

УДК 75.03+930.85

DOI: 10.17223/22220836/43/2

О.В. Беззубова, П.А. Двойникова, А.В. Смирнов

ИЗОБРАЖЕНИЕ ПОЛЕВОГО СТАНА В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1960–1970-х гг.

Анализируется репрезентация так называемого полевого стана в советской реалистической живописи 1960–1970-х гг. На примере ряда изображений прослеживается генезис и развитие данного сюжета, выявляются ключевые семантические элементы, демонстрирующие специфику понимания сельского труда в культурном проекте социалистического реализма. Показана символическая значимость данного сюжета для советской идеологии. Исследование носит междисциплинарный характер, используя методы и затрагивая предметные области культуральных исследований, визуальной антропологии и истории искусства.

Ключевые слова: *советское искусство, социалистический реализм, советская культура, советская живопись.*

Введение. Советская живопись как предмет культуральных исследований. Советское искусство неоднократно становилось предметом интереса как западных, так и отечественных исследователей. Однако на Западе, начиная с первых обзорных работ 1920-х гг. [1], внимание уделялось в основном русскому и советскому авангарду. В этом контексте поворот к реализму, наметившийся в конце 1920-х гг., долгое время оставался неотрефлексированным в зарубежной литературе, тогда как в советском искусствознании сложился герметичный теоретический дискурс, столь же своеобразный, как и реалистическое направление в искусстве, ставшее известным как «социалистический реализм». В тех случаях, когда обращение к советскому искусству все же имело место, оно носило критический характер, как, например, в статье К. Гринберга [2], изучившего русскую и советскую реалистическую живопись в свете разрабатываемой им категории китча. Таким образом, соцреализм рассматривался как маргинальное явление, противопоставляемое общим тенденциям развития искусства XX в. Интерес к советскому искусству на западе отчасти возрастает во времена хрущевской «оттепели», однако и в этот период в центре внимания оказывается советский андеграунд, тогда как соцреализм привлекает внимание в первую очередь в связи с понятием тоталитарной культуры (В.З. Паперный [3], Б. Гройс [4], И.Н. Голомшток [5]), т.е. опять же как явление, противопоставляемое авангарду 1910–1920-х гг.

В 1970–1980-е гг. в западной гуманитарной науке возрастает авторитет так называемых культуральных исследований (cultural studies). В отечественной науке культуральные исследования (иногда используется термин «культурные исследования») получили распространение в конце 1990-х – начале 2000-х гг. [6]. В том случае, когда в качестве эмпирического материала выступают визуальные искусства, данное научное направление не ограничивается корпусом художественных произведений, обладающих признанной эстетической ценностью. Рас-

ширение источниковой базы было обусловлено выдвиганием на первый план проблем социального характера (таких как власть, гендер, телесность, повседневность). В этих условиях визуальные источники, в том числе живопись, рассматриваются как носители информации, репрезентирующие указанные группы социальных феноменов. При этом художественная ценность рассматриваемых произведений не имеет решающего значения, что позволило расширить корпус источников за счет произведений менее признанных авторов.

Искусство соцреализма долгое время было практически неизвестно за рубежом и, так же как и многие аспекты советской культуры в целом, оставалось неизученным с позиций современной теории культуры и в частности культуральных исследований. Ситуация начала меняться в 1990-е гг., что в итоге привело к взрывному росту количества научных работ, посвященных различным аспектам советской культуры в конце 1990-х – начале 2000-х гг. «Культуральный поворот» в исследованиях советского искусства, связанный с обращением к более широкому социокультурному контексту, во многом произошел благодаря филологам-славистам (например, Х. Гюнтер, К. Кларк, Е. Добренко), чем обусловлена «литературоцентричность» ряда значимых монографий и сборников [7–14]. Изобразительное искусство не осталось без внимания, однако наибольший интерес у исследователей вызывают различные виды «технически воспроизводимых» медиа – кинематограф, фотография, плакат [15–19]. Изучение подобных источников предполагает применение методов так называемых визуальных исследований, описанных, в частности, в монографии Дж. Роуз [20] и ряде коллективных монографий [21, 22]. Особую значимость для нас представляют семиотический анализ образов живописи социалистического реализма, которые были проработаны и применялись целым рядом авторов (например, В. Боннелл [17], В. Хольц [23]). Семиотический анализ произведений изобразительного искусства не подразумевает применения традиционных для наук об искусстве методов анализа. Он направлен не на выявление формальных характеристик произведения (композиция, колорит, стиль и проч.), а на установление культурных или идеологических (если речь идет о социалистическом реализме) смыслов наиболее часто встречающихся образов. Применяемый в нашем исследовании метод анализа предполагает классификацию наиболее распространенных сюжетов в рамках избранной нами темы полевого стана, выделение ключевых образов, свойственных каждому из выделенных сюжетов, и, наконец, установление культурных означаемых и места выявленных означаемых в идеологической системе социалистического реализма.

К настоящему моменту большая часть публикаций, посвященных живописи соцреализма, относится к области искусствоведения или носит популярный публицистический характер. Культуральные исследования живописи социалистического реализма представлены немногочисленными публикациями, например, работами Г.А. Янковской [24]. Разнообразие тематических направлений советского искусства, проявившееся в конце 1940-х – начале 1950-х гг. требует дальнейших исследований, в том числе с применением семиотического метода, подтвердившего свою эффективность при анализе визуальных источников.

