеева-Васильева, 1963 г.

Ракеты в качестве приспособлений для лазания находились даже на детских площадках. На фото (илл. 3) изображен «экспериментальный образцовый квартал» Новые Черемушки, олицетворявший квинтэссенцию хрущевских обещаний в сфере потребления¹⁹.

Все три фото относятся к упомянутому жанру московской городской фотографии. Они посвящались первым ласточкам провозглашенного Хрущевым благосостояния. Строительство дворцов пионеров и пионерских лагерей по всему Советскому Союзу было выражением реформы системы воспитания²⁰. В этом случае Хрущев также воспользовался идейным наследием революции и авангардистских 1920-х гг. В революционной России с детьми связывалась социальная утопия: ребенок воплощал будущее. Родившиеся во время революции дети были «детьми Октября», они должны были претворить в жизнь идею «нового человека»²¹. Московский дворец пионеров служил важным мотором оживления этой идеи. Привязанные к достижениям СССР космические мотивы доминировали в пространствах и мире образов советских детей, появляясь в школах и яслях, на игровых площадках, в виде игрушек, в популярных детских книгах и фильмах. Каждый советский ребенок знал повесть Николая Носова «Незнайка на Луне», впервые опубликованную в 1965 г.²² Связь ребенка с космосом демонстрирует также фильм «Дорога к звездам», созданный в 1957—1958 гг. Эта картина сценаристов Б. В. Ляпунова, В. Н. Соловьева и режиссера П. В. Крушанцева появилась в советских кинотеатрах вскоре после старта спутника. В первой части фантастической драмы фигурирует предтеча советской космонавтики К. Е. Циолковский (1857—1935). Характерно, что в фильме он в окружении детей рисует палочкой на песке свои замыслы. Ведь только дети — будущие покорители неба — понимают его.

*Миссионерское сознание и настроение прорыва:
защищенное детство как объединяющий консенсус*

Как функционировала связь между детством и космосом на панно в Доме игрушки? Многие свидетельствуют о том, что с помощью таких

изображений детство инструментализировалось, чтобы узаконить власть. Этому служила, с одной стороны, комбинация «ребенок и космос», поскольку она выражала надежду на новую эпоху и утопические фантазии по поводу будущего. С другой стороны, мотив детства можно было связать с существовавшим общественным консенсусом о защите мира детей. Исследования показывают, что по поводу охраны «мира детства» в советском обществе существовало устойчивое соглашение. В СССР сталинского периода состоялось культурное присвоение мифа о детстве, рожденного в XIX в. Автобиографическая повесть Льва Толстого «Детство», увидевшая свет в 1852 г., обосновала идеал дворянского (и одновременно «близкого к народу») детства в подобном райскому саду поместье в окружении кормилиц и нянек. Этот вновь присвоенный в советское время идеал маскировал безрадостную реальность. Именно в связи с раскулачиванием и коллективизацией многие деревенские дети стали жертвами голода и изгнания. Культурный миф о детстве был, таким образом, ограничен узким привилегированным слоем городских детей. Он был тесно увязан с ценностями ориентированной на традиционную элиту кампании борьбы за «культурность», идеалами «нового человека» и урбанистического общества. Позднее он нашел свое чистейшее воплощение в советском «лозунге» — в благодарности Сталину за «счастливое детство»²³. Но и после Сталина детство в Советском Союзе из всех сил идеализировалось и демонстрировалось обществу как привилегированное социальное пространство, вероятно именно из-за тяжести взрослых будней. От детей при этом требовалась абсолютная готовность к сотрудничеству. Родители и институты как можно дольше держали их вдали от реальности и в зависимости от взрослых. Детство как «сказочная страна» с признанным правом на собственный мир фантазий стало прочной конструкцией в конце 1950-х г.²⁴ В этой связи можно рассматривать устойчиво сохранявшееся значение фольклора в повседневной культуре детей как антипод новым мотивам космонавтики. Этот «счастливый» мир советских детей предлагал и родителям, прилагавшим все усилия к его сохранению, возможность погружения в «мир грез».

Дети должны были получать все самое лучшее. Фотографии магазинов для детей были постоянной частью фоторепортажей о городской жизни в Советском Союзе. Фотографии из магазина «Детский мир» на Арбате, сделанные в 1953 и 1954 г., запечатлели матерей с детьми, совершающих покупки²⁵. Открытый в 1957 г. на Лубянской площади новый магазин «Детский мир» был одним из крупнейших архитектурных проектов хрущевского времени — настоящий сказочный мир, заполненный игрушками и одеждой в «эпицентре» все еще страдающего от дефицита общества. Вместе с другими огромными «потребительскими парадизами» Москвы — ГУМом и ЦУМом — он превратился в вожаемую цель для всех приезжавших из провинции в столицу. Здесь также можно увидеть вышеописанную связь между детством и космосом. Главный зал детского магазина был украшен, как об этом свидетельствует фотография 1959 г., макетами орбитальной системы и ракеты²⁶. Эти образы указывают на возраставшее эмоциональное значение предметов потребления

в советском обществе. Любить детей означало для компетентного заботливого государства предоставлять в их распоряжение специально предназначенные для них товары в специальных же, посвященных им магазинах, а для родителей — покупать эти товары. Возможность «потреблять» свидетельствовала об оптимизме и уверенности в будущем и социалистическом образе жизни.

