

УДК 7.04
ББК 85.103(2)

Подледнов Денис Дмитриевич

Преподаватель, департамент медиа, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 190068, Россия, Санкт-Петербург, набережная Канала Грибоедова, 123, лит. А; младший научный сотрудник, Государственное бюджетное учреждение культуры Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий „Пермь-36“», 614060, Россия, Пермь, бульвар Гагарина, 10
ORCID ID: 0000-0003-3500-8603
ResearcherID: HNB-7946-2023
denis.podliodnov@gmail.com

Казанцева Елена Дмитриевна

Заведующий экспозиционно-выставочным отделом, Государственное бюджетное учреждение культуры Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий „Пермь-36“», 614060, Россия, Пермь, бульвар Гагарина, 10
ORCID ID: 0000-0003-1656-8138
ResearcherID: HNB-7208-2023
helenakazantseva@mail.ru

Ключевые слова: постпамять, Петр Белов, история политических репрессий, визуальная культура, антисталинский цикл, советское искусство, визуальный язык

Подледнов Денис Дмитриевич, Казанцева Елена Дмитриевна

Феномен постпамяти и его эстетика на примере «антисталинского цикла» Петра Белова



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-202-227

Для цит.: Подледнов Д.Д., Казанцева Е.Д. Феномен постпамяти и его эстетика на примере «антисталинского цикла» Петра Белова // Художественная культура. 2023. № 3. С. 202–227. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-202-227>.

For cit.: Podlednov D.D., Kazantseva E.D. The Phenomenon of Post-Memory and Its Aesthetics on the Example of Pyotr Belov's "Anti-Stalinist Cycle". *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 202–227. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-202-227>. (In Russian)

Podlednov Denis D.

Lecturer at the Department of Media Studies, National Research University Higher School of Economics, 123A Canal Griboedova Emb., St. Petersburg, 190068, Russia; Junior Researcher, State Budgetary Institution of Culture of Perm Krai "The Perm-36 Memorial Reserve Museum of the History of Political Repression", 10 Gagarin Boulevard, Perm, 614060, Russia
ORCID ID: 0000-0003-3500-8603
ResearcherID: HNB-7946-2023
denis.podliodnov@gmail.com

Kazantseva Elena D.

Head of the Exhibition Department, State Budgetary Institution of Culture of Perm Krai "The Perm-36 Memorial Reserve Museum of the History of Political Repression", 10 Gagarin Boulevard, Perm, 614060, Russia
ORCID ID: 0000-0003-1656-8138
ResearcherID: HNB-7208-2023
helenakazantseva@mail.ru

Keywords: post-memory, Pyotr Belov, history of political repressions, visual culture, anti-Stalinist cycle, Soviet art, visual language

Podlednov Denis D., Kazantseva Elena D.

The Phenomenon of Post-Memory and Its Aesthetics on the Example of Pyotr Belov's "Anti-Stalinist Cycle"

Аннотация. Статья посвящена анализу живописного ряда картин советского художника Петра Алексеевича Белова (1929–1988). Впервые данные работы были представлены в 1988 году в Москве, на посмертной выставке художника, раскрывающей сложные вопросы истории СССР. Впоследствии картины, представленные на выставке, были отнесены к «антисталинскому циклу». В 2020 году Музей истории ГУЛАГа (Москва) принял в коллекцию эти живописные работы, была организована выставка «Очередь за правдой». Авторы статьи опираются на концепцию постпамяти, полагая, что художника можно отнести к «первому» поколению — поколению свидетелей травмирующих событий истории, в данном случае это очевидцы тоталитарного режима, при которых происходило развитие системы ГУЛАГа. В рамках данного цикла Петр Белов обращается к различным нарративам, как коллективным, так и индивидуальным: репрезентирует историю СССР через образы власти, узнаваемые элементы и символы повседневной культуры СССР, а также повествует о личной истории и истории своей семьи. С помощью семиотического и формально-стилистических методов анализа были рассмотрены произведения, представленные на выставке «Очередь за правдой». В выводах авторы акцентируют внимание на индивидуальных характерных особенностях живописной манеры письма Петра Белова (которые проявляются только в «антисталинском цикле»), на сюжетах картин и на той эпистеме, которая повлияла на написание живописного цикла в 1980-х годах.

Abstract. The article is dedicated to the analysis of numerous paintings by the Soviet artist Pyotr A. Belov (1929–1988). For the first time, these artworks were presented in Moscow in 1988, at the posthumous exhibition of the artist, revealing complex issues in the history of the USSR. The paintings presented at the exhibition were later referred to the “anti-Stalinist cycle”. In 2020, the GULAG History Museum (Moscow) accepted these paintings into the collection and organized the exhibition *The Queue for the Truth*. The authors of the article rely on the concept of post-memory believing that the artist can be attributed to the “first generation” — the generation of witnesses to the traumatic events of history, in this case, the totalitarian regime under which the GULAG system developed. Within the framework of this cycle, Pyotr Belov addresses various narratives, both collective and individual: he represents the history of the USSR through images of power, recognizable elements and symbols of everyday culture of the USSR, as well as tells about his personal history and the history of his family. The authors of the article consider works presented at *The Queue for the Truth* exhibition using the semiotic and formal-stylistic methods of analysis. In the conclusion section of the article, the authors focus on the features of Pyotr Belov’s painting style (which appear only in the “anti-Stalinist cycle”), the plots of the paintings, and the episteme that influenced the creation of the painting cycle in the 1980s.

Введение

Рефлексия о различных аспектах истории, культуры и политического режима советского периода по сей день остается актуальной в различных медиумах культуры. Одним из примеров такой визуальной рефлексии является «антисталинский цикл» Петра Алексеевича Белова (1929–1988) — советского театрального художника, живописца, заслуженного художника РСФСР. Петр Белов в разное время работал главным художником в театре Советской Армии в Румынии, в Московском областном ТЮЗе, в Московском драматическом театре Н.В. Гоголя, в Центральном академическом театре Советской Армии [5, с. 26].

Художник создавал «антисталинский цикл» три года, с 1985 по 1988 год. В живописном цикле репрезентируются разнообразные нарративы, как индивидуального, так и коллективного уровней, например: политический контекст эпохи, надежда на спасение через обращение к религиозным образам и символам, семейная история. Вместе с этим через осмысление собственного жизненного пути художник представляет индивидуальное понимание времени как сложного философского понятия, обращается к вопросу межпоколенческих связей, что отсылает к концепции постпамяти.

