

Смирнов А.В.

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТРАВМАТИЧЕСКОГО ОПЫТА В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1960 – 1970-Х ГГ.

Исследование выполнено при поддержке РФФИ, проект № 18-011-00570а «Теория культурной травмы: индивидуальный травматический опыт и опыт исторических катастроф».

Интерес к советской живописи и к советскому искусству в целом как со стороны искусствоведов, так и со стороны специалистов в области визуальной антропологии и культуральных исследований не ослабевает в течение последних двух десятилетий. При этом в контексте *memory studies* (исследований в области культурной памяти) особую актуальность приобретает тематика репрезентации в советском искусстве травматического опыта советского народа. Это касается и советской живописи 1960-х – 1970-х гг., когда в живописи появились новые способы осмысления опыта войны и послевоенной жизни. Основной целью данного сообщения является выявление того, каким образом в живописи указанных десятилетий был представлен травматический опыт, связанный с событиями советской истории, прежде всего, с событиями Великой Отечественной войны. Наш исследовательский интерес направлен на то, чтобы выяснить, имеются ли в живописи социалистического реализма сюжеты и образы, которые говорят о травматическом, а не каком-либо ином, например, героическом, характере исторического опыта.

Анализ семантической структуры живописных изображений целого ряда жанров позволяет выявить формы осмысления травматического опыта в тематическом поле советского искусства при помощи художественных стратегий социалистического реализма, изначально не ориентированного на репрезентацию подобного опыта.

В данном исследовании проанализировано несколько десятков произведений советских художников, причем степень их известности не служила критерием при отборе картин для нашего анализа. Выбор временного периода обусловлен тем, что в начале 60-х годов в стилистике советской живописи происходили значительные изменения, сопровождавшиеся появлением новых сюжетов, отражающих как новые направления в государственной мемориальной политике, так и новые способы репрезентации во многом привычных тем. В качестве основного исследовательского метода был выбран семантический анализ сюжета картин и характеристик их отдельных персонажей. Подобный метод применительно к анализу произведений данной тематики позволяет выделить не только идеологические мотивы советской живописи, но и имплицитно присутствующие стратегии репрезентации травматического опыта, проявляющиеся в эстетизации определенных персонажей и сюжетов.

Сама постановка проблемы говорит о том, что тему исследования необходимо соотносить не с искусствоведческим контекстом, а с контекстом «trauma studies», области культуральных и мемориальных исследований, изучающих так называемые культурные травмы. При этом «trauma studies» могут распространяться на те культурные феномены, в которых культурные травмы могут быть репрезентированы, в частности, на визуальные искусства. Исследования, рассматривавшие художественные произведения в контексте «trauma studies», проводились в отечественном гуманитарном знании неоднократно, однако они основывались на изучении литературного [3,7] или кинематографического [2] материала. Существует также ряд исследований, рассматривавших живопись социалистического реализма в эстетическом [9], социально-антропологическом [8] или историко-политическом [5] контекстах, при этом интересующий нас аспект репрезентации травматического опыта в них не рассматривался.

Концепт травмы в культуральных исследованиях имеет принципиально иное содержание по сравнению с психологическим или психоаналитическим содержанием аналогичного понятия. Основное различие в их содержании связано с тем, что интерес к травме в культуральных исследованиях не связан с изучением процесса деформации личности или формирования субъекта, как это имеет место в психологии и психоанализе соответственно. Существует несколько способов понимания культурной травмы в современном гуманитарном знании. Мы будем понимать культурную травму как события или ситуации, присутствующие в коллективной памяти и нагруженные негативными аффектами, воспринимающиеся как нестираемые и угрожающие существованию общества (или групповой идентичности) или уничтожающие какие-либо его базовые культурные предпосылки [11]. Важным является тот аспект данного определения, который говорит о взаимосвязи культурной травмы с культурной памятью, мемориальной культурой в целом, мемориальной политикой с одной стороны и актуальными политическими процессами, как внешнеполитическими, так и внутривнутриполитическими, с другой.