Полевой стан в советской живописи как исследовательская задача. Живопись соцреализма обойдена вниманием специалистов в области культуральных и визуальных исследований незаслуженно, поскольку она репрезентирует мно-

жество аспектов, важных для понимания советской культуры и процессов, происходивших в советском обществе. Соцреализм представляет собой в первую очередь визуальную репрезентацию политического проекта, каковым и являлся Советский Союз. Изучение советской живописи с применением методов культуральных исследований позволяет выявить взаимосвязь художественных и культурно-политических феноменов и стратегий. Одной из форм, воплощающих эту связь, являются образы социалистического строительства и в частности образы труда – тема весьма распространенная в советском искусстве. Среди многочисленных сюжетов, посвященных трудовой деятельности советских людей, мы выделяем изображение так называемого полевого стана как специфического пространства труда и отдыха, характерного для советской системы организации аграрного производства. Полевой стан представляет собой временное, как правило, сооружение, предназначенное для организации питания и отдыха сельскохозяйственных рабочих и расположенное максимально близко к месту их трудовой деятельности, т.е. непосредственно в поле. Картины, изображающие полевой стан, как и многие другие произведения социалистического реализма, показывают советского человека в процессе созидательного труда на благо социализма.

Новизна данного исследования состоит в том, что в нем впервые в методологических границах культуральных исследований проанализирована группа тематически близких произведений, позволяющих говорить о каноническом для советского искусства сюжете.

Исследование преследовало две основные цели:

- показать символическую значимость сюжета, изображающего полевой стан, а также его связь с развитием живописи социалистического реализма в целом;
- выявить элементы знаковой системы (системы визуальных образов – означающих), посредством которой картины, изображающие полевой стан, выполняли свою идеологическую функцию в советской живописи.

В ходе исследования также было решено несколько вспомогательных задач:

- охарактеризована специфика и выделены основные этапы развития данного сюжета в советской живописи;
- проведена интерпретация изменений в сюжете, выявлена их связь с трансформациями в художественном мышлении и идеологическом дискурсе, обусловленная новым пониманием характера крестьянского труда в СССР.

Исследование носит междисциплинарный характер, отсылая, с одной стороны, к предметному полю визуальных исследований советской культуры, с другой – к полю культуральных исследований советских художественных практик, в данном случае живописи социалистического реализма.

Специфика сюжета. Отличие от обеда в поле. В данной работе мы исходим из того, что сюжет полевого стана носит ряд принципиальных отличий от традиционного сюжета для европейской, в том числе и для русской живописи XIX в., изображающего обед семьи сельских тружеников в поле (назовем его условно «обед в поле»). Отметим, что данный сюжет был представлен и в советской живописи.

Изображение семейного обеда (иногда обеда двоих, мужчины и женщины) на фоне сельского пейзажа являлось оторванным от реалий жизни советской дерев-

ни, репрезентируя идею гармонии человека и природы, достигнутой в условиях торжества социализма. В наиболее распространенном, «каноническом», варианте данный сюжет изображает небольшую группу людей, принимающих пищу на фоне сельского пейзажа и связанных, как правило, семейными отношениями. Данная связь оказывается принципиально значимой, поскольку именно семья рассматривалась в дореволюционной России (как и в иных аграрных сообществах) в качестве основополагающего элемента сельскохозяйственного трудового процесса. В советское время сюжет крестьянского обеда в поле был переосмыслен, и это переосмысление заслуживает отдельного рассмотрения. Мы лишь отметим, что для интерпретации произошедших изменений необходимо выявить и проанализировать те визуальные коды, которые использовала при изображении данного сюжета советская живопись, и сравнить их с системой визуальных кодов, характерных для соответствующих жанров европейской и русской дореволюционной живописи. Однако, несмотря на различие способов изображения алиментарной стороны сельской жизни, общей их чертой является демонстрация того, как разворачиваются внутрисемейные отношения вне дома, т.е. пространства, типичного для художественного осмысления семейных отношений.

Живописное изображение полевого стана предполагает манифестацию иного, несемейного, типа социальных отношений между действующими лицами, что и позволяет рассматривать его в качестве отдельного сюжета. Основными персонажами интересующих нас картин являются, прежде всего, рабочие из состава одного трудового коллектива (как правило, бригады), а также персонал, обслуживающий полевой стан. Подобное замечание представляется важным, поскольку, в отличие от крестьянского обеда, объединяющим участников фактором при обеде на полевом стане являются уже не семейные отношения, но отношения, складывающиеся в процессе совместного труда.

Сопоставление двух алиментарных сюжетов живописи показывает, что в отличие от обеда в поле, полевой стан изображает новую, оторванную от традиционной формы трапезы сельских тружеников. Обед на полевом стане – это уже не просто крестьянский семейный обед в поле, но составляющая образа жизни, свойственного иному социальному укладу. Единство человека с природой и миром, сопровождаемое изображением гармоничного семейного уклада в сценах крестьянского обеда в поле, теперь обеспечивается справедливыми социальными отношениями. Таким образом, сюжет полевого стана предлагает изображение нового, социалистического, а не традиционно-крестьянского быта.

Формирование канона в 1930–1940-е гг. От русской академической живописи к соцреализму. Как и любой другой, ставший каноническим сюжет, изображение полевого стана имеет свою историю. Такие картины появились в отечественной живописи примерно во второй половине 1930-х гг. (например, В.В. Тарасенко «У трактора на полевом стане» (1939)). В этот период социалистический реализм в советской живописи еще только формировался, подобно тому как и процессы труда только приобретали новый, социалистический характер.

В отличие от советской литературы, в которой теоретические основания социалистического реализма сформировались в начале 1930-х гг., в живописи данное направление сложилось не сразу. В ходе становления социалистического ре-

ализма в живописи появляется новый визуальный канон, предопределяющий, среди прочего, круг возможных тем. Историко-революционные, политические по характеру сюжеты стали дополняться иными, в частности, теми, в которых важное место занимала тема труда. Поэтому период 1930-х гг. – это во многом, период становления тематики живописи соцреализма. Если говорить о произведениях, отражающих успехи советского колхозного строительства, то на первом по популярности месте будет сюжет, посвященный появлению тракторов в советском сельском хозяйстве (И.А. Владимиров «Трактор в деревне» (1925), Ф.А. Модоров «Первые трактора на полях уральских башкир» (1932), А.Н. Самохвалов «В приволжских степях» (1934), И.М. Шульга «Первый трактор на селе» (1937) и др.).

