
Руцинская И.

**СЮЖЕТ «ПОХОРОНЫ ВОЖДЯ»
В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1920–1950-х ГОДОВ:
ПОИСКИ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО КАНОНА***

Rutsinskaya I.

**The plot of the «funeral of the leader» in the Soviet painting of the
1920–1950 s: the search for iconographic canon**

Общеизвестно, что на протяжении всей советской истории похороны вождей и их соратников были предметом особых забот и усилий со стороны государства. Для траурных мероприятий прописывались сценарии, продумывалась сценография, готовились пышные декорации. А на протяжении 1920–1950-х годов обязательным элементом похоронного ритуала было приглашение в Колонный зал Дома союзов специально отобранных художников, которым предстояло зафиксировать посмертный облик вождя и процесс прощания с ним. Данная традиция сложилась в России уже в Петровскую эпоху, но в советском варианте она имела свои особенности. Одна из них – невероятно большое количество задействованных в ритуале художников. Например, к гробу Ленина было приглашено 25 авторов, к гробу Кирова – 15 и т.д. Каждый из них воспринимал приглашение как знак особого признания, доверия и в ответ демонстрировал готовность чутко пони-

* *Руцинская И.* Сюжет «похороны вождя» в советской живописи 1920–1950-х годов: поиски иконографического канона. – Режим доступа: http://e-notabene.ru/view_article.php?id_article=26741&nb=1

мать и ответственно выполнять «поставленную партией и правительством» задачу. Эта задача в официальных документах определялась просто и функционально: сохранить для истории посмертный облик великого человека. Однако сами художники очень быстро осознали, что от них ожидали не столько изображения мертвых вождей, сколько прославления вождей живых. Точнее, одного живого вождя.

Однако большинство художников, завершив работу над эскизами, в дальнейшем к ним не возвращались. Учитывая общее количество эскизов, рисунков, этюдов, выполненных во время похорон, зная, сколько каждый раз для этой цели было мобилизовано художников и насколько отчетливо все они понимали «выгоды» от создания произведений на подобную тематику, удивляет скромность конечных чисел. Очевидно, несмотря на все усилия власти превратить похороны вождей в громко-торжественный, идеологизированный «праздник», традиционное российское отношение к теме смерти, простые человеческие страхи и желание дистанцироваться от темы побеждали любые внешние мотивировки. Не удивительно, что картины на тему смерти вождя писали немногие – только те художники, которые могли уйти от подобных переживаний, умели подавить в себе неприятные ощущения во имя ожидаемой карьерной выгоды.

Тем не менее живописные работы на тему «Сталин у гроба...», пусть и немногочисленные, занимают свое место в ряду изображений Сталина. Первые из них появились уже в 1920-х годах, последние – в начале 1950-х, и все они были отмечены всевозможными наградами, премиями, участием в престижных выставках.

Репрезентация похоронного обряда предполагала довольно жесткую нормативность, поскольку весь церемониал разворачивался (за редкими исключениями) на одной и той же площадке – в Колонном зале Дома союзов. Его декорации, участники, их роли, построение мизансцен не менялись на протяжении десятилетий. Даже траурно-торжественная колористическая гамма была обозначена раз и навсегда. Изображая данное событие, художники не могли опустить по своему усмотрению его основные структурообразующие элементы, не могли выбрать разные фрагменты ритуального действия. Изображение в обязательном порядке включало эпизод: товарищ Сталин и члены Политбюро у гроба соратника.

Однако вариативность данной композиционной схемы все же присутствовала. Более того, в ее построении в период от 1920-х к 1950-м годам можно проследить вполне целенаправленные трансформации. Буквально с первых опытов живописного воплощения данный сюжет превратился в чрезвычайно чуткий индикатор меняющихся идеологических установок, позволяющий проследить становление и укрепление культа личности.

Процесс репрезентации похоронного ритуала и связанных с ним символично-идеологических установок начался сразу же после смерти Ленина. Однако в обстановке 1920-х годов еще возможны были решения, никак не коррелирующие с официальными задачами. Такой пример дает картина К.С. Петрова-Водкина «В.И. Ленин в гробу» 1924 г. В картине почти всю плоскость холста занимает скрупулезное изображение мертвого вождя, его заострившихся черт, что резко контрастирует с общим планом, где схематично и обобщенно изображены десятки безымянных и безликих людей, скорбно стоящих в почтительном отдалении от гроба. Схематизм и обобщенность изображения лиц живых людей контрастируют с предельной, «топографической» точностью мертвого лица; их затесненное, шеренгообразное стояние где-то на заднем плане – с масштабом его огромной, неподвижно лежащей фигуры, занимающей почти все видимое пространство.

Среди скорбящих художник не изобразил ни одного исторического персонажа, ни одного «члена ЦК, пришедшего проститься с вождем мирового пролетариата». Картина Петрова-Водкина представляет собой тот редкий в советской живописной танатологии случай, когда основанием для ее возникновения служил единственно художественный замысел автора, а не его готовность выполнять пропагандистские задачи.