Наиболее проблемным методологически является само понятие «коллективная память», однако современные исследователи, как правило, не обращают на это внимание, что приводит к тому, что понятие «культурная травма» носит инструментальный, вспомогательный характер. То есть этот термин используют для описания тех или иных культурных процессов, не задумываясь о том, насколько смысл используемого термина соответствует содержанию самого понятия.

Весьма распространенными являются исследования, акцентирующие внимание на процессах формирования идентичностей различного вида (этнических,

национальных, религиозных и проч.) в результате переживания и проработки культурной травмы. Поскольку общая культурная травма индивидов, имеющих одну и ту же идентичность, связана с непростым протеканием исторических процессов, «trauma studies» изучают травмы в историческом, точнее, историко-политическом контексте.

Научная модель «trauma studies» сформировалась в результате рефлексии современной мемориальной культуры и мемориальной политики, связанной с осмыслением Холокоста в послевоенный период. Отработанные в процессе культурной рефлексии преступления нацизма паттерны стали основой для изучения травм и процессов формирования идентичностей жертв, например, целого ряда групп так называемых «исключенных», получивших однородные травмы в результате дискриминации. Однако наличие травматического опыта характеризует не только исключенных, жертвами травмирующего воздействия могут являться и те, кто пострадал в результате историко-культурных изменений и потрясений XX века.

В данном исследовании мы делаем акцент на художественной репрезентации травматического опыта, то есть, на его представлении и осмыслении в искусстве. Роль данной рефлексии двояка: ее результатом является как уточнение поля травматического опыта как такового, так и формирование механизма проработки его последствий. Данная реакция необходима для того, чтобы последствия полученного опыта уже не могли угрожать стабильному развитию сообщества.

В данном исследовании мы исходим из предположения, что травматический опыт, полученный сообществом, в частности, нацией, должен быть понят и объяснен посредством публичной рефлексии и дискурса, в которых масс-медийные репрезентации играют ведущую роль [1]. Анализируемый нами художественный материал как раз и играет роль одной из подобных репрезентаций, осуществленных в советском искусстве в условиях доминирования социалистического реализма. Данная политико-художественная система существенно осложнила возможности проработки травматического опыта, что было и отмечено, в частности, в ряде научных исследований (например, [4]), где были описаны различные стратегии так называемой героической репрезентации травмирующих событий, единственно возможной в условиях господствующей идеологии. Соцреализм, как основное направление (мэйнстрим) советского искусства, придерживался единых стратегий репрезентации актуального или исторического социокультурного опыта. Художественная (как и медийная) репрезентация в условиях идеологического мэйнстрима представляет собой своего рода конструирование реальности, стратегии которого определяются художественным истеблишментом (то есть институализированной системой посредников между властью и художниками). В

рамках данных институтов вырабатываются рекомендации, по выбору фактов-сюжетов, обладающих максимальной социальной значимостью, а также тех приемов и образов, которые представляют эту значимость наиболее эффективно. Закономерным следствием из описанной творческой ситуации является вывод, что репрезентация травматического опыта всегда разворачивается в пространстве «борьбы за значение», когда понимание травмы, жертвы и ответственности определяются в результате столкновения целого ряда противоречивых мнений, выражающих, явно или скрыто, интересы различных социальных групп. Это позволяет нам согласиться с К. Карут, рассмотревшей травму как кризис связанных друг с другом репрезентации, истории и истины [6].

Применение современных зарубежных теоретических предпосылок и паттернов анализа позволяет нам сформулировать обобщенную проблему нашего, как, впрочем, целого ряда подобных исследований: каким образом опыт истории, представленный в художественном творчестве, переосмысливается в категориях «trauma studies»? Поиски ответа на поставленный вопрос осуществляются на основе предположения, что многие исторические события рассматриваются как источник травматического опыта для их участников или свидетелей.

Использование подобных теоретических предпосылок в современных работах по истории России говорит об активных попытках внедрения модели «trauma studies» для изучения и переосмысления советской культуры советского прошлого в целом. Наиболее активно переосмысляются те события советской истории, которые служат основой для построения национально-государственной идентичности современной России, в частности, события, связанные с национально-государственным строительством, а также события Великой Отечественной войны (например, Воронина).