В рамках данного исследования проанализированы следующие темы «антисталинского цикла»: политическая элита СССР (художник обращается как к прямому портретному изображению В.И. Ленина, И.В. Сталина, так и к использованию различных визуальных кодов, через которые зритель может идентифицировать политического деятеля), представители сферы культуры и искусства СССР и репрессивная политика, направленная на их произведения (сюжеты, связанные с биографией и творчеством Б.Л. Пастернака, В.Э. Мейерхольда, М.А. Булгакова).

Объектом настоящего исследования являются репрезентативные образы сталинского периода, представленные в живописи; другими словами, визуальная рефлексия о событиях с начала 1930-х годов, когда начинается «цементирование» властного дискурса, обусловленное изменением идеологии и политики государства. Предметом исследования выступает «антисталинский цикл» советского художника театра Петра Белова.

Теоретико-методологическая основа исследования обусловлена междисциплинарным характером. С помощью семиотического и формально-стилистического анализа предпринята попытка определить смысловые границы живописной серии, сопоставить сюжеты картин с биографией художника. Зачастую XX век называют посттравматическим [17], поэтому особое место занимает концепция постпамяти (postmemory), предложенная Марианной Хирш (M. Hirsch, 1997) [18]. В рамках данной концепции под постпамятью понимается специфический механизм передачи травматического опыта, в том числе через произведения художественной культуры. Этот механизм помогает осмысливать трагический травмирующий нарратив и передавать его от «первого» поколения (поколения участников, жертв и свидетелей событий) ко «второму» и последующим (поколениям потомков) [12]. П. Белов фактически входит в круг «первого» поколения — это те лица, при которых происходило кардинальное ужесточение политического фона, создание и развитие системы ГУЛАГа. Отметим, что сам художник не подвергся репрессивной политике, но он был свидетелем эпохи, находился среди тех людей, которые день за днем рисковали стать узниками пенитенциарной системы. В данном случае через искусство художник репрезентирует собственное индивидуальное свидетельство этих сложных событий истории XX века, проживая травматический опыт свидетеля и сопереживая пострадавшим. Его живописный цикл является тем культурным наследием, которое передает «второму» и «третьему» поколению переживание личной и коллективной травмы.

Актуальность данного исследования заключается в том, что впервые предпринята попытка проанализировать живописный цикл художника с помощью семиотического анализа и через концепцию постпамяти. Так, «антисталинский цикл» П. Белова основан на его личной истории и истории его семьи, а также отдельное внимание в данном цикле уделено религиозным, политическим и социальным контекстам СССР. Известен провенанс данного цикла картин: первые работы были представлены публике в 1988 году (после смерти художника) на выставке в Доме актера (Москва), далее картины были представлены в Свердловске (Екатеринбурге), Перми, Воронеже, Великом Новгороде и других городах России, а также за границей — во Франции (Париж), Германии (Геттинген), Польше (Радом, Гожув). Одна

из работ художественного цикла, «Песочные часы», экспонировалась на выставке «100 лет русского искусства 1889–1989. Из частных коллекций СССР» в Лондоне в 1989 году [5, с. 4]. Долгое время картины хранились в семейной коллекции художника и не экспонировались. В 2020 году работы были приняты в коллекцию Государственного музея истории ГУЛАГа (Москва), в 2021–2022 году были представлены на выставке «Очередь за правдой».

Репрезентация сталинской эпохи в культуре и искусстве

В период управления страной И.В. Сталиным стремительно развивается новый тип культуры, который включает в себя специфическую систему смыслов и ценностей, основанную на новой идеологии и искусственно созданной мифологии. В системе тоталитарной политики искусство выступает равнозначно, как с эстетической стороны, так и нормативной, являясь мощнейшим механизмом борьбы за власть [16, р. 187]. Конец тоталитарной политики СССР приходится на середину 1950-х годов: в 1953 году — смерть И.В. Сталина, в 1956 году на XX съезде КПСС — доклад о культе личности И.В. Сталина и его последствиях. Сталинская политика включала в себя множество аспектов. В искусстве это создание нового типа эстетики — соцреализма. Неотъемлемой частью и следствием ужесточения идеологии являлось создание системы исправительно-трудовых лагерей и использования принудительного труда — системы ГУЛАГа, где отбывали наказание люди, признанные «врагами народа», «инакомыслящими». Среди них могли оказаться представители разных слоев населения: от обычных рабочих до представителей творческой и научной интеллигенции.

Существует значительный пласт исследований, посвященных анализу репрезентативных образов репрессивной политики СССР 1930–1950-х годов, представленных в культуре и искусстве. В преобладающую группу входят исследования, анализирующие литературные произведения о системе и культуре ГУЛАГа. Например, довольно подробно изучена биография и творчество Е.А. Керсновской, которая опубликовала 12 частей (тетрадей) мемуаров, значительная часть которых посвящена пребыванию в ГУЛАГе. Пример творчества Е.А. Керсновской является уникальным, так как она не только описывает культуру и быт ГУЛАГа, но и сопровождает текст визуальным

материалом, собственноручно нарисованными иллюстрациями [6]. Н. Адлер (N. Adler, 2002) в своем исследовании анализирует произведения Б. Окуджавы, В. Шаламова, сопоставляя факты из так называемого лагерного периода их биографий с их дальнейшим творчеством [15, р. 175–179].

Рефлексия о репрессивной политике государства прослеживается и в образах изобразительного искусства, при этом по сравнению с литературным творчеством визуальные образы могут быть менее конкретизированными, более условными, символическими. Травмирующие истории прочитываются в творчестве художников, отбывавших наказание в исправительно-трудовых лагерях. Так, творчество репрессированных художников можно разделить на два блока — по времени создания произведений: это лагерное творчество (то есть созданное непосредственно в лагере или тюрьме) и послелагерное творчество (сюжеты на тему лагерной повседневности, но созданные художником уже после освобождения). Сцены повседневности ГУЛАГа представлены в лагерных рисунках известного советского художника-карикатуриста К.П. Ротова, который находился в Усольском исправительно-трудовом лагере (Усольлаге) в Соликамске Пермского края [8, с. 51–55]. Некоторые художники посвящали целые циклы работ теме репрессий и ГУЛАГа уже после своей реабилитации. В данный ареал можно включить творчество пермского художника Р.Б. Веденеева, который в 1990-х годах участвовал в экспедициях по местам расположения бывших политических лагерей в СССР (Колыма, Чукотка, Соловецкие острова). Итогом этих экспедиций становились серии живописных пейзажных полотен [9, с. 108]. Другой пример — И. Белокрылов, приговоренный к 25 годам лагерей. После досрочного освобождения и реабилитации И. Белокрылов посвящает все свое творчество воспоминаниям о ГУЛАГе и работает в жанре наивного искусства [13, с. 98–103].