Первые советские картины, на которых изображались сельские труженики, зачастую представляли собой вариации на тему сюжетов русской академической живописи, чем и объясняется обилие «крестьянских» сюжетов, к числу которых относятся и обед в поле. Эти картины отличаются от аналогичных по тематике полотен дореволюционной живописи, в основном тем, что они не актуализируют социальную проблематику, т.е. не изображают тяготы крестьянской жизни, однако в них еще нет изображения радости от нового, социалистического, характера труда.

Картины с изображением полевого стана достаточно редко встречались и в 1940–1950-е гг. (Г.В. Дышленко «Вечер на полевом стане» (1948), П.И. Котов «Обед колхозников в поле» (ок. 1950), С.В. Малютин «Обед артели» (1934)). Интересной особенностью некоторых из них (например, И.Н. Воробьева «Повариха» (1957), В.И. Копаев «Шутка перед обедом», И.М. Новосельцев «В полдень на полевом стане» (1948) и др.) является сходство их композиционного и графического решения с кадрами из советских фильмов (например, кинокартины И. Пырьев «Кубанские казаки» (1949), «Трактористы» (1939)). Более того, по своему композиционному решению изображения полевого стана этого периода практически ничем не отличаются от, например, изображения того, как сельские труженики обсуждают текущие политические проблемы (Т.Г. Гапоненко «Агитатор в поле» (1951), Е.И. Табакова «В час отдыха. Новости дня» (1953)).

Отметим также, что изображение работы в поле, трудовых будней в 1930–1940-е гг. не получило широкого распространения и не являлось тем образцом, который необходимо было транслировать с точки зрения государственной идеологии. По мнению М.А. Чегодаевой [25. С. 94], среди возможных причин относительной непопулярности данной тематики на ранних этапах становления советской живописи следует назвать, прежде всего, невозможность изображения картины коллективизации, сопряженной с рядом трудностей и не самых «живописных» будней советского села. Другой причиной, по которой изображение сельского труда было оттеснено в область не самых популярных тем, может служить стремление живописи сталинского «большого стиля» к демонстрации результатов этого труда, концентрация на изображении изобилия как значимого аргумента в пользу успешности начинаний коллективного хозяйства. Соответственно, и изображение обеда на полевом стане как составляющей сельских будней было не самым значимым для живописи довоенных и первых послевоенных лет, стремящейся показать прежде всего достижения социализма, а не процесс его строительства.

Трансформация канона. От «большого стиля» к «суровому стилю» оттепели и постоттепельной гармонии. Творческие поиски социалистического реализма конца 1940-х – начала 1950-х гг. привнесли в живопись новое понимание человека и труда, что привело к появлению образов, ставших элементами нового художественного языка, т.е. системы означающих, используемых для демонстрации социалистического образа жизни, социалистического труда и социалистического села в частности. Это изменение отмечает Е. Дёготь, говоря о языке позитивности, характерном для социалистического реализма [26. С. 203]. Одним из первых примеров подобного понимания труда является картина И.М. Новосельцева «В полдень на полевом стане» (1955).

Однако в первое постсталинское десятилетие изображение труда как радостного процесса становится не единственно возможным, что связано с появлением новых стилистических направлений советской живописи, в частности «сурового стиля». Как отмечает А.А. Бобриков, «ранний – героический – “суровый стиль” принципиально противопоставлен созданному сталинским искусством миру счастливой беззаботности, силы и красоты как системе осознанной и целенаправленной “лжи”. Поэтому первым возникает именно культ “суровой” – то есть лишенной всяких иллюзий, бескомпромиссной и беспощадной – “правды” о человеке, истории и даже природе (пустынная и мрачная природа “сурового стиля” не имеет ничего общего с солнечной идиллией середины 50-х)» [27]. Таким образом, в результате трансформации канонов соцреализма возникли новые принципы изображения труда, герои которого олицетворяют мужественность, проявляют аскетичность в быту и внешнем виде. В то же время для картин этого периода характерны яркий колорит, обилие света, создающие идиллическое настроение, образы гармонии, приписываемые повседневному труду. В отличие от произведений «сурового стиля» в них нет концентрации на отдельной личности, и изображают они, как правило, коллективы рабочих. О проявлении этих принципов в рассматриваемом нами сюжете будет сказано далее. Сам же процесс глобальной трансформации канона соцреализма, как и причины этого процесса, выходит за рамки проблемы, рассматриваемой в данной статье.

Образность и новые образы. Сюжет полевого стана в живописи соцреализма складывался в течение трех десятилетий и окончательно сформировался к середине 1960-х гг. На основе анализа ряда картин, написанных в 1960–1970-х гг., т.е. в то время, когда изображение полевого стана стало каноническим сюжетом, мы можем выделить целый ряд свойственных ему элементов художественного языка, в частности группы образов, характерных для изображения полевого стана. Проведенный анализ позволил установить наиболее значимые из них и выявить их специфику.

