

МАРТИН ЛИЗОНЬ
ПАСТОРАЛИ АРКАДИЯ ПЛАСТОВА

**К вопросу об эклектичности социалистического реализма
и его постмодернистской деконструкции**

«Вынужденное согласие»; «Наркотический сон о жизни в прекрасной, идеальной стране», – так можно было бы назвать текстовое и визуальное пространство, создававшееся при советской власти. Происходила подмена реальной жизни утопическим образом несуществующего рая – образом, который так легко внушать жаждущим его и к тому же привыкшим к его христианскому образу.

Стремление к идиллическому, прекрасному и справедливо-му миру естественно как для любой религии, так и для идеологии, однако, если рассматривать православие и советскую идеологию, замечается существенная разница. Она заключается в том, что в прежний (христианский) рай можно было попасть, лишь завершив земное существование, а в советском пространстве в раю буквально всем предназначалось жить уже здесь, на земле, еще до ухода в мир иной. Утопия на глазах превращалась в действительность, создавалась невероятная картина, в которой все если еще не достигло совершенства, то приближалось к нему стремительными темпами. В итоге получилось шизофреническое пространство, в котором противостояли повседневная, вовсе не идеальная жизнь идиллии текста – мифу. «Центральным основополагающим сталинским мифом был миф о торжестве победившего социализма.

Надлежало всеми средствами убедить свой народ и весь мир в том, что социализм – воплощение всех упований и социальных утопий человечества – состоялся, победил, торжествует...»¹

Социалистический реализм, зародившийся в 30-х годах, в живописи не предполагал реалистическое отображение действительности, а ее коренное переустройство. Слова А.А. Жданова, высказанные на Первом съезде советских писателей в 1934 г., подтверждают истинную природу социалистического реализма: «Правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачами идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма»². Ключевыми в словах Жданова были вовсе не «правдивость» и «историческая конкретность», а их последствия – идейная переделка и воспитание трудящихся в духе социализма. Именно они диктовали трактовку значения правдивости, которая трансформировалась в ложный образ действительности. Если реализм XIX в. предусматривал критическое отношение к действительности, то социалистический реализм от критического тона резко отказался. Переделка общества, его перевоспитание, таким образом, реализовались не в самом обществе, а в искусстве. Полотно, которое должно было служить неким окном в мир, стало в искусстве социалистического реализма воплощением советского мифа или, как утверждает Екатерина Деготь, «...художник обнаруживал истинные намерения советской (т.е. идеологической) картины: быть не окном, но экраном»³.

Для того чтобы добиться этой цели (имеется в виду стать экраном), требовалось четкое определение самого художественного метода. Реализм в названии советского художественного метода был отнюдь не единственным стилем, который нашел свое воплощение в произведениях социалистического реализма. «...Отличие искусства соцреализма от традиционного академического или масштабного коммерческого искусства состоит в специфическом контекстуальном использовании готовых художественных приемов и

¹ Чегодаева М.А. Социалистический реализм как сакральное искусство // Русское искусство XX века: Исследования и публикации. – М.: Наука, 2007. – Т. 1. – С. 547.

² Там же. – С. 547.

³ Деготь Е. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2002. – С. 172.

форм, резко отличающихся от их „нормального“ функционирования: вместо того чтобы просто „нравиться“, т.е. находить свою реализацию в непосредственном соответствии вкусам масс, эти приемы и формы становятся орудиями пропаганды вполне модернистского идеала исторически оригинального, не имеющего традиционных прототипов общества»¹. Готовые, по словам Бориса Грайса, художественные формы и приемы охватывали буквально все, возникшее до модернизма. Таким образом, в социалистическом реализме встречаются практически все стилевые разновидности европейского искусства, однако доминирующим среди них является реализм или нередко его заменяющий импрессионизм.