Совсем другая сторона осмысления данного исторического периода прочитывается в творчестве тех людей, которые жили в тоталитарную эпоху, но фактически не подвергались репрессиям. Однако и в их творчестве могут быть явными нарративы, репрезентирующие травму, как личную, так и коллективную. В этот немногочисленный круг входит художник П. Белов. Много лет посвятив созданию театральных декораций, в конце жизни он обратился к живописи и написал,

наверное, наиболее яркие свои работы, получившие неофициальное название «антисталинский цикл».

Советская повседневность и дискурс власти в «антисталинском цикле»

Первой в «антисталинском цикле» стала картина «Беломорканал», написанная в 1985 году, во время гастролей Театра Советской Армии в Одессе. Сюжет картины является визуальной метафорой: толпа людей друг за другом движется в открытую пачку папирос «Беломорканал». Строительство Беломорско-Балтийского канала было одной из самых масштабных строек первой пятилетки и первым полностью лагерным строительством. Канал строился силами заключенных Белбалтлага (Беломорско-Балтийский исправительно-трудовой лагерь) в рекордно короткие сроки (21 месяц); на строительстве канала работало около 92 тысяч заключенных. Более 12 тысяч заключенных умерло, а неоправданно завышенные темпы работ при полном отсутствии на начальном этапе жилья, строительных механизмов, дорог и автотранспорта лишили здоровья и даже жизни многих людей, как узников лагерей, так и спецпоселенцев [4].

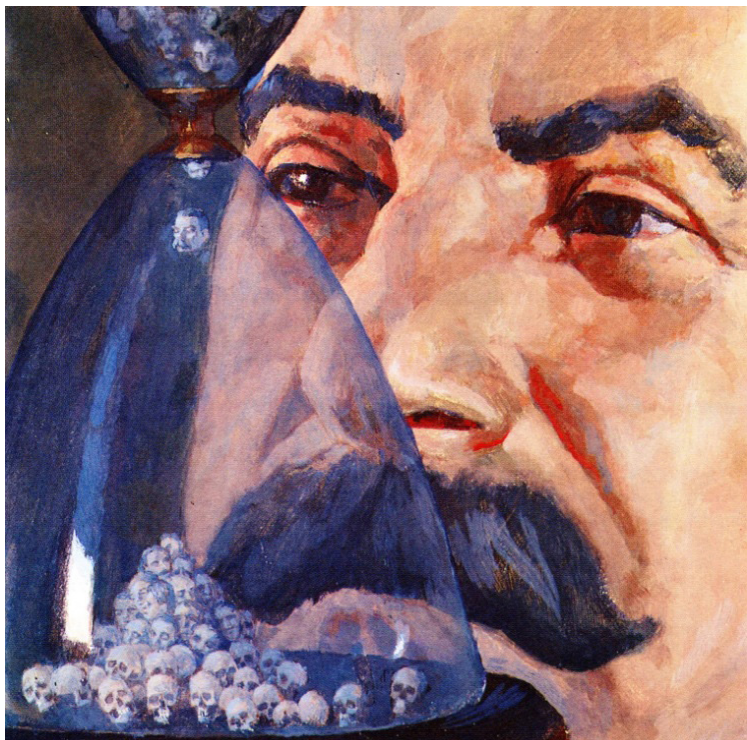
Художник использует здесь узнаваемый символ советской повседневности — пачку папирос «Беломорканал», которые были массово распространены в СССР главным образом из-за своей низкой цены. Люди в толпе изображены со спины, они одинаково одеты в простую одежду неярких цветов, обезличены. При «входе» в пачку самых дешевых сигарет их жизни как бы символически теряют свою ценность, судьба каждого отдельно взятого человека становится лишь одной из множества историй пострадавших и погибших во имя Великих строек. Стоит отметить, что из открытой пачки «Беломорканала» художник не изображает выхода: люди, попавшие туда, не имеют возможности вернуться. Цветовая гамма картины по большей части построена на темных серо-коричневых тонах: так окрашено почти все пространство картины в отсутствие воздушной перспективы и светотеневого контраста, одежда людей и заградительные столбы с натянутой колючей проволокой. Единственное цветовое пятно — это пачка папирос, акцентирующая на себе внимание зрителя и являющаяся «отправным» смыслом среди объектов. Интересным также



Ил. 1. Белов П.А. Беломорканал. 1985. Картон, темпера, гуашь. 24 × 35,4 см. Государственный музей истории ГУЛАГа, Москва

представляется тот факт из биографии художника, что так называемый «антисталинский цикл» был начат им именно с изображения Беломорканала имени Иосифа Сталина.

Одно из самых красноречивых визуальных высказываний представлено на картине «Песочные часы» (1987): здесь изображено крупным планом лицо Иосифа Сталина, равнодушным взглядом наблюдающего за ходом песочных часов. Несмотря на то что данный портретный образ создан намного позже существования культа личности Сталина, изображение вполне соответствует тенденциям эпохи культа. Сакральность этому образу придает в том числе масштаб изображения. Как отмечает исследователь Я. Плампер, взгляд вождя на портретах периода культа личности (1929–1953), как правило, направлен в фокальную точку за пределами картины, так как «Сталин воспринимался как воплощение поступательной, марксистской исторической силы. Он — собственно говоря, только он — мог видеть финал утопической временной шкалы — светлое коммунистическое будущее» [7, с. 11]. Возможно, именно это направление взгляда за пределы картины и «сквозь часы» создает выражение равнодушия



Ил. 2. Белов П.А.
Песочные часы. 1987.
Картон, темпера,
гуашь. 37,2 × 39,5 см.
Государственный
музей истории
ГУЛАГа, Москва

на его лице. Белов изображает Сталина по канону визуальной репрезентации вождя в так называемой «послевоенной парадигме»: с морщинами, волосами, зачесанными назад, сединой, усами, подчеркнутыми вверх [7, с. 80].

В верхней части двухчастной конструкции часов вместо песчинок зритель видит человеческие лица, а в нижней части — черепа. Отличительной особенностью данной работы является то, что лицо Сталина выступает фоном для основного действия на переднем плане картины. Явно прослеживается соприкосновение дискурса власти и дискурсов жестокости и смерти. Человеческая личность и жизнь выступают в виде символа — песчинки, чего-то незаметного, незначительного для правителей. Песочные часы интерпретируются как символ неумолимого движения времени, и время в данной концепции является конечным: при переворачивании часов песчинки-черепа не превратятся вновь

в живых людей, их время истекло безвозвратно. Стоит отметить, что в данной работе, в отличие от предыдущей, художник индивидуализирует лица людей внутри часов, наделяет их индивидуальными чертами и эмоциональным выражением, несмотря на то что у всех персонажей закрыты глаза. Таким образом акцентируется внимание на значимости каждого отдельного человека.