1. *Образ сельского труженика.* Изображения сельского труженика отличаются от персонажей картин, посвященных дореволюционной русской деревне или первым годам социалистического строительства (например, В.В. Тарасенко «У трактора на полевом стане» (1939)). Образ нового человека, нового типа трудящегося являлся сущностно необходимым для художественного пространства социалистического реализма. Творческие поиски советских художников были направлены на выработку адекватных способов изображения такого героя. Ху-

дожники стремятся изобразить не просто крестьянина, а советского человека, строящего социализм, сельского пролетария. В Советском Союзе начиная с 1960–1970-х гг. был принят целый ряд мер, направленных на преодоление различий между городом и деревней. Стремление к выравниванию стандартов потребления привело к схождению между образами сельского труженика и городского рабочего, что и нашло соответствующее отображение в живописи указанного периода. Начиная с 1960-х гг. в советской живописи практически отсутствуют различия между сельскими тружениками, с одной стороны, и промышленными рабочими и строителями – с другой. Это видно, в частности, по одежде персонажей (В.Н. Гаврилов «Кончился трудовой день» (1961), М.М. Чепик «Обед механизаторов» (1963), А.И. Бородин «Волгоградские хлеборобы» (1964) и др.), не отличающейся от одежды рабочих (В.Е. Попков «Строители Братска» (1960), Н.Л. Воронков «На стройке» (1960), Р.А. Кобозев «В столовой» (1960), М.В. Данциг «Девушка на балконе» (1965) и др.). Из одежды сельских тружеников полностью исчезают характерные для живописи 1930–1950-х гг. элементы традиционного крестьянского костюма, а также в ряде случаев и военного обмундирования, которые заменяются стандартной спецодеждой фабричного изготовления, ориентированной на разные климатические и погодные условия труда.

2. *Специфический образ процесса труда*, в котором можно выделить три значимых аспекта. Во-первых, изображение обеда на полевом стане представляет социалистический характер труда в не меньшей степени, чем производственные процессы сева или жатвы. Картины «сконструированы» так, как будто трудовой подвиг советского человека продолжается и на полевом стане. Этот обед отличается от изображения обеда на картинах, свойственных «большому стилю» сталинской живописи (например, А.А. Пластов «Колхозный праздник (Праздник урожая)» (1937), С.В. Герасимов «Колхозный праздник» (1937)). Изображение трапезы утрачивает ритуально-фольклорный характер, она не является итогом труда, но становится его частью. Мы видим, что обед в поле – это не праздник, но часть борьбы, «битвы за урожай». Влияние «сурового стиля» в рассматриваемом нами сюжете проявляется именно в этом. Также можно отметить, что советский человек, изображенный в процессе «битвы за урожай» всегда удовлетворен результатом собственного труда. Это преодоление, требующее борьбы, но не с враждебной природой, а с самим собой, борьбы за то, чтобы сделать труд более эффективным, оно имеет своей целью не личное обогащение, а благополучие всей страны. В то же время эта борьба не является уделом одиночки или одиночек, в ней всегда участвует коллектив. О коллективном труде говорит коллективный характер быта и отдыха, свойственных пространству полевого стана: природа покоряется не одному человеку, но коллективу людей, благодаря чему полевой стан выступает прообразом быта и отдыха коммунистического будущего.

Изображение полевого стана в живописи также демонстрирует зрителю образ социалистического быта, когда процесс труда приостановлен, но строительство социализма не прекращается при этом ни на минуту, поскольку человек отдыхает на полевом стане, практически на своем рабочем месте, и, таким образом, труд всегда напоминает о себе. Описанную ситуацию не следует рассматривать как вторжение труда, т.е. «общественного», в приватную сферу: человек так «растворен» в труде, захвачен им, что не чувствует потребности полностью от него от-

решиться. В категориях теории научного социализма этот феномен рассматривался как преодоление отчуждения человека от своего труда.

3. *Образ гармонии человека и природы.* Отношение между ними в значительной степени определяет специфическое понимание деревни в условиях советского строя. Социалистическое понимание труда предполагало, что отчуждение будет преодолеваться, а сельская природа, рассматриваемая как пространство труда, давала существенно большую возможность изобразить гармонию человека и окружающего его мира. Советская живопись, посвященная сельскому труду, с одной стороны, подчеркивает его естественность для человека, а с другой стороны, декларирует всеобщую гармоничность труда при социализме, его органичную связь с природой самого человека. Труд, таким образом, приобретает характер антропологической константы. В то же время изображение тружеников на полевом стане в какой-то степени снижает ценность достижений индустриальной цивилизации. На картинах изображены самые простые элементы деревенского быта при минимуме технических средств. Человек потребляет то, что сам и производит. Человек есть часть природы, окружающей его, органичен не только его труд, покорение природы столь же органично. На картинах мы видим не уничтожающее ее преобразование, но, скорее, ее «приручение».

4. *Образ социальной гармонии.* Каноны социалистического реализма не предполагают изображения социального противостояния в пространстве сельского труда в целом и полевого стана в частности. В проанализированных нами примерах отсутствует изображение личных и производственных драм, трагедий или даже противоречий, что отличает его живописное изображение, например, от кинематографического, где на стане могли возникать или разрешаться конфликты, необходимые для развития сюжета. Мы видим только тихий пафос трудовой усталости и восстановление сил для предстоящей тяжелой работы. Соответственно, в отличие от кинематографических сюжетов, в рассматриваемой нами живописи отрицательных героев нет, сама художественная форма не предполагает возможности борьбы, конфликта, его развития и благополучного разрешения. Героизм проявляется не в социальном конфликте, а в труде.

Символика и семиотика в изображении полевого стана. Выделенные группы образов обладают характерной для соцреализма спецификой, что позволяет рассматривать их в качестве культурных означаемых, трансляция которых составляла одну из важнейших задач советского искусства в послевоенный период. Сформированные в советской живописи образы села и сельского труда можно описать в категориях теории мифа Р. Барта [28], благодаря чему едва ли не каждый ключевой образ картины является носителем дополнительных значений. Вводя в рассмотрение миф как двухуровневую знаковую систему, Барт предполагает наличие первичного семиотического уровня. Применительно к нашему материалу подобный подход предполагает, что в пространстве картины необходимо выделить соответствующие семиотические элементы, определяющие существование первичного уровня сигнификации.