Утопические взгляды по отношению к детству существуют во всех развитых обществах²⁷. В авторитарном «государстве благосостояния» — Советском Союзе — они приобрели специфические функции. До настоящего времени эти утопии хорошо сохранились в ностальгии по прошлому²⁸. Поныне оберегаемое советское детство осталось коллективным местом памяти. В мифе о детстве соединяются индивидуальные воспоминания об оберегаемом тоталитарном времени и коллективные образы несокрушимой социокультурной общепризнанной истины. В детстве тоталитарная опека не имела ничего отталкивающего, она была санкционирована государством и родителями. Поэтому ностальгия по детству «позволительна» даже представителям тогдашней критической интеллигенции²⁹. В принципе, взрослые перенимали образцы поведения власти и воспроизводили для детей ее «информационную политику» создания и защиты мира фантазий. Таким образом, взрослые обращались с детьми так же, как с ними самими обращалась номенклатура. В этой связи напрашивается тезис о том, что именно консенсус по поводу закрытого и нуждающегося в защите детства успешно служил основой для легитимации власти. Это демонстрируют и фотографии, которые мы проанализировали.

*Советские пространства детства
в контексте исторического подхода*

Исследование таких пространств, как магазины игрушек, детские комнаты или игровые площадки, дает возможность открыть новые источники и подходы к советской социальной истории. При этом можно применить концепцию пространства как социальной конструкции, как порядка сосуществования людей, предметов и действий³⁰. Символически значимые упорядочения уплотняются в узнаваемые пространственные образы, например, в образ «игровой площадки», «магазина» или «дворца пионеров». Кружки, магазины и созданные взрослыми игровые площадки одновременно являются «институционализированными пространствами». Правила упорядочения, создающие такие пространства, воспринимаются как принадлежащие к определенной схеме и управляют ролевым поведением с помощью рутинных действий, или «скриптов»³¹. Усвоенный в культурно специфическом контексте скрипт «активируется» как привычное знание о схематизированной последовательности действий; например, когда человек во время чтения наталкивается на «заголовок скрипта» (Scriptheader) типа «ресторан» или «посещение врача», в его сознании автоматически всплывают картины привычных в этих случаях действий. Такие пространства воплощают властные отношения и служат социализации. Центральным является факт, что возможности создавать

и изменять пространства асимметричны. Тем самым открывается ряд возможных постановок проблем о детских пространствах в Советском Союзе, о пространствах для детей, а позднее — и о пространствах, которые дети сами создают своими действиями. Ведь у актеров всегда имеется возможность использовать институционализированные пространства вопреки предусмотренному назначению, создавать альтернативу существующим пространствам и тем самым открывать новые возможности действий.

*Повседневное и сенсационное:
космические полеты, потребление
и оптимизм в отношении будущего*

Фотография из Дома игрушки объединяет чреватые конфликтами противоположности, специфические для Советского Союза начала 1960-х гг. Как центральный образ она объединяет повседневное с сенсационным, а именно: достижения космических полетов с «повседневностью», пусть даже и в рамках обещаний о расцвете потребления, которые еще не исполнились. Спутник 1957 г. и первый космический полет Юрия Гагарина были цивилизационными прорывами, производящими новые образы. За эту тему взялись СМИ, искусство и наука. Кроме того, космонавтика стала в Советском Союзе и в США прочной составной частью национальной иконографии. Пространство и конфликт по поводу пространства приобрели совершенно новые значения. Это придает фотографии триумфальное звучание, которое в конечном счете существенно содействует пропагандистским целям.

Во-вторых, изображение тематизирует противоречие между успехами в космосе и затянувшимся дефицитом в области потребления. «Не хватает жилья, яслей, товары дороги. А эта ракета, я не сомневаюсь, пожирает столько, что, наверное, все бы ахнули, знай цену ей», — писал в 1960 г. читатель «Комсомольской правды»³². Когда пытались решить экономические проблемы 1962 г. за счет «временного» повышения дотационных цен на хлеб и мясо, во многих советских провинциальных городах начались волнения. Наиболее известным свидетельством напряженной обстановки в стране является забастовка рабочих в Новочеркасске, подавленная самым кровавым образом³³. В комбинации космоса и потребления этот конфликт примирялся — по крайней мере на изображении. В этом же направлении можно толковать снимок 1962 г.: на нем запечатлена пирамида пачек овсяных хлопьев «Геркулес» в магазине самообслуживания «Спутник»³⁴.

Наконец, сцены с продавщицами и покупательницами указывают на третье конфликтное поле, характерное для того времени. Имеется в виду противоречие между радикальным обновлением в области космических полетов и традиционными, застывшими ролевыми представлениями, зафиксированными на многих фотографиях. Здесь, как и на снимках новых квартир, женщинам приписываются совершенно традиционные роли в сфере домашнего хозяйства и семьи, они проявляются в стиле одежды и организации изображения, типичных для консервативных городских

средних слоев³⁵. После войны этот контекст консервативного возобновления тендерного порядка можно наблюдать в международном масштабе. На Западе речь шла, прежде всего, о том, чтобы вытеснить женщин с рынка труда. Такие страны, как Англия и Россия, где на оплачиваемых должностях осталось больше женщин, рассматривались, например, во время дискуссии в Швейцарии как прямые исключения. «Нормализация» означала возврат к «нормальным» отношениям в семье и на рабочем месте, и «нормальность» такого рода обеспечивалась ясно упорядоченными ролями полов³⁶.