Схожее по смыслу визуальное высказывание представлено в работе «Одуванчики» (1987): на картине изображено поле с созревшими белыми одуванчиками, они покрывают все видимое пространство — вплоть до линии горизонта. В правой части изображения — ноги человека в военных сапогах. За ногами — цветов нет, очевидно, что они были вытоптаны или скошены. При ближайшем рассмотрении видно, что в каждом цветке изображено человеческое лицо. Здесь также художник обращается к дискурсу власти, приравнивая власть и жестокость, пренебрежение к человеческой жизни, к индивидуальности. Кирзовые армейские сапоги являются узнаваемым символом И.В. Сталина: известно, что это был его любимый вид обуви, а также существуют устойчивые мифы об удивительном аскетизме вождя, наличии у него всего лишь одной пары сапог, носке обуви до дыр и т.д. [1, с. 257–258].

На картине «1941 год» (1987) Белов вновь обращается не напрямую к портретному изображению Сталина, а к его персонификации через узнаваемые атрибуты: курительная трубка, военный китель, властная рука. Визуальные репрезентации Сталина в газетных фотографиях и на живописных полотнах 1930–1950-х годов также часто сопровождалось свойственными вождю атрибутами: трубка в руке, карта, газета или книга (например, Ю.М. Непринцев, «Товарищ Сталин на строительстве оборонительных рубежей под Москвой», 1948; К.И. Финогенов, «И.В. Сталин в блиндаже», 1948 [10]). Трубку как символ Сталина (а значит, и государства) можно встретить и в плакатном искусстве: трубка, набитая табаком, воспринималась как семиотический код «правильного», социалистического советского строя, в то время как оппозицией ей выступала сигара, являвшаяся атрибутом Уинстона Черчилля и символом западного капиталистического общества.

Название картины — «1941 год» — напрямую говорит, что изображенный сюжет относится к году начала Великой отечественной войны. Однако 1941 год являлся при этом также годом, когда макси-

мальное количество человек было направлено отбывать наказание в исправительно-трудовые лагеря ГУЛАГа (за период с 1934 по 1947 год [4]), множество людей получили обвинения в шпионаже. По сюжету картины властная рука правителя «направляет» маленькие фигурки людей, словно игрушечных солдатиков на поле боя. Там, где прошла рука, видны павшие в сражении жертвы, на дальнем плане — силуэты танков. С отдалением планов фигуры людей становятся все более размытыми, превращаясь в единый серый объект. В центральной части композиции на толпе людей художник размещает сгоревшую спичку. Таким образом, сгоревшая спичка и слитное серое пространство толпы могут быть интерпретированы как пепел в трубке вождя. Метафора — люди, чьи жизни «сгорают» во имя великих целей, — полностью соотносится с концепцией всего художественного цикла.

Одна из ранних работ рассматриваемого цикла — «Великий Ленин» (1985). Петр Белов вновь обращается к сочетанию несочетаемого: использует максимально официальный, парадный образ советской власти — масштабный портрет Владимира Ленина — и помещает его изображение на асфальт. Соединяя в одной картине и при этом противопоставляя художественный язык соцреализма и художественный язык граффити.

Как отмечают исследователи [7, с. 47], первый культ партийного вождя сформировался именно вокруг фигуры В.И. Ленина после его смерти. Хронологически динамику развития образа В.И. Ленина можно охарактеризовать следующим образом: «от условно „неканонического“, фольклорного образа к каноническому, „партийному“ и снова — к народному, но уже с постмодернистским, „пересмешническим“ оттенком» [11, с. 91–92]. Репрезентация образа Ленина в советской культуре была непрерывной: живописные портреты в рабочих кабинетах, объекты монументального искусства на площадях, портреты на знаменах, плакатах, значках и т.д. Отголоски этой глорификации можно встретить на постсоветском пространстве по сей день.

Элементом абсурда является то, что самый тиражируемый образ власти размещен на асфальте, под ногами художника — Петр Белов встраивает в данный сюжет автопортрет, что подтверждается не только визуальным сходством, но и воспоминаниями дочери художника. Нельзя точно определить — пишет ли он этот портрет, или, наоборот, закрашивает. В зависимости от этого работа может быть интерпре-

Феномен постпамяти и его эстетика на примере «антисталинского цикла» Петра Белова



Ил. 3. Белов П.А. Великий Ленин. 1985. Картон, темпера, гуашь. 29,9 × 33,5 см. Государственный музей истории ГУЛАГа, Москва

тирована по-разному: если художник закрашивает портрет — это может быть рассмотрено как своего рода «прощание» с принятыми в обществе ценностями; а если художник создает портрет Ленина — как ироничное высказывание, сатира над излишней официозностью советской культуры. В подтверждение ироничности данной работы может рассматриваться также размер самой картины — всего лишь 29 × 33 см, небольшой формат работы словно противопоставлен монументальному масштабному изображению Ленина.

«Творец и власть»: судьбы представителей творческой интеллигенции

Картина «Грачи прилетели, или Апрельский пленум» (1987) посвящена позднесоветской культуре второй половины 80-х годов XX века. Название картины является отсылкой к известному пейзажу Алексея Саврасова (1871). На дальнем плане в водной глади отражается



Ил. 4. Белов П.А.
Грачи прилетели, или
Апрельский пленум.
1987. Холст, темпера,
гуашь. 75,7 × 75,5 см.
Государственный
музей истории
ГУЛАГа, Москва

одна из кремлевских башен на Красной площади. Большую часть холста занимает изображение льда, покрывающего реку; на одной из льдин — грачи, на другой — разбросанный мусор: окурки, смятые письма и газеты, консервные банки и обрывки колючей проволоки.

Художник вкладывает в сюжет несколько смысловых уровней. На переднем плане картины в глубине воды изображены портреты представителей творческой интеллигенции СССР: Марины Цветаевой, Владимира Высоцкого, Андрея Тарковского и Осипа Мандельштама. В разное время эти деятели искусства подвергались запретам и цензуре, находились в открытых или завуалированных конфликтах с властью. Стилистически портреты в воде схожи с изображением на картине «Песочные часы»: разное эмоциональное выражение, узнаваемые индивидуальные черты и закрытые глаза. Художник помещает эти образы под толщу воды, в дальнейшем этот прием будет исполь-

зован Беловым в жанровых портретах М. Булгакова и Б. Пастернака. На момент написания картины никого из вышеперечисленных уже не было в живых, что соотносится с помещением их в подводное, или метафорически в подземное или загробное пространство.