Данные элементы инварианты по отношению к сюжету и могут быть выявлены на основании анализа таких характеристик картин, как количество персонажей (от их полного отсутствия (Д.А. Воронцов «Целина. Полевой стан» (1962))

до более чем десятка (Р.Х. Абдурашитов «Целинники» (сер. 1960-х)), их состав (механизаторы, комбайнеры, обслуживающий персонал (В.Н. Гаврилов «Кончился трудовой день», Р.Н. Галицкий «Перед обедом. На целине в Казахстане» (1955)), члены семьи, руководство), время дня (преимущественно, разгар дня или вечер, сумерки (В.И. Ковзан «Ужин трактористов» (ок. 1970))), времена года (чаще всего изображается лето), погода (в основном, ясная, но иногда ненастная (Л.В. Гудсков «На полевом стане» (1962))), занятия (еда, чтение, разговоры, концерт и т.д.). На картинах также могут быть представлены разные стадии обеда и периоды до или (очень редко) после приема пищи. Анализ перечисленных характеристик позволяет выделить в изображениях полевого стана, как и в иных картинах, посвященных сельскому труду, несколько групп означающих, из которых мы рассмотрим наиболее важные.

1. *Группа гендерных означающих*, отражающих отношения мужского и женского в пространстве советского сельского быта. Характер труда мужчин и женщин существенно отличается. Если мужчины – это, как правило, механизаторы, то женщина изображается как «хозяйка» полевого стана, организующая его работу (например, И.Н. Воробьева «Повариха» (1957), И.И. Витман «Повариха» (ок. 1960), В.И. Копяев «Шутка перед обедом» (1959), В.К. Нечитайло «На полевом стане» (сер. 1970-х), Н.П. Карачарсков «На полях Чувашии» (1977), Н.И. Обрыньба «Обед в поле. Целинный хлеб» (1960), А.Ф. Бурак «В дальнюю бригаду» (ок. 1965) и др.). Ее функция – готовить и подавать пищу тем, на кого приходится основная тяжесть сельского труда, т.е. мужчинам. Женские образы очень условно можно рассматривать как олицетворение природы, в которой мифология видит женское начало. Последнее предположение открывает также возможность разговора о мифологических мотивах в советской живописи.

2. *Противопоставление природного и технического*. Один из важных культурных смыслов рассматриваемого нами сюжета заключается в том, что полевой стан представляет собой пространство, репрезентирующее индустриальный (современный, социалистический) подход к аграрному труду, в котором человек взаимодействует с природой. Важнейшую роль при этом играет техника как посредник при взаимодействии человека с природой, закономерным и ожидаемым результатом которого становится новый человек, сельскохозяйственный рабочий («сельский пролетарий»), а не просто крестьянин. Подобная трактовка сюжета стала возможной начиная с 1930-х гг., когда в советском сельском хозяйстве стали широко применять машины, «покоряющие» и «преобразующие» природу (например, картина В.В. Тарасенко «У трактора на полевом стане» (1939)). Образы, отсылающие к присутствию одновременно и природы, и техники, начиная с 1960-х гг. постоянно представлены в пространстве целого ряда картин (А.И. Бородин «Волгоградские хлеборобы» (1964), Б.И. Хоменко «На полевом стане» (1964), И.П. Мясников «Обед в поле» (1978), В.Т. Ни «Комбайнеры» (1978), М.М. Чепик «Обед механизаторов» (1963) и др.).

Заметим, что иногда образ обеда на полевом стане или в поле редуцируется до формата натюрморта ((В.В. Кукуйцев «Полевой стан» (1954), А.А. Прокопенко «Обед готов» (1963))), что говорит о метонимии как о распространенном художественном приеме. Обеденный стол, естественно, содержит символы природы: хлеб, молоко, цветы. Таким образом мы видим, что «укротители машин» во время пере-

рыва питаются дарами той же земли, на которой они трудятся. Но там же появляются и знаки индустрии, города, техногенной цивилизации: газета, металлическая посуда и др., говорящие о том, что для обеспечения полноценного труда на земле необходима поддержка со стороны городской, индустриальной культуры.

3. *Диалектика индивидуального и коллективного.* Труд земледельца в условиях социализма носит коллективный характер, что тем или иным способом должно было отражаться в образах полевого стана. Художественное решение данной задачи осуществлялось несколькими способами, прежде всего, изображением членов трудового коллектива, например бригады хлеборобов. Однако та же самая задача может решаться и так, что в пространстве картины человек может даже не присутствовать (В.В. Кукуйцев «Полевой стан» (1954), А.А. Прокопенко «Обед готов» (1963)), а коллективный характер труда может обозначаться лишь составом предметной среды, например количеством мест за обеденным столом. Архитектоника алиментарного пространства и предметной среды говорит о полном равенстве персонажей и об отсутствии не только социальной, но и трудовой иерархии. Так, анализируя картины, изображающие накрытый для полевого обеда стол (А.Д. Бурзянцев «На полях Башкирии» (1980), А.А. Прокопенко «Обед готов» (1963)), место, предназначенное для бригадира, выделить не удастся. Количество персонажей картины, в случае их присутствия, может меняться, лишь изредка превышая дюжину. Иногда центральный, ключевой, персонаж («главный герой») может выделяться (В.Н. Гаврилов «Кончился трудовой день» (1961)), но, как правило, все персонажи занимают равное положение (В.И. Алтухов «Хлеборобы» (1976), А.И. Бородин «Алтайские хлеборобы» (1964) и др.), подчеркивая тем самым, что «главным героем» подобных произведений соцреализма является коллектив. В тех случаях, когда главный герой присутствует (пусть даже в качестве единственного персонажа), он изображен не как «борец с системой», но как «борец за систему», за всеобщее счастье, он борется, но не с людьми, а за людей, его борьба – это труд.