Дж. Херман сформулировала центральное противоречие культурной травмы как конфликт между желанием одной части общества отрицать травмирующие события и волей другой части провозглашать их вслух [10]. Мы предполагаем, что применительно к описываемому нами опыту советской живописи это противоречие приобретает следующий вид: из художественного дискурса элиминируются травмирующие события и их переживание на уровне индивидуальном, и на смену им приходит их активная манифестация как коллективной трагедии советского народа.

Одна из особенностей изображения Великой Отечественной войны в советской живописи состоит в репрезентации коллективной трагедии всего народа, а не индивидуального травматического опыта. Советская живопись, как и искусство соцреализма в целом, должна была показать, что боль каждого советского человека – это боль всего советского народа и всей страны. Конечно же, решение подобной задачи возможно только в сфере воображаемого, фактически, на уровне

создания очередного конструкта. Героизированная коллективная память формировалась в ущерб индивидуальному травматическому опыту.

Соответственно, ключевыми персонажами советской живописи о войне являются не те, кого в современном исследовательском контексте можно было бы назвать жертвами, то есть носителями травматического опыта, а герои-победители или те, кто максимально способствовал победе своим трудом или иными действиями. Такой подход к выбору героев и сюжетов характерен, прежде всего, для периода 1940-х – 1950-х гг.

Однако в 1960-е – 70-е гг. в советской живописи произошли значительные изменения по сравнению с первыми послевоенными годами. Появились не столько новые сюжеты, сколько новые стилистические решения, открывавшие возможности иной интерпретации привычных тем. Новая расстановка акцентов и новые детали стали в большей степени отвечать требованиям репрезентации травматического опыта военного поколения. «Воля провозглашать вслух», проговаривать травмирующие события, выводить их в медийный, художественный, дискурс нашла возможности исполнения. Подобные процессы и открыли возможность интерпретации советской живописи указанного периода в контексте «trauma studies». Мы можем выделить несколько ключевых тем, в состав которых входят сюжеты, несущие в себе потенциал репрезентации травматического опыта, хотя остановимся на анализе лишь трех из них.

Первую тему составляет группа сюжетов, изображающих военные преступления немецко-фашистских захватчиков на оккупированных территориях. Первые картины, посвященные данной тематике, появились еще во время войны. Самый распространенный сюжет представлял собой изображает казни мирных жителей и партизан. (Т. Гапоненко «После изгнания фашистских оккупантов» (1944), П. Кривоногов «Не забудем, не простим (Зверства в Речице)» (1942)). Однако к репрезентации травматического опыта данный сюжет отношения не имеет. Почему это так, объясняет еще одно полотно (Л. Танклевский «Клятва» (1942)), говорящее о том, что подобные события не являются источником травмы, но становятся причиной желания отомстить врагу, доведя войну до победы. Несколько особняком в указанном ряду стоит полотно Г. Коржева «Живой заслон». Именно его персонажи изображены не как герои, но как жертвы – носители травматического опыта, что явно нарушает стилистические каноны соцреализма. Заметим, однако, что картина написана в 1985 г., то есть тогда, когда интересующий нас период расцвета соцреалистической живописи, пусть даже и в модифицированном виде, уже закончился.

Есть сюжеты, открывающие широкие возможности репрезентации травматического опыта. Это, например, сюжеты, изображающие отправку жителей оккупированных территорий на принудительные работы в Германию

(В. Чекалов «Оккупанты» (1958)) или, напротив, освобождение из фашистской неволи (А. Волков «Освобождение» (кон. 1940-х)). Сюда же следует отнести еще один необычный для советской живописи сюжет – изображение лагеря для советских военнопленных (С. Романов «В поисках сына» (1945)). Однако специфика построения композиции этих полотен не допускает возможности интерпретации этих сюжетов как формы репрезентации травматического опыта. Важным является тот факт, что изображение Холокоста в магистральной традиции советской живописи практически отсутствует, редкие исключения появляются лишь в 70-е годы (С. Володин «Над Бабьим Яром»). Это говорит о том, что обращение живописцев к репрезентации травматического опыта в условиях господства социалистического реализма в искусстве не приветствовалось. Отметим, что данная группа сюжетов, появившись в середине 1940-х гг., практически исчезла из тематики соцреалистической живописи к рубежу 1950-х – 1960-х гг., то есть к тому времени, когда советские живописцы стали понемногу осваивать репрезентацию культурной травмы.