В Советском Союзе женщины остались интегрированными в мир труда. В качестве компенсации привычный порядок восстанавливался с помощью такого рода изображений, которые мы рассмотрели. «Анахронистский» габитус женщин на изображениях был не в последнюю очередь связан с социализацией их поколения во время сталинских кампаний борьбы за «культурность».

Фотография из Дома игрушки связывает идеализированные, обращенные в прошлое представления о социальных ролях с фантазиями о будущем, с обещаниями ожидавшегося в социалистической повседневности потребительского благополучия, в котором не будет места очередям и спискам на получение товаров. Может быть, необходимо было подготовить потребительниц к этому потребительскому «раю»? Фотография из Дома игрушки создает иллюзию общепринятое™ и будничности в отношении покупательской ситуации. Она показывает повседневную сцену в магазине игрушек. Помещение является «институционализированным пространством», при виде которого «скачиваются» скрипты и вызываются привычные действия. В данном конкретном случае дело состояло в том, чтобы активно преобразовать скрипт «покупка» — фактически заставить покупательниц посмотреть «сфальсифицированный фильм». Оборудование покупательского пространства и срежиссированная сцена покупки противопоставляли актуальный опыт людей и фантазии о будущем.

*Потребительская политика в образах:
обновление социализма vs. американский образ жизни*

В Московском городском архиве фотографии, запечатлевшие сцены покупок, периодически встречаются в больших количествах. Первый «комплекс» таких фотографий относится к 1934—1938 гг. и включает фоторепортажи из крупнейшего государственного универмага Москвы, легендарного ГУМа, и из отреставрированного Елисеевского магазина деликатесов. Эти серии были связаны с политикой «новой веселости», начавшейся в 1934 г. отменой карточной системы, что рекламировалось как «начало изобилия», а также демонстративным строительством шикарных универмагов³⁷. После войны вновь возникла потребность визуально подсластить «победителям» затянувшуюся ситуацию дефицитов.

В 1948 г. Сталин выдвинул интенсивно пропагандировавшиеся в обществе гигантские проекты насаждения лесов и обводнения пустынь и одобрил строительство семи московских высоток. Параллельно этому

разворачивалась новая волна террора: саботажники и предатели, а также так называемые космополиты, которыми часто оказывались советские граждане еврейского происхождения, оказались виновны во всех неудачах. На уровне потребительской политики в том же 1948 г. последовал целый ряд популистских мер, которые находились в непосредственной связи с визуальной пропагандой магазинов, в частности понижение цен.

К 1947 г. относится фоторепортаж из помпезного Петровского пассажа в Москве³⁸. Аккуратно одетые дети с элегантными матерями в меховых пальто обслуживались предупредительными продавщицами. Фотографии «товарных» пейзажей с чайниками, примусами, лампами и мясорубкой напоминают каталог 1948 г. Снимки в московских магазинах, выполненные до 1951 г., имели почти магический характер³⁹. Фотография «ГУМ в первый день после снижения цен», сделанная 1 апреля 1954 г., показывает, что и после 1951 г. цены на товары народного потребления оставались важным инструментом политики⁴⁰.

Следующий блок потребительских репортажей был снят в 1959—1962 гг. Это было время «наступления изобилия», введения магазинов самообслуживания и торговых автоматов⁴¹. На снимках из ГУМа за 1959 и 1960 г. изображены стиральные машины, пылесосы, телевизоры, фотоаппараты, модная одежда, ткани и посуда⁴².

На одном продавщица демонстрирует, как пользоваться вафельницей, другие запечатлели модные показы в ГУМе⁴³. Выбор тем для снимков указывает на соперничество с США в области потребления: в 1959 г. в московском парке Сокольники состоялась «Американская выставка». Советский Союз в ходе культурного обмена выставлял свои достижения в июне — июле 1959 г. в Нью-Йорке. Советская выставка тематически была сконцентрирована на показе достижений науки и техники. Американцы, напротив, на протяжении шести недель демонстрировали встраиваемые кухни, готовые дома и другие достижения индустрии товаров потребления, проводили показы мод, раздавали пепси-колу и показывали фотографии, запечатлевшие американскую повседневность. Большое впечатление производили новинки американского автомобилестроения, но более живой интерес вызвали показы мод, инсценированные как показ картинок из повседневной жизни Америки. Во время совместного осмотра выставки Н. С. Хрущев по-настоящему поспорил с тогдашним американским вице-президентом Р. Никсоном на тему встраиваемой кухни. Предметом «кухонных дебатов» стали преимущества и жизненные стандарты существовавших систем. «Американская выставка» поставила советское руководство в щекотливое положение. Жизненный стиль по-американски оказался в послевоенное время действенным внешнеполитическим капиталом США. Культурная экспансия в послевоенную Европу должна была ориентировать союзников и побежденную Германию на Запад. Она происходила через умелое внедрение на рынок товаров, воспринимавшихся однозначно как «американские», что иногда также называют «кока-коланизацией». Благодаря этому сама Америка превратилась в символ современности и ориентированного на потребление жизненного стиля. Восхождение к супердержаве сопровождалось образами благопо-

лучия и технологического прогресса⁴⁴. К началу 1960-х гг. эти представления об американской массовой культуре начали оказывать влияние и на население Советского Союза. Соперничеству способствовала советская выставка потребительских товаров, а также фоторепортажи о бытовых удобствах, например, о представленных в ГУМе электрических «домашних помощниках» или даже мотороллерах, сделанных по образу и подобию «Веспы», которые молодые люди с удовольствием испытывали в московском магазине № 15⁴⁵.