На одной из льдин изображены грачи, которые могут быть интерпретированы как символ приходящей весны, обновления природы. Так и Апрельский пленум ЦК КПСС 1985 года поставил основной целью обновление советской экономики, ускорение социально-экономического развития страны. Среди куч мусора можно увидеть смятую газету «Правда» с портретом Л.И. Брежнева — официальное издание ЦК КПСС, транслировавшее идеологическую линию правительства (образ «смятой правды» с портретом Н.С. Хрущева будет также использован живописцем в работе «Пастернак»).

Таким образом, художник противопоставляет то, что на поверхности, и то, что находится в отражении и под толщей воды: под водой — официальный символ власти — башня Кремля, творцы искусства, чьи произведения, их члены семьи или они сами подвергались репрессиям со стороны государства; на ледяной поверхности — мусор и грачи как символ скорых изменений, обновления.

Картина «Пастернак» (1987) представляет собой жанровый портрет писателя Бориса Пастернака: художник изображает видимым для зрителя лишь лицо и правую руку писателя с указующим жестом, большая часть его тела вмурована в стену из красного кирпича. На переднем плане помещено ведро с разведенной штукатуркой, небрежно брошен строительный шпатель, насыпан горкой песок — работа еще не закончена. Вторым акцентом на картине, помимо главного образа, является газета «Правда» с изображением Никиты Хрущева. Именно в «Правде» 26 октября 1958 года вышла статья Д. Заславского «Шумиха реакционной пропаганды вокруг литературного сорняка»: автор статьи клеймил Пастернака «озлобленным обывателем», «самовлюбленным Нарциссом», роман «Доктор Живаго», удостоившийся Нобелевской премии, — «политическим пасквилом», «реакционной беллетристикой низкого пошиба», «поклепом на передовую интеллигенцию» [3]. По отношению к писателю была развернута травля: запрет на публикацию романа, исключение из Союза писателей, Союза переводчиков, угрозы лишения советского гражданства и обвинения в «измене Родине».



Ил. 5. Белов П.А. Пастернак. 1987. Картон, темпера, гуашь. 80 × 43,5 см. Государственный музей истории ГУЛАГа, Москва

Перед Хрущевым за Пастернака пытались вступить индийский политический деятель Джавахарлал Неру и французский философ и писатель Альбер Камю, но это не принесло результатов. Писатель был вынужден отказаться от Нобелевской премии, но отказался покинуть страну в письме Н.С. Хрущеву: «Выезд за пределы моей Родины для меня равносителен смерти, и поэтому я прошу не принимать по отношению ко мне этой крайней меры»⁽¹⁾. В конечном итоге травля привела писателя к обострению болезней и скорой смерти.

На картине Белова писатель изображен в пожилом возрасте: его волосы седые, лоб исчерчен морщинами, тени на впалых щеках, выражение лица свидетельствует о глубокой задумчивости или даже напряжении, тревоге, сдерживаемой боли. Изображение лица и руки отсылает к жанру парадного портрета. Классический парадный портрет подразумевает изображение героя в полный рост, в богато украшенных одеяниях, в интерьере, соответствующем его высокому статусу. На портрете Пастернака художник использует позу и ракурс

парадного портрета, однако отказывается от его панегирической составляющей. Еще одним противопоставлением является формат картины и ее оформление: парадные портреты, как правило, отличаются крупным форматом, оформляются в багетные рамы со множеством декоративных элементов — Белов же обращается

к сравнительно небольшому формату (80 × 43,5 см), работа оформлена в скромную деревянную багетную раму, окрашенную в серый цвет, подходящий под колористическое решение картины. Взгляд героя направлен напрямую на зрителя, что создает ощущение своеобразного безмолвного диалога. Обличающий жест указывает вниз — туда, где расположена первая страница газеты «Правда» с портретом Хрущева. Аллегорией в данной работе является и то, что передовая страница газеты с узнаваемым заголовком «Правда» испачкана песком и штукатуркой: правда оказывается брошенной на землю, замаранной, никому не нужной, а тот, кто указывает на правду, не имеет возможности что-либо предпринять, так как буквально вмурован в стену. В советское время газета «Правда» была главным информационным каналом политической повестки и пропаганды. Образ улыбающегося Хрущева на передовице газеты полярно противопоставлен образу Пастернака — как по эмоциональному окрасу, так и по социокультурному контексту: известное отношение политика к искусству и представителям творческой интеллигенции являлось резонансной темой как для современников, так и для исследователей последующих поколений.