Вторая тема представляет собой группу сюжетов, связанных с изображением возвращения с войны, в свою семью, дом или вообще на Родину, а также демонстрирующих счастливый быт народа-победителя. Эта группа сюжетов также известна с середины 1940-х гг. Это одна из первых тем «военной» живописи, где война представлена косвенно, создавая контекст, но в то же время оставаясь вне пространства картины. Первоначально данная тема своей задачей видела изображение апофеоза счастья, которое переживала победившая страна и ее народ (Е. Чепцов «Среди родных» (1945), В. Киселев «Вернулся» (1947), Ф. Деряжный «Возвращение» (1950), К. Титов «Семья, купающая ребенка» (1947)), что позволяет рассматривать данные картины как часть так называемого «большого стиля». Из пространства этих полотен элиминируется даже коллективная трагедия, не говоря уже о травматическом опыте отдельного человека. Однако в ряде картин появляется некий драматизм, невысказанный конфликт, вносящий иные, отличные от радости смыслы (В. Костецкий «Возвращение» (1945)). Целый спектр оттенков этого чувства мы можем видеть в ряде картин, написанных и в 1960-е – 1970-е гг. (А. Воробьев «Девятое мая» (1950-е гг.), А. Горский «Без вести пропавший» (1946), Е. Моисеенко «Дома» (1978)). Картины, созданные в рамках проекта манифестации народного счастья, говорят не только, а иногда не столько о нем, сколько о травме, индивидуальной трагедии, вытесненной в пространство молчания (А. и С. Ткачевы «Родительский дом. Вернулся» (1960-е)). Данная художественная коллизия и задает диалектику противоречия, о которой мы говорилось выше.

Тема возвращения с войны изображает не только возвращение солдат в семью, но и возвращение победителей на Родину. На первый взгляд данный сюжет не

содержит в себе никаких возможностей репрезентации травматического опыта. Однако в результате поиска был выявлен ряд картин, где среди радостных встречающихся видны принципиально иные персонажи, а именно те, кто не встретил и не дождался. Именно эти персонажи репрезентируют опыт личной травмы, совершенно не вписывающийся в картину всеобщего счастья (Н. Репин «С победой» (1976), В. Жемерихин «Возвращение» (1979), Ю. Кугач «После Победы» (1980)). Развитие сюжета встречи вернувшихся с войны доводится до логического завершения картиной И. Бабенко «Ожидание. 1945 год», когда из пространства картины удалены все персонажи, кроме единственного (единственной), долгие месяцы ожидающего того, кто так и не вернулся. Это изображение невысказанной, непроговоренной травмы и вызванного ею абсолютного одиночества. Но появление такой картины оказалось возможным лишь в 1979 году, то есть в самом конце рассматриваемого нами периода.

Выделим в отдельную, третью, тему ряд сюжетов, связанных с изображением тех, кто пережил войну в тылу, а также самоотверженного труда советских людей, направленного на скорейшее достижение победы. В этой группе сюжетов мы особо отметим те полотна, что изображают условия ежедневного существования, связанные с голодом и тяжелым трудом (О. Гойдин «Военный хлебушек» (ок. 1980), А. Жабский «Хлеб войны (из серии «Дети войны»)» (1985)). Особенно выделяются работы А. и С. Ткачевых, в наибольшей степени репрезентирующие травматический опыт (например, «Горький хлеб Победы (Лихолетье. Русское поле)» (1986), «Дети войны» (1984)). Эти картины могут быть рассмотрены в контексте репрезентации травматического опыта по той, прежде всего, причине, что по своему сюжету они сходны с некоторыми образчиками живописи постсоветского пространства, например, с картинами Н. Марченко, посвященными голоду на Украине и написанными в 1990-х гг. При этом данная традиция в искусстве и в живописи в частности сформировалась в контексте политических изменений, среди которых манифестация национального травматического опыта заняла одно из важнейших мест. Естественно, что говорить о подобных процессах в рамках советского искусства не представляется возможным. Более того, даже маргинальные тенденции в советском искусстве (например, андерграунд) не обращались к темам, связанным с репрезентацией травматического опыта прошлого. Напротив, те художники, стиль которых сформировался еще в советскую эпоху, включились в работу по репрезентации травматического опыта прошлого, используя стилистику и образы, характерные именно для живописи соцреализма.

