

УДК 303.01:75:730

DOI: 10.17223/22220836/44/14

Н.Г. Меркулова

РЕКОНСТРУКЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ ГОЛОВЫ И ЛИЦА ЧЕЛОВЕКА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СОВЕТСКОЙ ДОВОЕННОЙ РОССИИ

Статья посвящена выявлению и описанию культурных кодов соматических концептов «голова» и «лицо» человека в структуре ментальности общества советской довоенной России. Культурные коды как ментальные структуры, позволяющие перейти от значения (общепризнанного обозначения какого-либо предмета или явления) к смыслу (элементу языка конкретной культуры), анализируются на материале произведений изобразительного искусства, которые, в силу своей визуальной представленности, являются информативным и достоверным источником исследования человеческой телесности как материализованной категории.

Ключевые слова: культурный код, изобразительное искусство, голова, лицо, телесность

На сегодняшний день в научном и публицистическом гуманитарном дискурсе исследователи все чаще прибегают к понятию *культурного кода* для выявления ядра, базиса конкретной культурной системы. Сущностной, раскрывающей природу феномена представляется дефиниция *культурного кода* как комплекса основных понятий, установок, ценностей и норм, содержащих информацию о знаках и символах данной культуры и необходимых для прочтения ее текстов.

Для анализа культурных кодов человеческой телесности объективными и первостепенными представляются визуальные, наглядные источники, так как *телесность* является материализованной категорией, связанной с социокультурным функционированием человеческого тела. Подобным актуальным источником анализа можно считать *изобразительное искусство* в структуре *художественного творчества*, являющегося зеркалом жизни любого человеческого сообщества и аккумулирующего в себе знания об окружающей действительности, информацию о культурных ценностях и нормах, и, помимо этого, важно отметить, что эволюция искусства позволяет обнаружить и проследить реальные изменения в общественном сознании.

Революция 1917 г. в России и ее последствия, изменившие страну до неузнаваемости, коренным образом трансформировали политическую, социально-экономическую и культурную жизнь и не могли не повлиять как на художественный процесс в целом, так и на творческие поиски отдельных мастеров, став базовой культурогенной реальностью общественного и индивидуального бытия вплоть до периода Великой Отечественной войны. Новативный социокультурный контекст выводит на художественную арену нового героя времени, новый идеал «культурного человека», детерминированный вызовами эпохи острых революционных перемен и катаклизмов.

С живописных полотен данного периода на зрителя смотрят *лица* героев революции, красноармейцев, свободных тружеников – рабочих и крестьян –

всех тех, кому предстояло построить новый мир, новую реальность, новую культуру: Б.М. Кустодиев «Большевик» (1920); К.С. Петров-Водкин «Рабочие» (1926); К.С. Малевич «Портрет ударника» (1932); С.В. Герасимов «Клятва сибирских партизан» (1933); Б.В. Иогансон «Допрос коммунистов» (1933); М.Б. Греков «Знаменщик и трубач» (1934); А.А. Дейнека «Герои первой пятилетки» (1936); Г.Г. Рязский «Перед сменой. Бригада Стаханова» (1937). Это образы творцов-пролетариев, демиургов, представленные как социально-обобщенные типы, в лицах которых акцентированы сила воли и духа, физическая мощь, твердость характера и природная мудрость, простые, народные, порой – грубоватые черты, подчеркивающие глубинную, исконную связь с родной землей. Так, в работе М.Б. Грекова «Знаменщик и трубач» (1934) (рис. 1) на высоком холме изображены два всадника, в чьих лицах и фигурах читается героический, бесстрашный призыв – только вперед, к борьбе с врагом. Твердо и уверенно держит голову знаменщик, взгляд которого устремлен вдаль, с высоты – к движущимся следом войскам. Расположенный рядом трубач сосредоточен на звуках своего музыкального инструмента, призванного вселять мужество и поднимать боевой дух воинов-красноармейцев. У обоих персонажей – темная, загорелая от длинных дорог кожа; простые, грубоватые черты лица. Подобные портретные изображения иллюстрируют культурный код, связанный с восприятием нового героя эпохи как человека пролетарского, простого, рабоче-крестьянского происхождения; труженика, способного побеждать классовых врагов в борьбе за светлое будущее; строителя нового мира, новой социалистической реальности.