Не вдаваясь в подробности об изменении репрезентаций и покупательных сценариев, следует сказать, прежде всего в отношении хрущевского времени, что магазины показывались набитыми до отказа, в то время как продавщица обслуживала одну-единственную клиентку. Другие источники, однако, описывают прямо противоположное соотношение: магазины были переполнены покупателями, в то время как товаров на полках было мало. Пустые полки и длинные очереди — это опыт всех советских поколений⁴⁶. Фазы относительно благополучного снабжения вели не к ликвидации, а к перемещению дефицита. К середине 1960-х гг. снабжение основными товарами в целом ощутимо улучшилось⁴⁷, но одновременно пробудились новые желания и ожидания.

Создание «нормальности» тесно связано со скриптами и рутинной, так как они в качестве усвоенных образцов представляют собой ценность, лежащую между опытом и идеальным представлением. Такие изображения, как фотография из Дома игрушки, — признаки обострения представлений о нормальном, вызванного тем, что надежды на «нормализацию» после лишений войны не сбылись. Так, жилищные условия в коммуналках и общежитиях, которые до войны можно было извинить пятилетними планами, а затем — войной, в конце 1950-х гг. больше не считались «нормальными» и приемлемыми. То же самое относится к доступности потребительских благ: трудности снабжения тоже больше не были «нормальными»⁴⁸.

Как произошел этот поворот? Три фактора выступили на первый план: политика советского руководства, направленная на «обновление социализма после Сталина», и вновь заключенный общественный договор, обещавший меньше террора и больше товаров народного потребления при условии ограничения свободы. Далее — проникновение образов Запада благодаря его частичной «открытости», проявлением которой был Международный фестиваль молодежи и студентов в Москве в 1957 г. и Американская выставка в московском парке Сокольники. Третий фактор — ожидания советского населения, разбуженные обещаниями руководства и новыми возможностями для сравнения жизни «здесь» и «там». Пропаганда и очевидные успехи в освоении космоса давали советским людям повод оценивать свое государство не только по тому, насколько оно обеспечивает, благодаря своей мощи, основные потребности, но и определенное «благополучие» сверх того. Здесь мы видим определенные параллели с запросами граждан в западных обществах потребления, о которых теперь больше знали и с которыми себя сравнивали. «Мы освоили спутники. Мы освоили атомный ледокол. Мы освоили самые

большие в мире атомные электростанции. Так давайте потрудимся и по-настоящему освоим производство пуховой подушки и клещей для вытаскивания гвоздей!» — писал Юрий Чаплыгин в фельетоне газеты «Правда»⁴⁹.

Напряженность в советском обществе позволяет предположить, что фотопропаганда семилетки (1959—1965) должна была служить тому, чтобы обещать, утешать и демонстрировать то, что скоро будут представлять из себя советская повседневность и советский жизненный стандарт.

Время между 1953 и 1970 гг. оценивается в современной западной исторической науке как период перехода от позднесталинского послевоенного общества к десталинизации, а затем — к стагнации политической системы. На примере снимка из московского Дома игрушки за 1962 г. с помощью тематических полей детства, космоса и потребления можно проследить параллельную историю специфически советского, «альтернативного» массового потребительского общества. Организация интерьера магазина, сценарий изображения и само фото дают представление о способах создания властью «нормальности» с целью воспитания социалистического образа жизни. Можно наглядно реконструировать общественное распределение ролей и иерархии.

На примере «узкоспециализированных историй» специфически советской взаимообусловленности мотивов детства и космических ракет, а также других символических комплексов, сформировавшихся вокруг лозунга о «счастлимом детстве», можно представить, насколько советское руководство нуждалось в том, чтобы связать свое господство с миром опыта определенных групп населения посредством положительных образов повседневности и защитить его обещанием славного будущего.

Как возникают воспоминания

Во время так называемой «холодной войны» образы и символы играли важную роль в культурном кодировании тех или иных сфер влияния по обе стороны «фронта». Решающим моментом является восприятие современников и воздействие на них официальных фотографий. Были ли они достоверны, могли ли они убедить в обновлении социализма после Сталина? Сориентироваться в проблеме силы влияния наглядной агитации (или, точнее, дискурсов, частью которых она являлась)⁵⁰ позволяют постсоветские места памяти и различные формы ностальгии⁵⁰. Они особенно очевидны в постсоветской рекламе.

Как космонавтика, так и «опекаемое» (или даже «тоталитарное»⁵¹) детство принадлежат к центральным местам памяти, и как таковые успешно инструментализируются в постсоветской рекламе с середины 1990-х гг.⁵², то есть с момента, когда дезориентация переходного времени сменилась «патриотическим согласием»⁵³. Новый российский «патриотизм» успешно апеллировал к дореволюционному времени и советским «достижениям», конструируя из них расплывчатую «специфически русскую» идентичность. Здесь смешиваются ностальгия и ирония. Ностальгия содержит явный элемент патриотизма и национальной гордости. За демонстративным национализмом в большинстве коммунистических

стран стоит тоска по былому величию. Соблазнительно чувство принадлежности без необходимости примыкать к какой-либо партии⁵⁴.