Тем не менее не только формальная сторона визуальных текстов была эклектичной. Эклектичность замечается также в использовании содержательных планов, которые, как утверждает Грайс, в советском искусстве выступают в целях пропаганды. «Социалистический реализм программно провозглашал взятие лучшего из всех культур, как в области формы, так и в области содержания»². Неудивительно, что к излюбленным темам относятся и элементы античной мифологии, среди которых видное место занял жанр пасторали. В искусстве социалистического реализма этот жанр, естественно, трансформируется и приспосабливается к новым требованиям, в которых идиллической Аркадией должно стать все пространство советской деревни. Ложность такого образа очевидна, ведь именно русской деревне пришлось выстрадать больше всего. «Реальная страна к 1930-м годам пребывала в состоянии сокрушения и развала всех устоев – экономических, идеологических, национальных...»³ Раскулачивание порушило вековые опоры сельского хозяйства и физически уничтожило миллионы крестьян. За все время существования советской власти русская деревня находилась в глубочайшем кризисе, который продолжается доныне. Реальные итоги прошедших в русской деревне процессов в искусстве, однако, не отразились. Наоборот, на полотнах советских художников, посвященных теме деревенской, колхозной

¹ Грайс Б. Полуторный стиль: Социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // НЛО. – М., 1996. – № 15. – С. 45.

² Там же. – С. 46.

³ Чегодаева М.А. Указ. соч. – С. 548.

жизни, отмечались только светлые моменты, да и те идеализировались. Не зря основное место в советской иконографии принадлежит празднествам. «Празднства составляли существеннейшую сторону жизни советского общества, являлись важнейшей частью сознания мифа и апеллировали к „массам“, предполагали максимально большое число участников, как зрителей, так и исполнителей, втянутых в одно общее эмоциональное состояние, охваченных единым порывом»¹. Самыми видными среди этого типа работ, безусловно, являются картины С. Герасимова и А. Пластова, на что справедливо указывает, например, И. Ильина: «Ложно-оптимистически изображалась жизнь деревни в больших праздничных полотнах С. Герасимова „Колхозный праздник“, А. Пластова „Праздник в деревне!“ (заметим, оба – 1937). Все эти и им подобные картины выдавались за подлинную „правду жизни“. Они были полны той жизнерадостности, которая даже отдаленно не соответствовала истине...»² Пластов и Герасимов, несомненно, при создании этих полотен опирались на существующие в те времена деревенские мероприятия, но в своих работах их явно приукрашивают. И что не менее важно, сами праздники были весьма идеологизированы, создавались как некого рода performance, в котором сам праздник должен был стать некой метафорой апофеоза советского образа жизни.

Однако не только праздники были тем пространством, в котором можно было рисовать идиллическую картину советского общества. Как упоминается выше, вся советская действительность должна была превратиться в произведениях искусства в образцовый, безупречный мир. Таким в картинах социалистического реализма предстала и повседневная деревенская жизнь. Наверное, ее лучшим певцом был Аркадий Пластов (1893–1972), путь которого к живописи начался с иконописи, значит, с традиционного для русской культуры искусства. Уважение к вековым традициям заметно и в его советских работах. Вера в особое послание деревни, в ее незаменимую роль хранителя извечных ценностей в живописи Пластова явно отражена. Он рисует идиллический образ деревни

¹ Чегодаева М.А. Указ. соч. – С. 556.

² Ильина И. История искусств. Отечественное искусство. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ilina2/05.php

вопреки и тому, что весь уклад деревенской жизни после коллективизации перевернулся наизнанку. Таким образом, работы Пластова подтверждают идеи советской власти о преемственности старой и новой России. «Многие деятели культуры были искренне уверены, что русский народ – великий народ, полный жизненных и творческих сил, и что его вклад в мировую культуру неоспорим, что СССР продолжает на новом уровне традиции старой России, что жизнь будет и должна меняться к лучшему»¹.

Родное село Прислониха было для Пластова, пожалуй, единственным источником вдохновения; местом, которое стало в его картинах воплощением лучших представлений о деревенской жизни. Пластов, убежденный в справедливости процессов, которые произошли в русской деревне в период коллективизации, рисует ее оптимистический образ. «Простой человек у Пластова не забит жизнью, не бесправен политически. Он свободен от пороков, ему не знакомы лень, пьянство, накопительство. Это былинные, сказочные герои»². Человеческий труд, связь человека с природой приобретают в работах Пластова характер извечности. В его работах не найти намеков на реальные последствия советской политики. «...Работы А. Пластова, посвященные крестьянскому труду с подчеркнутостью его извечности, непреходящести, одухотворенные чувством непоколебимой связи с землей, утверждающие полноценность жизни и красоту человеческого труда...»³ Идиллия на советский лад, в которой хоть ничто и не дается даром, но тем не менее итоги труда получаются завидные. Это и есть настоящее перевоспитание общества, метод, как превратить сказку в быль.