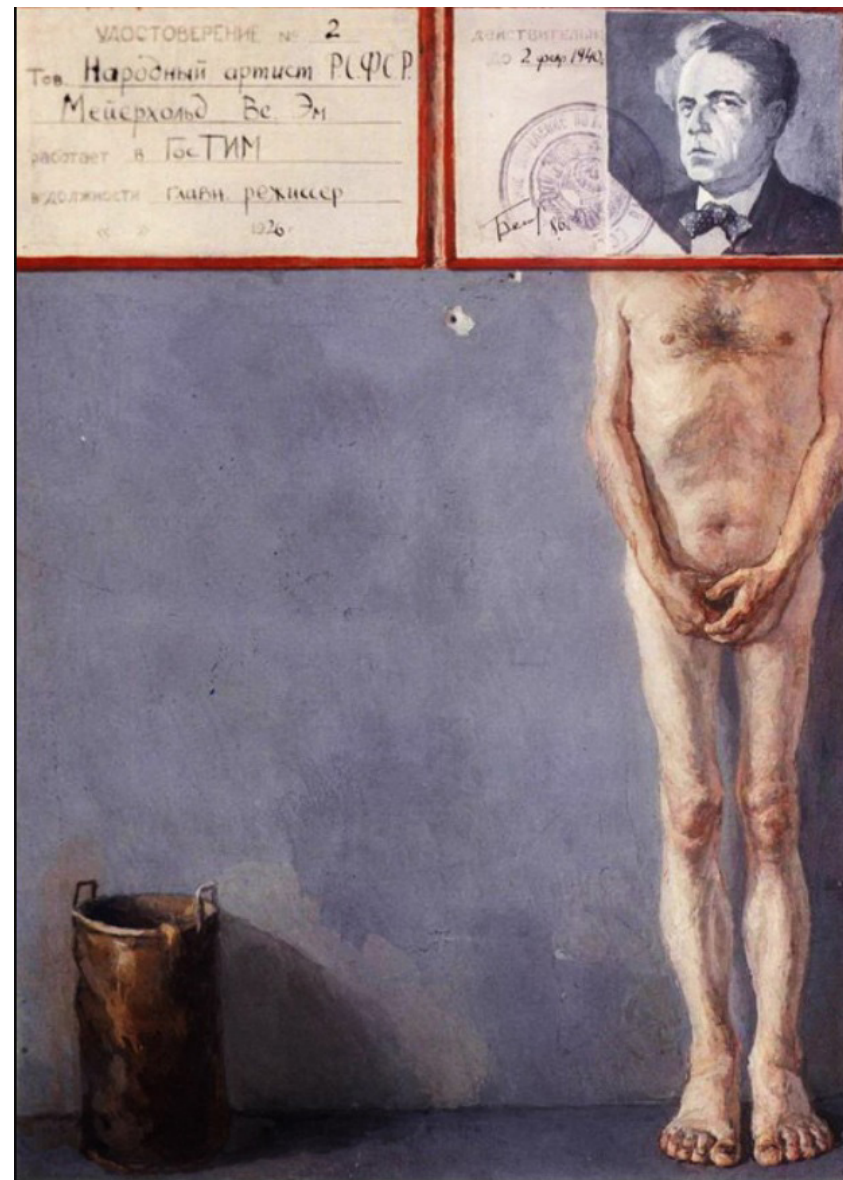
Образ, подобранный художником, аллегорично иллюстрирует действия со стороны государства: действительно, Пастернак не был репрессирован, не был выслан в исправительно-трудовой лагерь, но был «обездвижен» в сфере творчества, а ухудшение здоровья в конце жизни фактически приковало его к постели. После смерти писателя (1960) отношение власти к его творчеству постепенно менялось, уже через пять лет было опубликовано практически полное собрание стихотворных произведений Пастернака. В 1987-м, году создания Петром Беловым данной картины, было принято решение отменить исключение Пастернака из Союза писателей, роман «Доктор Живаго» был впервые напечатан в СССР, а наследники писателя получили присужденную ему награду — диплом и медаль лауреата Нобелевской премии. Через два года произведения Пастернака были включены в школьную программу по литературе. Таким образом, картина «Пастернак», созданная Беловым в 1987 году, становится своего рода визуальным символом реабилитации творческого наследия писателя и поэта.

(1) Пастернак Б.Л. Письмо Н.С. Хрущеву: 31 октября 1958 года // Pasternak.niv.ru. URL: <http://pasternak.niv.ru/pasternak/dokumenty/pasternak-i-vlast/10-1958-pismo-pasternaka-hruschevu.htm> (дата обращения 12.10.2022).

Живописная работа «Мейерхольд» создана в 1986 году. Художник обращается к своеобразной композиции — в верхней части работы поверх изображения словно приложено удостоверение народного артиста РСФСР. Таким образом, Петр Белов вновь противопоставляет официальное и неофициальное, парадное и скрытое: фотография на удостоверении является своего рода парадным портретом, само по себе удостоверение как средоточие официальности в целостном образе человека — его внешнего вида, должности, подтверждения его работы в определенной организации, заверенное печатью. Вторым содержательным слоем здесь является неофициальный образ героя, более реалистичный — изможденное тело старика, босого и обнаженного, стоящего спиной к стене. В стене несколько пулевых отверстий, «уходящих» под изображение удостоверения. Как известно, Всеволод Мейерхольд был арестован в 1939 году по обвинению в контрреволюционной деятельности, после нескольких недель жестоких пыток он подписал признательные показания и 1 февраля 1940 года был приговорен к высшей мере наказания — расстрелу. Уже на следующий день приговор был исполнен. Мейерхольд вместе с другими жертвами расстрела (согласно приказу председателя Военной коллегии Военного суда СССР расстрелу подверглись 346 человек) был кремирован и захоронен в общей могиле. До конца 1980-х годов никаких сведений о дате и месте смерти Мейерхольда не было известно. Лишь в 1988 году внучке Мейерхольда было позволено ознакомиться с его следственным делом и стала известна дата его смерти.

Петр Белов пишет на удостоверении точную дату: «Действительно до 2 февраля 1940 г.» — это и есть дата смерти великого режиссера. По воспоминаниям дочери художника, Екатерины Петровны Беловой, дата стала известна благодаря тому, что в то время она работала в Государственном институте искусствознания (в 1970–1980-е годы — Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания (ВНИИИ)) и была знакома с крупнейшим исследователем творчества Мейерхольда — Константином Рудницким.

Художник в данной работе прибегает к двойной экспозиции — плечевой портрет на удостоверении под углом в три четверти и изображение тела анфас, расположенное словно под удостоверением. Таким образом, художник совмещает в одном образе статику и динамику, а также вновь соединяет и противопоставляет официальное



Ил. 6. Белов П.А. Мейерхольд. 1986. Картон, темпера, гуашь, тушь. 49 × 36 см. Государственный музей истории ГУЛАГа, Москва

и скрытое. Взгляд Мейерхольда на «фотографии» направлен прямо на зрителя, слегка приподнята одна бровь, меланхоличный взгляд, пышные волосы и галстук-бабочка в мелкий горошек дают представление о харизматичности, характерности героя. Телесность характеризуется непропорциональной худобой, увеличенными суставами, стыдливой позой. Художник пишет режиссера полностью обнаженным, акцентируя внимание зрителя на его уязвимости. Положение тела подчеркивает травматичность ситуации — вплотную спиной к грязно-серой тюремной стене, рядом с ржавым бачком. (Не случайно в разговорной речи с начала XX века существует эвфемизм «поставить в стенке», в значении «расстрелять», «казнить».)

В сравнении с предыдущей работой, посвященной Пастернаку, которая интерпретируется как символ реабилитации, портрет Мейерхольда фиксирует самую неприглядную пору его жизни, но в ней нет обличительной составляющей. Великий режиссер изображен в наиболее трагичный период, представлен слабым, изможденным и измученным стариком (на момент расстрела ему было почти 66 лет). Герой картины вызывает жалость, но это ощущение не принижает и не умаляет его безусловных заслуг и масштаба его наследия для русской театральной культуры. В данной работе художник словно призывает зрителя не отворачиваться от травмирующего опыта: увидеть тщательно скрываемое и неопубликованное — дату смерти Мейерхольда, ощутить, каким несправедливым страданиям, как духовным, так и физическим, был подвергнут этот человек — и проявить человечность.