Советское время инсценируется как мифическое прошлое со сказочным характером. Детские ритуалы вроде первого школьного звонка для этого особенно подходят. Известная и популярная советская марка чая «Индийский чай», производимого Московской чайной фабрикой с 1930-х гг., благополучно вернулась на рынок благодаря апелляции к детским воспоминаниям. Телереклама показывает в черно-белом ролике счастливую советскую семью, наслаждающуюся чашкой чая с узнаваемым слоном. Слоны — визуально знакомый знак, отсылающий к оригинальной упаковке⁵⁵. В качестве другого примера можно привести шоколад «Аленка» фабрики «Красный Октябрь», на обертке которого, как и в советское время, запечатлено лицо маленькой девочки в платке. Здесь присутствует обращение к воспоминаниям о защищенном советском детстве, общим для многих граждан Советского Союза. В качестве примера из области космических полетов может служить рекламная кампания 1997 г. вокруг старой советской марки сигарет «Золотая Ява»⁵⁶. Она обыгрывала в своем космическом сценарии пароль «ответный удар», что вызвало ассоциации с кинофильмом «Звездные войны. Империя наносит ответный удар» (Star Wars — The Empire strikes back). Одновременно формулировка «ответный удар» напоминает сталинский лозунг в борьбе с гитлеровской Германией. Наконец, это выражение напоминает лозунги «холодной войны» и соперничества из-за Луны. «Первый» — так звучал слоган российской компании мобильной связи МТС, которая летом 2006 г. с помощью изображения Гагарина рекламировала свободный выбор телефонного номера и 50-процентную скидку на телефонные разговоры в пределах России. Обращение рекламы к положительно коннотированным советским достижениям, очевидно, все еще опирается на благосклонность публики. Воспоминания о защищенном детстве, а также о впечатляющем триумфе «первых» в космосе оказались особенно устойчивыми ценностями. Это оправдывает предположение, что именно советская наглядная агитация создала и наделила положительным смыслом эти мотивы. Эти зрительные образы по сей день сохраняют потенциал, пробуждающий национальное самосознание. Дитя и космос по-прежнему действуют объединяюще — они превращают советских детей 1960—1980-х гг. в когорты с общей социализацией.

*Перевод с немецкого
И. В. Нарского*

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фототека Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Шусева. Негатив № 25038.

² Центральный архив аудиовизуальных документов Москвы (далее — ЦААДМ). Аналогичные снимки имеются также в других архивохранилищах изображений, например, в региональных фотоархивах, а также в архиве агентства ИТАР-ТАСС.

³ ЦААДМ, 1-6831. «Вечером на Горького», Б. Трепетов, 1961 («Подарки»); ЦААДМ, 1-7203. «Вечером на Горького», В. Лагранжа, 1962 (магазин «Березка»); ЦААДМ, 1-35337. «На улице Горького», Н. Грановский, 1962: Женщина в шикар-

ном платье, с высокой прической и в туфлях на шпильках ест мороженое перед современным зданием, возможно кафе-мороженым. Все снимки являются частью серии «Будни на улице Горького». По поводу назначения серии можно предположить, что фотографии призваны были продемонстрировать гражданам СССР и за границе высокий уровень советской жизни: хорошо одетые люди, гуляющие по роскошной улице. Фотографии, скорее всего, не были инсценированными. Однако из сюжетов были исключены очереди перед магазинами, как они описаны путешественниками современниками (см., напр.: *Thorez P.* Moskau. Lausanne, 1964. S. 80–81). При этом очереди не были связаны с дефицитом. Они являлись следствием богатого ассортимента московских магазинов, отсутствующего в других городах.

⁴ *Reid S. E.* Photography in the Thaw // *The Art Journal*. 1994. Sommer. P. 33–39.

⁵ Например, о московской рабочей семье Федошкиных с двенадцатью детьми (ЦААДМ: фотограф В. Б. Соболев, фотоочерк «Большая дружная семья», Москва, 1957).

⁶ Например, изданный в Москве в 1972 г. килограммовый фотоальбом «СССР», который полон черно-белых фотографий, демонстрирующих все советские достижения в области индустриализации, электрификации, освоения космоса, науки, искусства и образования. Фотографии перемежаются цветными изображениями республик и их столиц. Здесь мы встречаем типичные фотографии, выполненные по заказу агентств, с предприятий, из школ и университетов. Страна представляется как урбанизованная и индустриальная.

⁷ *Turpin W. N.* The Outlook for the Soviet Consumer // *Problems of Communism*. 1960. № 6 (9). P. 30–37 (esp. P. 32); *Kelly C.* The Retreat from Dogmatism. Populism under Khrushchev and Brezhnev // *Russian Cultural Studies. An Introduction* / C. Kelly, D. Shepherd (Eds.). Oxford, 1998. P. 249–273 (esp. P. 249).

⁸ *Mehnert K.* Moskaus neuer Dreijahrplan des Konsums // *Osteuropa. Zeitschrift fuer Gegenwartsfragen des Ostens*. 1954. № 1 (4). S. 1–10. Развитие легкой промышленности привлекало в последующие годы пристальное внимание. См. дискуссию по этому поводу: *Problems of Communism*. 1964. № 4 (13). P. 61–73.

⁹ *Wells L. G.* Western Concepts, Russian Perspectives: Meaning of Advertising in the Former Soviet Union // *Journal of Advertising*. 1994. № 2 (16). P. 84–94.

¹⁰ *Reid S. E.* Cold War in the Kitchen. Gender and the De-Stalinization of Consumer Taste in the Soviet Union under Khrushchev // *Slavic Review*. 2002. № 2 (61). P. 211–252 (esp. P. 216, 219).