В творчестве Пластова существует целый ряд работ, которые воспевают простой человеческий труд, нерасторжимое единство человека с природой, гармонию, в которой лучшие человеческие свойства сочетаются с благоуханием приветливой природы. Не зря, когда рассматриваешь картины Пластова, возникают ассоциации с античной Аркадией. Пастушеский рай в его картинах маски-

¹ Кузнецов Н.В. Аркадий Александрович Пластов и идеология позднего сталинизма // Творчество А.А. Пластова в контексте культуры XX века: (Материалы III Поливановских чтений 19 мая 2003 года). – Ульяновск, 2004. – С. 25.

² Там же.

³ Ильина. И. Указ. соч.

руется атрибутами русской советской действительности, в которой тем не менее просвечивают истинные корни его творчества. В этом плане наиболее показательной оказывается его работа «Лето» (1959–1960). Это залитый солнцем пейзаж, в котором царят изобилие и красота человека и его труда. Ведра, полные молока, отдыхающие в тени ветвей ивы пастухи, кипящие здоровьем женщины и дети и, наконец, сама природа, ее свежая трава с пасущимися на ней коровами. Человек здесь настолько связан с природой, что воплощает умиротворяющее единство с ней. Это уже вовсе не бытовая картина, не попытка уловить мимолетное мгновение, а своего рода сценография, театрализованное пространство. В нем каждая деталь находит свое место, все продумано так, чтобы в итоге создать мир совершенной гармонии. В кружку сидящего под ивой пастуха льется струя белого как снег молока; такая же белая струя брызжет из вымени коровы в ведро сидящей на корточках женщины; девушка в чистейшем желтом платье протягивает корове ломтик хлеба; девочка, которую будто бы напугал живописец, цепляется за юбку мамы в поисках защиты; беззаботная собака прогуливается по оврагу, наполненному водой. О настоящем труде говорит лишь то, как изображены пастухи: один сидит в помятой грязной одежде, с усталым и небритым лицом, а второй спит, прикрыв глаза рукой. Но и здесь Пластов рисует не напряженный труд, а момент отдыха на лоне природы. В. Сысоев, автор монографии, посвященной А. Пластову, описывает и комментирует картину следующим образом: «Нерасторжимость прекрасного человека и мира, словно источающего аромат земного рая, мы созерцаем в картине “Лето” (1959–1960). Все зримое великолепие созданной эстетической реальности зовет обрести в ней покой и свежесть духа. Действие на полотне совершается без какой-то особых цели, его участники поступают, так или иначе, не задумываясь о причинах поведения, целиком повинуясь безотчетному импульсу, невольному побуждению. Изображенные на полотне люди, домашние животные, фрагменты пейзажа вовлечены в свободную от внешнего принуждения игру духовных и физических сил, добрых светлых начал, символизирующих найденность идеала, торжество

здорового, полнокровного счастья»¹. «Найденность идеала» – это и есть искомая идиллия, желанная страна. Однако создание картины «Лето» именно в таком духе, в каком оно предстает перед зрителем, несколько удивляет. Пластов, убежденный в правильности сталинской политики, вовсе не принял изменения, связанные с «хрущёвской оттепелью». Относительная свобода, с его точки зрения, принесла только разврат, утрату нравственных ценностей, которые не обошли и русскую деревню. Сталинская идиллия превращалась на его глазах в ад: «Здесь, в деревне, можно услышать: вот вчера в клубе опять выбиты стекла, кучка подростков 10–16 лет всячески изошмялась сорвать киносеанс. Иногда до поздней ночи по селу разносятся какие-то крики, нецензурная брань, гиканье. Взрослое население после нелегкого трудового дня не каждую ночь имеет отдых, особенно с середины лета – надо до рассвета стеречь то, что ценой больших усилий выращивается на приусадебных участках. Зачастую на многих огородах за одну ночь бессмысленно уничтожаются грядки с огурцами, помидорами, безвозвратно калечатся яблони. Нет надобности перечислять многое иное в этом же роде...» – пишет А.А. Пластов². Если рассматривать картину «Лето» с этой точки зрения, она является больше мечтой об утраченном рае, нежели намеренной идеализацией советского образа жизни. Однако надо подчеркнуть, что эта и другие работы Пластина вписывались в общее идеологизированное визуальное пространство, не учитывая воли автора, и служили целям перевоспитания и переделки общества.