4. *Неразрывность труда и быта.* Отмеченная выше специфика изображения процесса труда, связанная с грядущим взаимным проникновением работы и досуга, нашла отражение в соответствующих группах означающих. Мы уже отмечали, что труд и быт взаимно проникают друг в друга, осуществляясь в одном и том же пространстве полевого стана. Это говорит о гетеротопичном характере изображаемого пространства, поскольку сам полевой стан является местом, организованным в рамках производственной деятельности, в котором разворачиваются процессы, не относящиеся непосредственно к труду, а именно питание и отдых. Труд, таким образом, проникает в быт, так как ни во время обеда, ни во время послеобеденного отдыха героям картин не удастся полностью отрешиться от него. В частности, их одежда – это одежда для работы, а не для отдыха, они окружены не семьей, а членами полевой бригады, хотя некоторые действия, совершаемые героями картин, характерны для семейного обеда, например, самостоятельное нарезание хлеба. Тем не менее присутствующие в пространстве картины работники полевого стана (как правило, это поварахи-раздатчицы) изображены так, что фактически являются субститутами членов семьи рабочих-хлеборобов, поскольку, как и члены семьи, выполняют алиментарные функции. Таким образом, данный сюжет призван продемонстрировать, что и бытовые от-

ношения могут проникать в сферу труда, так как товарищи по трудовому коллективу оказываются столь же близкими, как и члены семьи.

Заключение. Проведенное исследование показало, что в 1960–1970-е гг. изображение полевого стана становится одним из наиболее распространенных сюжетов, посвященных сельскому труду, т.е. каноническим, стандартным, рекомендуемым для повторения и переосмысления. Данный сюжет оказался столь востребован и активно использовался в советском изобразительном искусстве в силу того, что позволил решить ряд идеологических задач, главная из которых состояла в том, чтобы показать социалистическую специфику деревенского труда. Эта задача была в полной мере решена лишь в середине 1960-х гг., когда был выработан ряд новых культурных означаемых и более сложная первичная знаковая система, по причине чего указанный сюжет характеризовался вариативностью персонажей и отдельных композиционных элементов.

Рассмотренные нами произведения обладают чертами, характерными для живописи соцреализма в целом, к числу которых относятся идеологическая ангажированность и тенденция к формированию канонических сюжетов. На примере изображений полевого стана можно также проследить основные этапы развития социалистического реализма в изобразительном искусстве, эволюционировавшего от академизма начала 1930-х гг. к «большому стилю» сталинской эпохи 1940-х – начала 1950-х гг. и далее к «суровому стилю» и постоттепельной живописи конца 1950–1970-х гг.

В ходе исследования был выявлен ряд культурных значений, определяющих символическую значимость изображения полевого стана, связанных с пониманием специфики сельского труда в художественной системе соцреализма и воплощенных в рассмотренных нами группах образов. Во-первых, полевой стан изображается как естественная и необходимая форма питания сельских тружеников, людей социалистического, коллективного и индустриального труда, а не просто крестьян. Советская идеология рассматривала любого сельского труженика как строителя социализма, в этом состоял «сакральный» для советского общества смысл коллективного хозяйства. Во-вторых, «полевой стан» – это манифестация новых форм общественных и трудовых отношений, изображающая не семейный обед, но обед трудового коллектива, в котором отсутствует свойственная традиционному аграрному обществу социальная структура. Семейно-общинная структура, представленная в дореволюционной и ранней советской «сельской» живописи, утрачивает свою значимость, единственно важной становится репрезентация трудовой иерархии – иерархии равенства трудового усилия. В-третьих, образ «полевого стана» демонстрирует новый характер сельского труда, не нарушающего гармонию человека и природы и не отчуждающего человека от его результатов.

Применение семиотического метода позволило также выявить группы означающих первичного уровня, связанных, в частности, с диалектикой мужского и женского, природного и технического, индивидуального и коллективного, производственного и бытового. Эти группы формируют первичные знаки, являющиеся материалом для построения «вторичных знаков», на основе которых строится символическое, а, значит, и идеологическое значение сюжета полевого стана. Выделенные группы означаемых позволяют судить о тех культурных значениях,

на трансляцию которых была ориентирована советская живопись, а также проследить трансформацию культурных кодов советского искусства на протяжении нескольких десятилетий.