¹¹ *Smith S., Kelly C.* Commercial Culture and Consumerism // *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881–1940* / C. Kelly, D. Shepherd (Eds.). Oxford, 1998. P. 106–113, 109.

¹² *Hessler J.* Cultured Trade. The Stalinist Turn Towards Consumerism // *Stalinism. New Directions* / Sh. Fitzpatrick (Ed.). London; N. Y., 2000. P. 182–209, 188; *Fitzpatrick Sh.* Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s. Oxford, 1999. P. 90–91; *Kelly C., Volkov V.* Directed Desires: Kul'turnost' and Consumption // *Constructing Russian Culture...* P. 291–329.

¹³ См.: *Ilic M., Reid S. E., Attwood L.* (Eds.). *Women in the Khrushchev Era*. Basingstoke, 2004.

¹⁴ О детях как о потребителях и об эмоциональной нагруженности предметов потребления см.: *Stearns P. N.* Konsumgesellschaft: Ein Kinderkreuzzug // *Europäische Konsumgeschichte: zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert)* / H. Siegrist, H. Kaelble, J. Kocka (Hg.). Frankfurt/M.; N. Y., 1997. S. 139–168.

¹⁵ *Bonner J.* Muetter und Toechter. Erinnerungen an meine Jugend 1923 bis 1945. Muenchen, 1992. S. 154–155; *Bukovsky VI* To Build a Castle. My Life as a Dissenter. N. Y., 1978. P. 72–73, 114–115.

¹⁶ См. фонды дворцов пионеров в архиве ИТАР-ТАСС (Москва), напр.: фотохроника ТАСС № 774370; 774371; 834233/5; 886159; 924269/3.

¹⁷ Портрет Гагарина в шлеме задал новый стиль. Изображения первого человека в космосе напоминают русскую иконопись. Это особенно связано с тем обстоятельством, что бесчисленные варианты портретов космонавта украшали помещения в общественных советских зданиях: более или менее отретушированные и подкрашенные фотографии, стенные мозаики или барельефы и др.

¹⁸ *Hagemeister M.* Der «Russische Kosmismus» — ein Anachronismus oder die «Philosophie der Zukunft?» // *Im Zeichen-Raum / A. Hartmann* (Hg.). Dortmund, 1998. S. 169—201; *Haumann H.* Geschichte Russlands. 2. Auflage. Zuerich, 2003. S. 242—243.

¹⁹ ЦААДМ, негатив № 0-3368.

²⁰ *Reid S. E.* Khrushchev's Children's paradise. The Pioneer Palace, Moscow, 1958—1962 // *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc / D. Crowley, S. E. Reid* (Eds.). Oxford, 2002. P. 141—180; *Winkelmann A.* Das Pionierlager Artek. Realitaet und Utopie in der sowjetischen Architektur der sechziger Jahre. Weimar, 2004. Опул. на сайте: <http://e-pub.uni-weimar.de/volltexte/2004/87/> (S. 39). В диссертации Винкельманна об архитектуре документируются все шаги строительства.

²¹ *Kirschenbaum L. F.* Small Comrades. Revolutionizing Childhood in Soviet Russia, 1917—1932. N. Y., 2001.

²² *Носов Н. Н.* Незнайка на Луне. М., 1965. Истории о Незнайке были переведены на многие языки, в том числе на немецкий.

²³ См.: *Wachtel A. B.* The Battle for Childhood. Creation of a Russian Myth. Stanford, 1990; *Creuziger C. G. K.* Childhood in Russia. Representation and Reality. Lanham, 1996; *Журавлев С. В., Соколов А. К.* Счастлирое детство // Социальная история: ежегодник. 1997. М., 1997. С. 159—202.

²⁴ *Zelensky E. K.* Popular Children's Culture in Post-Perestroika Russia: Songs of Innocence and Experience Revisited // *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society Since Gorbachev / A. M. Barker* (Ed.). Durham, 1999. P. 138—160 (esp. P. 139—140).

²⁵ ЦААДМ, негативы № 1-8812, 1-18071.

²⁶ ЦААДМ, негатив № 1-19039, фотограф М. Озерский, 1959, для Совинформбюро.

²⁷ См. об этом введение в: *Honig M.S.* Entwurf einer Theorie der Kindheit. Frankfurt/M., 1999.

²⁸ Места памяти — это такие места, в отношении которых предполагается, что они имеют особое значение для коллективной памяти какого-либо сообщества. Ими могут быть топографические пункты или строения, а также мыслительные клише-топосы вроде «немецкого леса» или «швейцарского нейтралитета». Важным московским местом памяти является, например, Могила Неизвестного Солдата у Кремлевской стены. Такие места памяти выполняют для определенной группы функцию мест живого, часто ритуализированного воспоминания. Понятие «память» как противоположность «истории» положил в основу своего описания французских мест памяти Пьер Нора. См.: *Nora P.* Lieux de Memoire I—III. Paris, 1986—1992.

²⁹ См.: *Boym S.* From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia // *Representations*. 1995. № 49. Special Issue: Identifying Histories: Eastern Europe Before and After 1989. P. 133—166 (esp. P. 151).

³⁰ Размышления о соотносительности понятия «пространство» в значительной степени опираются на исследование Мартины Лев. См.: *Loew M.* Raumsoziologie. Frankfurt/M., 2001.