Неким прологом к картине «Лето» можно считать написанное в 1945 г. (вскоре после окончания войны) полотно «Сенокос». Это одна из знаменитейших и известнейших работ Пластина. В ней воплотились все надежды художника на лучшее будущее, вера в новое начало, в радостную и в мирную жизнь. Так же как на картине «Лето», в этой работе Пластина нет никаких ярких контрастов, здесь вовсе не нарушается равновесие, отсутствует всякий дисгармонический элемент. По сравнению с последующей работой она, однако, более близка к жанровой живописи. Театрализация, планирование сюжетных линий, так ярко выраженные в картине

¹ Сысоев В. Аркадий Пластов. – М.: Белый город, 2001. – С. 36.

² Цит. по: Кузнецов Н.В. Указ. соч. – С. 25.

«Лето», в ней присутствуют лишь отчасти, тем не менее композиция картины, ее цветовое решение тщательно продуманы: «На самом деле Пластов целенаправленно применяет присущий ему лично метод координации форм, комбинирует структурные особенности и цветовые характеристики конкретной натуры, дабы воссоздать на полотне несравненную картину прекрасного, целостного бытия, заключенную в его собственном эмоционально-психологическом состоянии...»¹ Тут трудно сказать, какой из компонентов картины является доминирующим. Центральными в картине оказываются как природа, так и косари, которые, казалось бы, своим трудом должны искажать, нарушать целостность наполненной жизнью природы. Они тем не менее образуют единство, вписываются в неповрежденное ими природное пространство. «Июнь. Сенокос. Мы словно слышим, как звучит каждый цветок из этого тысячецветного букета и как звенят нежными аккордами сиреневые, голубые, лазоревые, бирюзовые, желтые, шафранные, пунцово-багряные, пурпурные и золотые кодеры. Мощно звучат трубы вознесенных ввысь белоствольных берез, и, как аккомпанемент этой полифонии июня, рассыпаются серебряной трелью колеблемые летним ветерком миллионы листьев»².

На картине «Сенокос», как и на холсте «Лето», несколько неестественным могут показаться взаимоотношения мужских и женских персонажей. Как это ни странно, нежные женские фигуры с мужчинами объединяет только общий труд или результаты этого труда. Вопреки тому что в работах Пластиова чувствуется эротическое напряжение, его персонажи как будто лишены плотского, сексуального начала. Здесь нет ни малейшего физического контакта, как будто бы его и вовсе не было. Применительно к пространству пластовских картин можно использовать характеристику Аркадии Джеймса Холла: «Аркадия. Пасторальный рай, которым правит Пан (бог овец и рогатого скота) и который населен пастухами и пастушками, нимфами и сатирами, – все они пребывают в

¹ Сысоев В. Указ. соч. – С. 24.

² Долгополов И. Мастера и шедевры: В 3 т. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – Т. 3. – С. 302.

атмосфере экзальтированной любви»¹. Однако экзальтированной любви в советской пасторали противостоит любовь бесплотная. Образ некой возвышенной духовной любви замечается и в других работах Пластова, среди которых наиболее показательными являются картина «Полдень» (1961) или возникшее в том же году полотно «Ужин тракториста». Ярко выраженное в картине «Полдень» эротическое напряжение тем не менее читается только между строк. Открытый эротизм, сексуальность находились в советской культуре под строжайшим запретом, но, несмотря на это, чувствовались, подразумевались. Поэтому неудивительно, что целый ряд работ постсоветского искусства обыгрывает тему скрытого эротизма произведений соалистического реализма. Такому пересмотру, постмодернистской деконструкции подвергаются и произведения Аркадия Пластова. Важно отметить, что выявление скрытого эротизма – вовсе не единственная рассматриваемая проблема. По отношению к творчеству Аркадия Пластова это тоже лишь часть предмета деконструкции, которая тем не менее в работах творческой пары – Александр Виноградов (1963 г. р.) и Владимир Дубоссарский (1964 г. р.) – является наиболее ярко выраженной². В процессе деконструкции Дубоссарский и Виноградов обнаруживают прежде всего замаскированные стилем соалистического реализма заимствованные сюжеты. При деконструкции пластовских картин таковым является идиллическое пространство античной Аркадии. Их творческий метод, таким образом, в некоторой степени похож на творческий метод Пластова. Как утверждает Борис Гройс, соалистический реализм по своему отношению к сложившимся культурным формам близок постмодернизму: «...здесь совершенно очевидна его аналогия с постмодернизмом, который можно кратко определить как апраприацию готовых культурных форм в несвойственных для их обычного функциони-