Картина «Проталина. М. Булгаков» (1986) написана Беловым в синтетическом жанре — соединении портрета и пейзажа. Почти все пространство картины занимает изображение поля, покрытого снегом, вдали — заснеженные деревья. На переднем плане — небольшая проталина, в которой видны листы бумаги с рукописными текстами и черно-белые фотографии. Акцентом здесь является портретная фотография Михаила Булгакова.

Михаил Булгаков не раз получал в свой адрес формулировку «антисоветский писатель» и конфликтовал с государственной властью. Он не скрывал своего критического отношения к советскому строю, воспринимал Революцию как национальную катастрофу и признавался в своем предпочтении Белого движения. Его литературные

произведения были запрещены, писатель в письмах напрямую обращался к правительству, в том числе И.В. Сталину, призывал к свободе печати: «Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти она ни существовала, — мой писательский долг, так же как и призывы к свободе печати». Булгаков остро воспринимал запрет на свои публикации: «...невозможность писать равносильна для меня погребению заживо», просил позволить ему выехать из СССР в сопровождении жены [2].

Образ «погребения заживо» как запрет на творчество вписывается в концепцию всего «антисталинского цикла» Белова: Борис Пастернак на картине «погребен» — замурован в стену, Марина Цветаева, Андрей Тарковский и Владимир Высоцкий «погребены» под толщей ледяной воды (на картине «Грачи прилетели...»), Михаил Булгаков «погребен» под сугробами на пустынном поле. Таким образом, художник обращается к известному в искусстве нарративу «творец и власть», противопоставляя творческую и политическую силы и иллюстрируя частные случаи этих зачастую трагических столкновений.

Заключение

По результатам анализа картин «антисталинского цикла» Петра Белова можно отметить следующие особенности. Исходя из концепции постпамяти, П. Белов — художник так называемого «первого» поколения — поколения участников и свидетелей, лично заставший при жизни разные хронологические этапы Советского Союза: от эпохи сталинских репрессий до эпохи перестройки. В рассматриваемом цикле работ художник рефлексирует о различных вопросах политики памяти и коллективной травмы на примерах периода культа личности и гласности. Период культа личности, Большого террора, несомненно, является по сей день травматичной темой, а значит, для преодоления этой травмы человеческой психике требуется проведение так называемой «работы горя»: многократное и осознанное «повторение» травмирующих событий в безопасных условиях. Такие социокультурные травмы, как государственный террор, влияют на несколько поколений, помимо поколения пострадавших. Для поколения пострадавших и первого поколения их потомков свойственны коллективные собрания в одном месте для разделения трагического опыта

и посещения мест памяти. Последующие поколения реже выражают траур вовне, для них более характерно воплощение травматических переживаний во внутренней работе, в результатах интеллектуального и творческого труда. Таким образом, репрезентация травмы перемещается в искусство, литературу, кинематограф, театр и т.д.

При этом, по оценкам историков [14, с. 182], для создания убедительного нарратива, репрезентирующего трагическое прошлое и, что важно, одобряемого современниками, должно пройти около пятидесяти лет (смена двух поколений) — именно столько времени необходимо, чтобы эмоционально «отстранить» трагическое прошлое и проанализировать его опыт. Петр Белов создает «антисталинский цикл» в конце 1980-х, что подтверждает вышеуказанную идею о принятии травматичных событий по прошествии пятидесяти лет. В работах «антисталинского цикла» художник осмысляет роль лично И.В. Сталина в репрессивной политике государства, в некоторых работах напрямую приравнивая образ власти и образ смерти, в других — завуалированно обличая диктатора через персонифицированные атрибуты.

Художник обращается к повторяющимся символам, отсылающим к советской повседневной культуре. Символы советской повседневности в работах Белова являются репрезентативными для массового зрителя: в них можно увидеть аллюзии на плакатное искусство, прямое прочтение визуального изображения как семиотического кода — например, образы испорченной, смятой или испачканной «Правды», «замурованных в стену», погребенных под толщей воды или льда деятелей искусства.

Отличительной особенностью произведений «антисталинского цикла» является работа с различными противопоставлениями, антитезами — официального и неофициального, известного и скрытого, возвышенного и обыденного: художник объединяет в одной работе стилистические тенденции соцреализма, парадного портрета и граффити, открывает для зрителя ранее не опубликованные исторические факты (например, дату смерти В. Мейерхольда), соединяет религиозные символы, связанные с вечной жизнью души, и символы телесной смерти.

Список литературы:

- 1 *Анискин И.А.* Сталин. Большая книга о нем. М.: АСТ, 2014. 800 с.
- 2 *Булгаков М.А.* Письмо Правительству СССР: 28 марта 1930 // Новый мир. 1987. № 8. URL: <http://www.kulichki.com/inkwell/text/hudlit/ruslit/bulg/bulgakov.htm> (дата обращения 17.07.2022).
- 3 *Заславский Д.* Шумиха реакционной пропаганды вокруг литературного сорняка // Правда. 28 октября 1958. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/PASTERNAK-58/PAST5.HTM> (дата обращения 14.07.2022).
- 4 *Земсков В.И.* ГУЛАГ (Историко-социологический аспект) // Социологические исследования. 1991. № 6, 7. URL: https://vk.com/@boring_history-vn-zemskov-gulag-istoriko-sociologicheskii-aspekt (дата обращения 15.07.2022).
- 5 Каталог выставки «Петр Белов. Очередь за правдой». М.: Музей истории ГУЛАГа, Фонд памяти, 2021. 150 с.
- 6 *Керсновская Е.А.* Правда как свет: иллюстрированные воспоминания о сороковых-пятидесятых. В 2 кн. М.: ИП Подгорская Н.О., 2014. Кн. 1. 412 с. Кн. 2. 432 с.
- 7 *Плампер Я.* Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве / Пер. с англ. Н. Эдельмана. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 496 с.
- 8 *Подледнов Д.Д., Казанцева Е.Д.* Узник Усоляга: художественный язык К.П. Ротова // Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции «Творческая интеллигенция в Прикамье в 1920–1950 гг. Личность и власть». Пермь: Пермский национальный исследовательский политехнический университет, 2020. С. 44–58.
- 9 *Подледнов Д.Д., Казанцева Е.Д.* Художественное осмысление политических репрессий на примере творчества Рудольфа Веденева 1970–1990-х гг. // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2021. Т. 7. № 1. С. 95–110. <https://doi.org/10.18413/2408-932X-2021-7-1-0-10>.
- 10 *Руцинская И.И.* Типология образов Сталина в советском искусстве послевоенной эпохи // Человек и культура. 2019. № 6. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2019.6.31689>. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31689 (дата обращения 09.07.2022).
- 11 *Спирidonova В.А.* Образ Ленина: традиции «пересмешничества» или новый взгляд? // Новое искусствознание. 2021. № 3. С. 91–99. <https://doi.org/10.24412/2658-3437-2021-3-91-99>.
- 12 *Хирш М.* Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста / Пер. Н. Эппле. М.: Новое издательство, 2021. 428 с.
- 13 *Художники, наивно увидевшие мир / Сост. И.М. Аликина.* В 3 т. Т. 1. Коломна: Музей органической культуры / Музей традиции, 2020. 476 с.
- 14 *Эткинд А.М.* Кривое горе: Память о непогребенных / Пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 328 с.
- 15 *Adler N.* GULAG Survivor: Beyond the Soviet System. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 2002. 290 p.
- 16 *Boobbyer P.* The Stalin Era. London; New York: Routledge, 2000. 250 p.
- 17 *Felman Sh., Laub D.* Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. New York: Taylor & Francis, 1992. 312 p.
- 18 *Hirsch M.* Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997. 304 p.