Подведем итоги нашего краткого исследования. В конце 1940-х – начале 1950-х гг. советская живопись начала проблематизировать трагический опыт Великой отечественной войны. В подавляющем большинстве полотен этот опыт был

неотличим от опыта героического, в основном и наполнявшего художественное пространство социалистического реализма. Лишь 1960-е – 1970-е годы стали периодом выработки «травматических» смыслов в дискурсивной сфере художественного творчества. Таким образом, именно в это время началось формирование предпосылок вхождения травматического опыта в коллективную идентичность и коллективную память и для ее «кристаллизации» в общественном дискурсе последующих десятилетий. В эти десятилетия появляются картины, где невысказанное и невысказываемое становятся формами репрезентации травматического опыта, пережитого во время Великой Отечественной войны. Это те переживания, которым не нашлось места в официальном дискурсе о войне. Художественный дискурс о прошлом изображал трудности и трагизм войны, но не признавая их в качестве источника травматического опыта. Подобное противоречие и стало проявлением «диалектики травмы» в советском искусстве соответствующего периода. Актуализация и признание травмы в качестве таковой осуществлялось в некоем диалоге между художником и зрителем, уже выходящем за рамки дискурса социалистического реализма. Травма не проговаривалась, представление о ней лишь намечалось, формировалось особое место, топология травмы, но уже не в художественном, а в культурном дискурсе.

Конечно же, рефлексия травматического опыта не осуществлялась. Во-первых, потому, что во второй половине XX века сам феномен культурной травмы еще не получил в Советском Союзе своего социального и научного признания. Кроме того, образы и сюжеты, которые могли бы успешно репрезентировать травматический опыт в художественном творчестве, не вписывались в контекст соцреалистического мейнстрима. Тем не менее, послевоенный период не прошел бесследно для стратегий репрезентации культурных травм в советской живописи. Прежде всего, еще во время войны и в первые послевоенные годы был «проработан» ряд сюжетов, способных стать пространством репрезентации травматического опыта. Эти сюжеты, изначально предназначенные для интерпретации в героико-мемориальном контексте, в 1960-х – 1970-х гг. и стали основой единичных примеров актуализации культурной травмы в живописи соцреализма.

Литература

1. Ассман А. Длинная тень прошлого: мировая культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение. 2018. 328 с.
2. Барабан Е.В. Война в кино: одиночество травмы на фоне коллектива. С.631 – 657.
3. Блокадные нарративы: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение. 2017. 336 с.

4. Воронина Т. Помнить по-нашему: соцреалистический историзм и блокада Ленинграда. М.: Новое литературное обозрение. 2018. 280 с.
5. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М. Галарт. 1994. 296 с.
6. Карут К. Травма, время и история // Травма: пункты: Сборник Статей. М.: Новое литературное обозрение. М, 2009. С.561–581.
7. Михайлик Е. Незаконная комета. Варлам Шаламов: опыт медленного чтения. М.: Новое литературное обозрение. 2018. 376 с.
8. Янковская Г.А. «Обаяние» банальности. Советская повседневность в изобразительном искусстве 1940 – 1950-х гг. // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Челябинск: Каменный пояс, 2008. С. 427–436.
9. Bown M. Socialist realist painting. New Heaven. London: Yale univ. press. 1998. XVIII, 506 p.
10. Herman J. Trauma and Recovery: the aftermath of violence – from domestic abuse to political terror. New York: BasicBooks. 1992. 247 p.
11. Smelser, N. Psychological Trauma and Cultural Trauma // Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley, 2004. pp. 31–59.