¹ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 83 с.

² Владимир Дубоссарский и Александр Виноградов, оба выпускники Московского художественного института им. Сурикова (Виноградов с 1989 по 1995 г., Дубоссарский с 1988 по 1991 г.), начали совместно работать с 1994 г. В том же году проходила первая индивидуальная выставка этих художников, где был довольно четко сформулирован их художественный метод, сопоставляющий массмедиийную культуру с искусством соалистического реализма.

рования контекстах»¹. Дубоссарский и Виноградов, так же как и Пластов, апроприируют существующие до них формы и сюжеты, но в отличие от Пластова целью апроприации является не создание мифа, а его разоблачение: «Цитата превращается в опознавательный знак этого мифа»². Их подход к текстам Пластиова является своего рода продолжением метода соц-артистов, которых Екатерина Деготь не зря называет иконоборцами. Идиллический мир пластовских картин в работах Виноградова и Дубоссарского превращается в вакхические оргии, скрытое телесное начало работ Пластиова становится в их произведениях совершенно откровенным. Помимо апроприации существует и другая причина, по которой пара авторов пошла по такому пути. Этой причиной является массовый характер искусства социалистического реализма, который позволяет Виноградову и Дубоссарскому сопоставлять советское искусство с современной массмедиийной сферой. Как было упомянуто в начале текста, произведения социалистического реализма должны были стать, по словам Екатерины Деготь, экраном в мир, что было возможно только при условии их массового распространения. Отсюда и причина многотиражности советской живописи. Оригинальный текст в искусстве социалистического реализма вовсе не был желанной целью идеологической машины. Он являлся всего лишь источником распространения, заполнения советского визуального пространства копиями оригинальных текстов. Элитарность текстов советского искусства поэтому вообще очень сомнительна. В нем ведь граница высокого и низкого искусства стирается, что в итоге приводит к до того несуществовавшему статусу искусства, которое, с одной стороны, имеет статус элитарного (большинство картин социалистического реализма сразу попадали в коллекции русских музеев), но, с другой стороны, также мгновенно эксплуатируется в массмедиийном пространстве. В современном обществе многотиражные издания советского искусства заменила массовая культура, известная раньше только на Западе. Культура потребления оказывается некоего рода аналогом советской культуры, в которой можно найти и ряд моментов, роднящих ее с советским ви-

¹ Гроис Б. Указ. соч. – С. 45.

² Вязова Е. Александр Виноградов, Владимир Дубоссарский. «Пикассо в Москве» // Художественный журнал. – М., 1994. – № 5. – С. 70.

зуальным пространством. Так, искусство социалистического реализма, как и современное массовое искусство, предлагает зрителю иллюзию гармонического мира. Понятно, что этот образ в массовой культуре резко отличается от советской идиллии. Советские нравственные нормы были в массовой культуре беспощадно вытеснены потребительской культурой с ее равнодушным отношением к этим ценностям. Важнейшим стало удовлетворение желаний, среди которых сексуальные потребности занимают вовсе не последнее место. Это и есть очередная после выявления скрытого эротизма работ Пластова причина, почему произведения Виноградова и Дубоссарского, деконструирующие пластовскую мифологию, наполнены таким числом обнаженных персонажей. Духовная гармония человека и природы, которую мы находим у Пластова, в искусстве Виноградова и Дубоссарского заменена соответствующей ей новой современной гармонией – телесным наслаждением, которое, однако, не воспевает сегодняшнюю массовую культуру, а, наоборот, подвергает ее беспощадной критике, иронии.