³¹ Схемы — это «структуры знания, которые служат репрезентации в памяти генерических (всеобщих) концептов (См.: *Fischer V. Auslaenderstereotype und Gedächtnis. Hamburg, 1992. S. 82*). Аналогичными обозначениями в англоязычном пространстве являются «frames», «beta structures»), «scripts») или «maps»)).

³² Кофе, правда. 1960. И июня; «Надо наконец прекратить постоянно прятаться за спутники и самолеты для дальних расстояний. Спуститесь на землю — к обыкновеннейшим полуботинкам») (Сов. Россия. 1959. 4 окт.). Цит. по: *Ost-Probleme. 1959. № 24 (И). S. 756*.

³³ *Baron S. H. Bloody Saturday in the Soviet Union: Novocherkassk 1962. Stanford, 2001; Kozlov V. A. Mass Uprisings in the USSR. Protest and Rebellion in the Post-Stalin Years. Armonk; N. Y, 2002.*

³⁴ ЦААДМ, негатив № 0-1042. «В отделе самообслуживания гастрономического магазина "Спутник"»), фотография В. Егорова и В. Соловьева по заказу ТАСС, 1962 (часть серии).

³⁵ Музей архитектуры им. Щусева. Напр., негатив № XI 21468 «Профсоюзная улица, дом 13, квартира 25. Квартира детского врача А. С. Серной»). Фото А. А. Александрова, 1959; негатив № XI21466 2-ой Черемушкинский проезд, дом 14, квартира 27. Квартира доцента Полиграфического института Н. А. Орлинской). Фото А. А. Александрова, 1959; негатив № XI 21470 «Профсоюзная улица, дом 15, квартира 19. Квартира пенсионерки И. А. Кузнецовой»). Фото А. А. Александрова, 1959.

³⁶ *Staempfli R. Kriegswirtschaft, Militaer und Geschlecht. Der Reduentscheid in geschlechtergeschichtlicher Perspektive // Traverse. 1999. № 1. S. 118—130 (insbesondere S. 126).*

³⁷ См.: *Kelly C, Volkov V. Directed Desires... S. 291—329; Ruethers M. Markt und Mangel. Geschichten der Konsumkultur vom Hoflieferanten bis zur Defizitwirtschaft // Moskau. Menschen, Mythen, Orte / M. Ruethers, C. Scheide (Hg.). Koeln, 2003. S. 58—82. Fitzpatrick Sh. Consumption and Civilization // Stalinism. New Directions. P. 177—181; Hessler J. Soviet trade. The Stalinist turn towards consumerism // Stalinism. New Directions. P. 182—209; Gronow J. Kitsch in the Soviet Union // The Sociology of Taste. L., 1997. P. 49—70.*

³⁸ ЦААДМ-С (торговля, снабжение, сбыт, заготовки). Серия о торговле фотографа В. Д. Ефграфова — около 20 снимков петровского пассажа за 1947 г. Тщательно одетые дети обслуживаются услужливыми продавщицами. Кроме того, в серии за 1948 г. — натюрморты товаров: чайников, примусов, ламп и мясорубок.

³⁹ Центральный московский архив документов на специальных носителях. Кинофотофонодокументы архивного фонда Москвы. Путеводитель. М., 1997. С. 96—97.

⁴⁰ ЦААДМ, негатив № 0-19516.

⁴¹ Снимки булочной с хлебными автоматами на ул. Горького в Москве находятся в ЦААДМ, негативы № 0-993 и 07668: февраль 1963 г., фото В. Будана для ТАСС; № 1-20342: М. Маргулис, 1960 г.; № 1-18008, март 1960 г., фото А. Черпунова (магазин хлебных автоматов).

⁴² ЦААДМ-С (торговля, снабжение, сбыт, заготовки). Кроме того, негативы: № 1-15-955 (в отделе бытовой техники ГУМа продавщица демонстрирует вафельницу); № 1-18986 (чайник); № 1-18000 (демонстрация мод в ГУМе). Все фото сняты в июле 1958 г. Д. Черповым.

⁴³ Там же.

⁴⁴ *Hixson W. L. Parting the Curtain. Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945—1961. Basingstoke, 1997. P. XI.*

⁴⁵ ЦААДМ, негатив № 1-18455. Фотограф Л. Портер, 1959, для ТАСС.

⁴⁶*Ruethers M.* Markt und Mangel... S. 58–82.

⁴⁷*Goehrke C.* Wirtschaftswachstum in Russland // *Wirtschaftswachstum als gesellschaftliches Problem* / K. von Beyme u. a. (Hg.). Koenigstein, 1978. S. 22–33 (insbesondere s. 29–31); *Goehrke C.* Russischer Alltag. Eine Geschichte in Neun Zeitbildern vom Fruehmittelalter bis zur Gegenwart. Bd. 3: Sowjetische Moderne und Umbruch. Zuerich, 2005. S. 356, 396.

⁴⁸*Kelly C.* Retreat From Dogmatism... S. 255.

⁴⁹Правда. 1959. 28 авг.

⁵⁰*Boym S.* From the Russian Soul... Автор различает утопическую (S. 157) и ироническую (S. 151) ностальгию. Ироническая нацелена на то, чтобы вспоминать и оберегать различные формы образных сообществ (imagined communities). Так в рекламе возникают интересные формы гибрида западного уровня жизни, советского кича и воспоминаний о тоталитарном детстве. Утопическая ностальгия содержит сильный элемент национальной гордости в смысле надпартийного патриотического консенсуса.

⁵¹*Boym S.* From the Russian Soul... P. 151.