References:

- 1 Aniskin I.A. *Stalin. Bol'shaya kniga o nem* [Stalin. A Big Book about Him], Moscow, AST Publ., 2014. 800 p. (In Russian)
- 2 Bulgakov M.A. Pis'mo Pravitel'stvu SSSR: 28 marta 1930 [Letter to the Government of the USSR: March 28, 1930]. *Novyi mir*, 1987, no. 8. Available at: <http://www.kulichki.com/inkwell/text/hudlit/ruslit/bulg/bulgakov.htm> (accessed 17.07.2022). (In Russian)
- 3 Zaslavsky D. Shumikha reaktsionnoi propagandy vokrug literaturnogo sornyaka [The Buzz of Reactionary Propaganda around the Literary Weed]. *Pravda*, October 28, 1958. Available at: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/PASTERNAK-58/PAST5.HTM> (accessed 17.07.2022). (In Russian)
- 4 Zemskov V.I. GULAG (Istoriko-sotsiologicheskii aspekt) [GULAG (Historical and Sociological Aspect)]. *Sothiologicheskie issledovaniya*, 1991, no. 6, 7. Available at: https://vk.com/@boring_history-vn-zemskov-gulag-istoriko-sociologicheskii-aspekt (accessed 15.07.2022). (In Russian)
- 5 *Katalog vystavki "Petr Belov. Ochered' za pravdoi"* [Catalog of the Exhibition "Pyotr Belov. Queue for the Truth"]. Moscow, Muzei istorii GULAGa, Fond pamyati Publ., 2021. 150 p. (In Russian)
- 6 Kersnovskaya E.A. *Pravda kak svet: illyustrirovannye vospominaniya o sorokovykh-pyatidesyatykh* [Truth Like Light: An Illustrated Memoir of the Forties and Fifties]. In 2 books. Moscow, IP Podgorskaya N.O. Publ., 2014. Book 1. 412 p. Book 2. 432 p. (In Russian)
- 7 Plamper YA. *Alkhimiya vlasti. Kul't Stalina v izobrazitel'nom iskusstve* [Alchemy of Power. The Cult of Stalin in the Fine Arts], transl. from English N. Edel'man. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010. p. 496. (In Russian)
- 8 Podlednov D.D., Kazantseva E.D. Uznik Usol'laga: khudozhestvennyi yazyk K.P. Rotova [Prisoner of Usollag: The Artistic Language of K.P. Rotov]. *Materialy IV Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii "Tvorcheskaya intelligentsiya v Prikam'e v 1920–1950 gg. Lichnost' i vlast'"* [Materials of the 4th All-Russian Scientific-Practical Conference "Creative Intelligentsia in the Kama Region in 1920–1950s. Personality and Power"]. Perm, 2020, pp. 44–58. (In Russian)
- 9 Podlednov D.D., Kazantseva E.D. Khudozhestvennoe osmyslenie politicheskikh repressii na primere tvorchestva Rudol'fa Vedeneeva 1970–1990-kh gg. [Artistic Understanding of Political Repressions on the Example of the Work of Rudolf Vedeneev in the 1970s–1990s.]. *Nauchnyi rezul'tat. Sotsial'nye i gumanitarnye issledovaniya*, 2021, vol. 7, no. 1, pp. 95–110. <https://doi.org/10.18413/2408-932X-2021-7-1-0-10>. (In Russian)
- 10 Rutsinskaya I.I. Tipologiya obrazov Stalina v sovetskom iskusstve poslevoennoi epokhi [Typology of Stalin's Images in the Soviet Art of the Post-War Era]. *Chelovek i kul'tura*, 2019, no. 6. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2019.6.31689>. Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31689 (accessed 09.07.2022). (In Russian)
- 11 Spiridonova V.A. Obraz Lenina: traditsii "peresmeshnichestva" ili novyi vzglyad? [The Image of Lenin: Traditions of "Mocking" or a New Look?]. *Novoe iskusstvovoznanie*, 2021, no. 3, pp. 91–99. <https://doi.org/10.24412/2658-3437-2021-3-91-99>. (In Russian)
- 12 Hirsh M. *Pokolenie postpamyati: Pis'mo i vizual'naya kul'tura posle Kholokosta* [The Post-Memory Generation: Writing and Visual Culture after the Holocaust]. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2021. 428 p. (In Russian)
- 13 *Khudozhniki, naivno uvidevshie mir* [Artists Who Naively Saw the World], comp. I.M. Alikina. In 3 vols. Vol. 1. Kolonna, Muzei organicheskoi kul'tury / Muzei traditsii Publ., 2020. 476 p. (In Russian)
- 14 Etkind A.M. *Krivoie gore: Pamyat' o nepogrebennykh* [Warped Mourning: Memory of the Unburied], transl. from English V. Makarov. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 328 p. (In Russian)
- 15 Adler N. *GULAG Survivor: Beyond the Soviet System*. New Brunswick, N.J., Transaction Publishers, 2002. 290 p.
- 16 Boobbyer P. *The Stalin Era*. London, New York, Routledge, 2000. 250 p.
- 17 Felman Sh., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York, Taylor & Francis, 1992. 312 p.
- 18 Hirsch M. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997. 304 p.