Литература

1. *Umanskiy K.* Neue Kunst in Russland, 1914-1919. Potsdam : G. Kiepenheuer, H. Goltz, 1920. 31 p.
2. *Гринберг К.* Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 60. С. 49–58.
3. *Паперный В.З.* Культура «Два». Ann Arbor (Mich) : Ardis, 1985. 338 с.
4. *Гройс Б.* Стиль Сталин // Утопия и обмен М. : Знак, 1993. С. 11–112.
5. *Голомиток И.Н.* Тоталитарное искусство. М. : Галарт, 1994. 296 с.
6. *Культуральные исследования* : сб. науч. работ / под ред. А. Эткінда, П. Лысакова. СПб. ; М. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге; Летний сад, 2006. 528 с.
7. *Clark K.* The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago : University of Chicago Press, 1981. 293 p.
8. *Добренко Е.А.* Формовка советского читателя: социальные и эстетические рецепции советской литературы. СПб. : Академический проект, 1997. 321 с.
9. *Dobrenko E., Lahusen Th. (ed.)* Socialist Realism without Shores. Durham : London, Duke University Press, 1997. 376 p.
10. *Соцреалистический канон* : сб. статей / под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб. : Академический проект, 2000. 1040 с.
11. *Balina M., Condee N., Dobrenko E. (ed.)* Endquote : Sots-Art Literature and Soviet Grand Style. Illinois : Evanston : Northwestern University Press, 2000. 241 p.
12. *Советское богатство* : Статьи о культуре, литературе и кино: к шестидесятилетию Ханса Гюнтера / под ред. М. Балиной, Е. Добренко и Ю. Мурашова. СПб. : Академический проект, 2002. 455 с.
13. *Советская власть и медиа* : сб. статей / под ред. Х. Гюнтера, С. Хэнсен. СПб. : Академический проект, 2005. 621 с.
14. *Добренко Е.А.* Политэкономия соцреализма. М. : Новое литературное обозрение, 2007. 592 с.
15. *Даишкова Т.Ю.* Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М. : Новое литературное обозрение, 2013. 247 с.
16. *Сарторти Р.* Фотокультура II, или «верное видение» // Советская власть и медиа : сб. ст. / под ред. Х. Гюнтера, С. Хэнсена. СПб. : Академический проект, 2006. С. 145–163.
17. *Боннелл В.* Иконография рабочего в советском политическом искусстве // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М. : Вариант; ЦСПГИ, 2009. С. 183–214.
18. *Боннелл В.* Репрезентация женщины в ранних советских плакатах // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М. : Вариант; ЦСПГИ, 2009. С. 245–271.
19. *Сальникова Е.В.* Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М. : ЛКИ, 2010. 472 с.
20. *Rose G.* Visual Methodologies: An introduction to the Interpretation of the Visual Materials. London : Sage, 2001. 229 p.
21. *Heywood I., Sandywell B. (ed.)* Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual. London, New York : Routledge, 1999. 268 p.
22. *Leeuwen Th. van., Lewitt C. (ed.)* Handbook of Visual Analysis. London : Sage, 2001. 210 p.
23. *Holtz W.* Allegory and iconography in Socialist Realism painting // Art of the Soviets: Painting, sculpture, and architecture in One-Party State, 1917–1992. Manchester University Press, 1993. P. 73–85.
24. *Янковская Г.А.* «Обаяние» банальности. Советская повседневность в изобразительном искусстве 1940–1950-х гг. // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия : сб. ст. Челябинск : Каменный пояс, 2008. С. 427–436.
25. *Чегодаева М.А.* Соцреализм. Мифы и реальность. М. : Захаров, 2003. 222 с.
26. *Дёготь Е.Ю.* Язык соцреалистического реализма и наследие русского авангарда: Судьба трансмедиальной утопии // Культуральные исследования : сб. науч. работ. СПб., 2006. С. 202–217.
27. *Бобриков А.А.* Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // Художественный журнал. 2003. № 51/52. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/51-52/surovo> (дата обращения: 01.08.2019).
28. *Барт Р.* Миф сегодня // Мифологии. М. : Академический проект, 2008. С. 188–228.

Olga V. Bezubova, Saint-Petersburg Mining University (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: darapti@mail.ru

Polina A. Dvoynikova, St Petersburg University (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: darapti@mail.ru

Aleksey V. Smirnov, St Petersburg University (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: darapti@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 43, pp. 26–39.

DOI: 10.17223/22220836/43/2

THE REPRESENTATION OF THE FIELD CAMP IN SOVIET PAINTING OF 1960S – 1970S

Keywords: soviet art; socialist realism; soviet culture; soviet painting.

The article addresses the pictorial representation of the so-called “field camp” in Soviet realist painting. A field camp is a temporary site equipped for providing meals and recreation to agrarian workers and situated as close to the place of their labor activity as it possible, i.e. directly in a field. Pictures representing the field camp portray Soviet people, workers, in the process of their creative labor for the sake of socialism, which allows us to treat this type of painting as an example of Socialist realism. Amongst the multiple subjects concerning the labor activity of Soviet people, the pictorial representation of the field camp as a space of work and recreation is of interest, because it reflects the specific to Soviet culture views on the role and value of agrarian labor.

Our study has pursued two main purposes:

- to demonstrate the symbolical value of the field camp pictorial representation and its influence on the development of Socialist realist painting in general;

- to reveal a semiotic system (a system of visual images – the signifiers) which enables pictures representing the field camp to function efficiently in Soviet painting.

In the course of the study we have also accomplished several additional tasks:

- to outline the history of the subject under consideration in Soviet painting;

- to interpret shifts in the representation of the subject in order to reveal their connection with the transformation of artistic strategies and ideological discourse.

The study addresses some new issues. Soviet painting representing agrarian labor has never been considered in cultural studies. From such a perspective, Socialist realist painting is significant as a historical source for studying Soviet culture and ideology.

The analysis of a range of images representing the field camp demonstrates that having emerged in the 1930-s the pictorial representation of agrarian labor became one of the most popular subjects in the 1960s – 1970s. Such pictures make evident the essential difference between the socialist agrarian labor and the traditional farming. The field camp represents the meal of a working team, thereby manifesting the new form of social and labor relationships.

The representation of the field camp acquired the following significant features:

- the agrarian worker is portrayed in a new manner;

- agrarian labor reflects the harmony of people and nature;

- agrarian labor is depicted as the space of social harmony.

We have also identified a variety of semiotic structures, which serve to express these specific features.

These are the groups of signifiers representing gender relationships, opposition of “natural” and “technical”, dialectics of “individual” and “collective”, continuity of labor and domestic activities.