⁵²О местах памяти в постсоветской рекламе и «патриотическом согласии» см.: *Sperling W.* «Erinnerungsorte» in Werbung und Marketing. Ein Spiegelbild der Erinnerungskultur in gegenwaertigen Russland? // *Osteuropa*. 2001. № 11/12. S. 1321–1341.

⁵³*Sperling W.* «Erinnerungsorte» in Werbung und Marketing... S. 1324.

⁵⁴*Sabonis-Chafee Th.* Communism As Kitsch. Soviet Symbols in Post-Soviet Society // *Consuming Russia*... P. 362–382 (esp. P. 370).

⁵⁵*Chazan G.* Russians Develop Preference For «Homegrown» Products // *The Wall Street Journal*. Interactive Edition. 2001. 14 Jan. О формах утопической и иронической ностальгии см. цитированную выше статью Бойм, а также: *Sabonis-Chafee Th.* Communism As Kitsch... P. 362–382.

⁵⁶*Morris J.* The Empire Strikes Back: Projections of National Identity in Contemporary Russian Advertising // *The Russian Review*. 2005. № 64. P. 642–660.

Сведения об авторах

Антошенко Александр Васильевич

Петрозаводский государственный университет, доктор исторических наук, профессор

Ватлин Александр Юрьевич

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, доктор исторических наук, профессор

Волков Евгений Владимирович

Южно-Уральский государственный университет, кандидат исторических наук, доцент

Волохова Валентина Владимировна

Петрозаводский государственный университет, кандидат исторических наук, старший преподаватель

Голубев Александр Владимирович

Институт Российской истории РАН, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник

Д-р де Кегель Изабель

Констанцский университет (Германия), научный сотрудник

Ермаченко Игорь Олегович

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, кандидат исторических наук, доцент

Журавлева Виктория Ивановна

Российский государственный гуманитарный университет, кандидат исторических наук, доцент

Конышева Евгения Владимировна

Челябинский государственный педагогический университет, кандидат искусствоведения, доцент

Лидерман Юлия Геннадиевна

Российский государственный гуманитарный университет, кандидат культурологии, научный сотрудник

Лидин Константин Львович

Иркутский государственный университет путей сообщения, кандидат технических наук, доцент

Меерович Марк Григорьевич

Иркутский государственный технический университет, доктор исторических наук, кандидат архитектуры, профессор

Нагорная Оксана Сергеевна

Южно-Уральский государственный университет, кандидат исторических наук, доцент

Нарский Игорь Владимирович

Южно-Уральский государственный университет, доктор исторических наук, профессор

Никонова Ольга Юрьевна

Южно-Уральский государственный университет, кандидат исторических наук, доцент

Д-р Норрис Стивен

Университет Майами (шт. Огайо, США), профессор

Д-р Плампер Ян

Тюбингенский университет и Мюнхенская историческая коллегия (Германия)

Д-р Познер Валери

Директор Франко-российского центра гуманитарных и общественных наук в Москве

Д-р Рольф Мальте

Ганноверский университет им. Г. Лейбница (Германия), профессор

Д-р Рютерс Моника

Фрибургский университет (Швейцария), ассоциированный профессор

Д-р Сарторти Розалинде

Берлинский свободный университет (Германия), академический советник

Соколов Андрей Борисович

Ярославский государственный педагогический университет, доктор исторических наук, профессор

Сологубов Александр Михайлович

Российский государственный университет им. И. Канта, кандидат философских наук, старший преподаватель

Суржикова Наталья Викторовна

Институт истории и археологии Уральского отделения РАН, кандидат исторических наук, научный сотрудник

Токарев Василий Александрович

Магнитогорский государственный университет, кандидат исторических наук, доцент

Хмелевская Юлия Юрьевна

Южно-Уральский государственный университет, кандидат исторических наук, доцент

Чернова Нина Викторовна

Магнитогорский государственный университет, кандидат исторических наук, старший преподаватель

Янковская Галина Александровна

Пермский государственный университет, доктор исторических наук, доцент

Список сокращений

- ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации
ГУ ГШ — Главное управление Генерального штаба
НАРК — Национальный архив Республики Карелия
ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки
ОР ГТГ — Отдел рукописей Государственной Третьяковской Галереи
РГА КДФ — Российский государственный архив кино- и фотодокументов
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства
РГАСПИ — Российский государственный архив социально-политической истории
РГАЭ — Российский государственный архив экономики
РГВА — Российский государственный военный архив
РГВИА — Российский государственный военно-исторический архив
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства
ЦААДМ — Центральный архив аудиовизуальных документов Москвы
ЦИКНЧ — Центр историко-культурного наследия г. Челябинска
РЭМ — Российский этнографический музей
- HIA — Hoover Institution Archives
NYPL — New York Public Library
Saechs HStA — Saechsisches Hauptstaatsarchiv
Bay HStA — Bayertsches Hauptstaatsarchiv
HStA Stuttgart — Hauptstaatsarchiv Stuttgart

Научное издание
Сборник статей

Оче-видная история
Проблемы визуальной истории
России XX столетия

Литературный редактор И. Н. Козырева
Корректор Л. А. Ильина
Верстка Л. И. Богатенковой

Подписано в печать 11.04.08.
Формат 70x100/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная.
Усл. печ. л. 38,9.
Тираж 500 экз. Зак. № 310

Отпечатано с готового оригинал-макета
в полиграфическом объединении «Книга»
454000, г. Челябинск, ул. Постышева, 2