Немаловажна в работах Виноградова и Дубоссарского формальная сторона их произведений. Она (в сочетании с содержанием) и является тем опознавательным знаком, благодаря которому родство с картинами Пластова становится очевидным. Так же как и произведения Пластова, их работы выполнены в стиле реализма или в стиле, близком к импрессионизму. Однако при своем стремлении апроприировать чужой стиль, они не ограничиваются только подражанием социалистическому реализму, а пытаются в своих работах коснуться и проблемы серийности как социалистического реализма, так и современной массовой культуры. Это им удается благодаря использованию акриловых красок, которые скорее известны в производственной среде, чем в высокой культуре. Таким образом, и в форме написания полотна высокое, элитарное искусство соединяется с массовым.

Наиболее показательной деконструкцией пластовской идиллии является картина «Праздник урожая» (1995), которая явно отсылает к произведению «Ужин трактористов». В ней присутствуют сразу несколько атрибутов, доказывающих намеренную вторичность произведения Виноградова и Дубоссарского. Пространство, его горизонтальное разделение является точной копией картины Пластова, хотя формат картины у авторской пары другой. Впере-

ди – обочина вспаханного поля, само поле, которое образует горизонт, и небо с парящими в нем облаками. Следующий атрибут, который и дал название картине Пластова, – трактор – также присутствует в работе авторской пары. Цветовая гамма обеих картин практически одинакова, хотя Пластов пишет вечерний, немного мечтательный пейзаж, а Виноградов с Дубоссарским – яркий образ солнечного дня. Существенная разница тем не менее заключается в другом. Троицу персонажей пластовской картины – тракториста, девочку в белом платье и мальчика – заменяет группа персонажей, в которую врывается отсутствующий в работе Пластова образ коровы. Это можно рассматривать в качестве ссылки на выше упомянутую картину «Лето», в которой господствует гармония природы и человека. В картине Виноградова и Дубоссарского духовная гармония превращается в гармонию телесную, сексуальную. Намеченная у Пластова любовь всего живого обретает у Виноградова и Дубоссарского другую, буквальную трактовку. В итоге возникает произведение, не случайно рассматриваемое критиками современного русского искусства как высокий китч. Машина желания здесь выражена настолько четко, что до некоторой степени затуманивает советский изобразительный дискурс. Тем не менее сочетание высокого (советского) искусства и массового в этой работе чувствуется. Это позволяет сравнивать творческий метод Виноградова и Дубоссарского с творчеством Сорокина, о котором Борис Гроис пишет: «Сорокин оперирует в своих текстах „чужими“, априориованными формами литературного письма, которые он организует так, что они располагаются по обе стороны упомянутой условной границы, которую столь же условно можно охарактеризовать как границу между сознанием и подсознанием: несоветское выступает здесь как скрытая зона телесного, желания, опасно-притягательного „другого“»¹.

Прием, использованный в картине «Празднование урожая», Дубоссарский с Виноградовым применяют в целом ряде работ, деконструирующих живопись Аркадия Пластова (и других представителей социалистического реализма). Важно отметить, что результатом деконструкции оказывается не только оспаривание

¹ Гроис Б. Указ. соч. – С. 45.

идиллии пластовских картин, но также и предостережение об опасности современной потребительской культуры. Эту мысль подтверждают и слова Федора Ромера: «Они оказываются не попыткой художников приспособиться к массовому вкусу, не гипотетически „народной“ живописью, а коллажами из реальных, готовых образов массмедиа, прошедших проверку на народную любовь. Это „иллюстрирование информационной реальности“ <...> в которой мы все давно живем. И если картины Виноградова и Дубоссарского – диагноз, поставленный современной культуре, то их кальки – средство терапии»¹. Поневоле возникает вопрос: а что, Аркадия – только мечта? Суждено ли было существовать ей в советское время и быть ли ей ныне? Действительно ли это только иллюзия, в которую приятно верить, но которая никогда не станет реальностью?

¹ Ромер Ф. Виноградов–Дубоссарский. «Р.С.». Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/critics/ps/>