References

1. Umanskij, K. (1920) *Neue Kunst in Russland, 1914–1919*. Potsdam: G. Kiepenheuer, H. Goltz.
2. Grinberg, K. (2005) Avangard i kitch [Avant-garde and kitsch]. *Khudozhestvennyy zhurnal*. 60. pp. 49–58.
3. Papernyy, V.Z. (1985) *Kul'tura “Dva”* [Culture “Two”]. Ann Arbor (Mich): Ardis.
4. Groys, B. (1993) *Utopiya i obmen* [Utopia and Exchange]. Moscow: Znak. pp. 11–112.
5. Golomshok, I.N. (1994) *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian Art]. Moscow: Galart.
6. Etkind, A. & Lysakov, P. (eds) (2006) *Kul'tural'nye issledovaniya* [Culture Studies]. St. Petersburg; Moscow: European University in St. Petersburg; Letniy sad.
7. Clark, K. (1981) *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago: University of Chicago Press.

8. Dobrenko, E.A. (1997) *Formovka sovetskogo chitatelya: sotsial'nye i esteticheskie retseptsii sovetskoy literatury* [Forming the Soviet Reader: Social and Aesthetic Receptions of Soviet Literature]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt.
9. Dobrenko, E. & Lahusen, Th. (eds) *Socialist Realism without Shores*. Durham; London: Duke University Press.
10. Guenther, H. & Dobrenko, E. (eds) (2000) *Sotsrealisticheskiy kanon* [Socialist Realistic Canon]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt.
11. Balina, M., Condee, N. & Dobrenko, E. (eds) *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*. Illinois; Evanston: Northwestern University Press.
12. Balina, M., Dobrenko, E. & Murashov, Yu. (eds) (2002) *Sovetskoe bogatstvo: Stat'i o kul'ture, literature i kino: k shestidesyatiletiyu Khansa Gyuntera* [Soviet wealth: Articles on culture, literature and cinema: to the sixtieth anniversary of Hans Guenther]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt.
13. Gunther, H. & Hensgen, S. (eds) (2005) *Sovetskaya vlast' i media* [Soviet Power and Media]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt.
14. Dobrenko, E.A. (2007) *Politekonomiya sotsrealizma* [Political Economy of Socialist Realism]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
15. Dashkova, T.Yu. (2013) *Telesnost' – Ideologiya – Kinematograf: Vizual'nyy kanon i sovetskaya povsednevnost'* [Corporeality – Ideology – Cinematography: Visual Canon and Soviet Everyday Life]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
16. Sartorti, R. (2006) Fotokul'tura II, ili “vernoe videnie” [Photoculture II, or “correct vision”]. In: Gunther, H. & Hensgen, S. (eds) (2005) *Sovetskaya vlast' i media* [Soviet Power and Media]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt. pp. 145–163.
17. Bonnell, V. (2009a) Ikonografiya rabochego v sovetskom politicheskom iskusstve [Iconography of the worker in Soviet political art]. In: Yarskaya-Smirnova, E.R. & Romanov, P.V. (eds) *Vizual'naya antropologiya: rezhimy vidimosti pri sotsializme* [Visual Anthropology: Modes of Visibility under Socialism]. Moscow: Variant; TsSPGI. pp. 183–214.
18. Bonnell, V. (2009b) Reprezentatsiya zhenshchiny v rannikh sovetskikh plakatakh [Representation of women in early Soviet posters]. In: Yarskaya-Smirnova, E.R. & Romanov, P.V. (eds) *Vizual'naya antropologiya: rezhimy vidimosti pri sotsializme* [Visual Anthropology: Modes of Visibility under Socialism]. Moscow: Variant; TsSPGI. pp. 245–271.
19. Salmikova, E.V. (2010) *Sovetskaya kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual'nye obrazy, geroi, syuzhety* [Soviet culture in motion: from the mid-1930s to the mid-1980s. Visual images, heroes, plots]. Moscow: LKI.
20. Rose, G. (2001) *Visual Methodologies: An introduction to the Interpretation of the Visual Materials*. London: Sage.
21. Heywood, I. & Sandywell, B. (eds) *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*. London, New York: Routledge.
22. Leeuwen, Th.van. & Lewitt, C. (eds) (2001) *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage.
23. Holtz, W. (1993) Allegory and iconography in Socialist Realism painting. In: Cullerne Bown, M. *Art of the Soviets: Painting, Sculpture, and Architecture in One-Party State, 1917–1992*. Manchester University Press. pp. 73–85.
24. Yankovskaya, G.A. (2008) “Obayanie” banal'nosti. Sovetskaya povsednevnost' v izobrazitel'nom iskusstve 1940–1950-kh gg. [The “charm” of banality. Soviet everyday life in the visual arts of the 1940–1950s]. In: Nagornaya, O., Narsky, I. & Khmelevskaya, Yu. (eds) *Ochevidnaya istoriya. Problemy vizual'noy istorii Rossii XX stoletiya* [An Obvious Story. Problems of the Visual History of Russia in the Twentieth Century]. Chelyabinsk: Kamenny poyas. pp. 427–436.
25. Chegodaeva, M.A. (2003) *Sotsrealizm. Mify i real'nost'* [Socialist Realism. Myths and Reality]. Moscow: Zakharov.
26. Degot, E.Yu. (2006) Yazyk sotsrealisticheskogo realizma i nasledie russkogo avangarda: Sud'ba transmedial'noy utopii [The language of socialist realism and the legacy of the Russian avant-garde: The fate of a transmedial utopia]. In: Lysakov, P. & Etkind, A. (eds) *Kul'tural'nye issledovaniya* [Cultural Studies]. St. Petersburg: European University in St. Petersburg. pp. 202–217.
27. Bobrikov, A.A. (2003) Surovyy stil': mobilizatsiya i kul'turnaya revolyutsiya [Harsh style: mobilization and cultural revolution]. *Khudozhestvennyy zhurnal*. 51/52. [Online] Available from: <http://xz.gif.ru/numbers/51-52/surovo> (Accessed: 1st August 2019).
28. Barthes, R. (2008) *Mifologii* [Mythology]. Translated from French by S. Zenkin. Moscow: Akademicheskii proekt. pp. 188–228.