Стремление вписать смерть вождя в систему формирующихся официальных установок продемонстрировал И.И. Бродский – один из главных творцов живописной ленинианы. В отличие от Петрова-Водкина, Бродский не жалел усилий на фиксацию деталей траурной декорации. Не фигура мертвого вождя в его реалистическом или символическом прочтении интересует художника, а визуализация государственного ритуала. Мерный ритм колонн, пальм, елей, хрустальных люстр, затянутых в черный муар, – все перенесено на полотно и служит обрамлением, усиливающим значительность изображенной сцены. На огромной и пышно украшенной сцене представлены стоя-

щие вокруг гроба соратники. Это Бухарин, Дзержинский, Зиновьев, Каменев, Енукидзе, Сталин, Крупская и другие. Родственников Ленина художник еще не решил совсем убрать со сцены, но уже вполне наглядно отделил и отдалил от группы, состоящей из «самых близких» и «самых верных».

Таким образом, чуткий к политической конъюнктуре автор изобразил не просто государственный похоронный ритуал, а его превращение в акт репрезентации важнейшей советской идеологемы: вождь умер, но дело его живет. Живет, в первую очередь, благодаря верным ученикам и духовным наследникам, которые, сгрудившись у гроба, выражают решимость, готовность «нести знамя борьбы».

Живой вождь над гробом мертвого – такая композиция очень скоро станет отточенной иконографической формулой. Все дальнейшие трансформации сюжета шли по пути неуклонного уменьшения количества соратников у гроба.

На картине Л. Маркова «Почетный караул у гроба С.М. Кирова» (1934) соратников представлено уже только пять. Художник И. Горюшкин-Сорокопудов уменьшил количество «достойных» до трех и впервые дал картине «правильное» название: «И.В. Сталин у гроба В.И. Ленина».

С каждым следующим годом искомая композиционная схема вырисовывалась все отчетливее. Подхватывая друг у друга эстафету, художники шли к идеальному решению. Пример такого решения демонстрирует картина Н. Рутковского «И. Сталин у гроба С. Кирова» На ней уже нет ни одного персонажа второго плана. Только в глубине сцены намечены силуэты «массовки».

Наглядным индикатором смысловых трансформаций выступал формат картины: поскольку композиция становилась двухфигурной, и в ней живой, стоящий в полный рост персонаж предстал более значимым, чем мертвый, поэтому полотно, отражая систему этих значимостей, все ощутимей обретало вертикальный формат. В таком живописном пространстве не было места для излишних деталей. Смерть становилась лишь поводом показать еще одно «амплуа» Сталина, показать беспредельность его власти.

Точкой, отмечающей окончательное становление канона, стала картина А.М. Герасимова «И.В. Сталин у гроба А.А. Жданова», созданная в 1949 г. Герасимов внес важное изменение в расположение фигур на полотне, поставив Сталина не на первом плане, перед гробом соратника, а за ним. Тем самым он отвел ему место, которое в компо-

зиции «Успения» традиционно отведено Христу, принимающему душу Богородицы. Кроме того, Герасимов приподнял фигуру Сталина над гробом – именно так изображали Христа в иконографии Успения. Подобные решения говорят о том, что при всей провозглашаемой атеистичности культуры соцреализма в ней всегда существовала подспудная связь с культово-религиозной традицией.

Постепенная трансформация жанра предельно наглядно демонстрировала изменение роли Сталина в ритуале. Если в 1920-х художники участвовали в формировании культа мертвого вождя, то в 1930–1950-х они формировали культ вождя живого. Все эти картины были призваны не просто изображать ритуал прощания, но манифестировать власть над смертью, и поэтому не должны были иметь трагического звучания. Подобно тому как в христианском календаре Успение Богородицы – один из главных – двенадцатых – праздников, в советском календаре смерть вождя – тоже праздник, а значит, эти картины представляются в виде парадных полотен, исполненных в торжественно-праздничном строе. Живописный канон, на формирование которого потребовались десятилетия, распался, как только умер центральный персонаж. Сталин мыслился во всех произведениях похоронной тематики только в качестве живого участника. В итоге советские художники вернулись к исходной композиции: портрет правителя на смертном ложе. Сталин был последним из советских вождей, в ритуале похорон которого принимали участие художники. В последние годы их уже не приглашали в Колонный зал Дома союзов.

Трансформации похоронной живописи были движением к сложению канона, призванного не столько правдиво отражать ритуал, сколько репрезентировать его в качестве события сакрального, наполненного символическими значениями. И на этом пути в поисках адекватного художественного языка советские художники обращались не только к дореволюционной традиции фиксации похоронного ритуала, но и к христианской иконографии. Композиции, решенные подобным образом, становились одной из форм идеологизации смерти, превращение ее в органичную и упорядоченную часть советского универсума.

Фетисова Т.А.