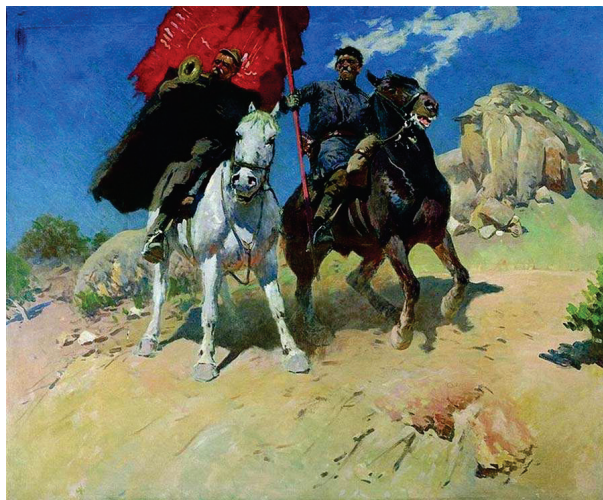


Рис. 1. М.Б. Греков. Знаменщик и трубач. 1934 г.

Fig. 1. M.B. Grekov. Standard-bearer and trumpeter. 1934

Следует отметить, что наблюдаемый во многих отмеченных живописных работах отход к упрощенным, изначальным, первобытным формам в конструировании образа гражданина молодого советского государства продиктован стремлением обозначить основу, экзистенциальную человеческую сущность – освобожденную от смыслообразующих, паттернальных, ролевых

характеристик, предписанных социокультурными реалиями, ценностями и нормами буржуазного мира – в попытке формирования новой модальности общественного бытия и ее нового субъекта с определенными личностными и социальными параметрами.

Рассматривая изобразительное искусство Советской России, необходимо указать, что художественное творчество на данном этапе подвергается активной политизации, становясь в руках властей средством идеологической пропаганды и мощным оружием в деле формирования нового общественного сознания. То есть «официальное искусство» данного периода не только и не столько выражало и иллюстрировало культурные коды ментальных структур народа, сколько выступало смыслодеятельным средством и механизмом генерирования и моделирования кодов новой советской реальности, что, безусловно, не умаляет достоверности и актуальности изобразительного материала в анализе и реконструкции исследуемых кодов культуры.

Кроме того, важно отметить, что продолжает существовать и искусство, нацеленное на свободное творческое решение художественных задач, не зависящее от пафоса идеологических установок: однако произведения подобного идейного и изобразительно-выразительного толка с трудом вписываются в противоречивую систему художественной жизни новой России, а позднее – выльются в «неофициальное искусство» СССР, подвергавшееся жесткой цензуре и притеснениям со стороны государственных властей.

На полотнах живописцев послереволюционного советского периода все чаще появляются теперь *головы и лица* женщин – героинь «новой эры человечества»: К.С. Петров-Водкин *«Девушка в красном платке (Работница)»* (1925); К.Ф. Юон *«Комсомолки. Подмосковный молодец»* (1926); А.А. Дейнека *«Текстильщицы»* (1927); Б.В. Иогансон *«Рабфак идет (Вузовцы)»* (1928); Г.Г. Рязский *«Председательница»* (1932); А.Н. Самохвалов *«Девушка в футболке»* (1932); В.В. Лебедев *«Рабфаковка с портфелем»* (1937); Л.А. Бруни *«Активистка»* (1930-е). И хотя *лица* изображенных могут выражать совершенно различные чувства, эмоциональные состояния и душевные переживания, всех их объединяет общее ощущение молодости, свежести, жизненной силы, порой – решительной энергии. Как справедливо отмечает Х. Гюнтер, в ту эпоху «женщина имела статус „сестры по классу“, шагающей бок о бок с героическими братьями в социалистическое будущее. Поэтому она часто, особенно в искусстве первой пятилетки, наделена признаками андрогина – как работница или колхозница в спецодежде, как партийный товарищ или агитатор в красном платке» [1. С. 220]. В работе А.А. Дейнеки *«Текстильщицы»* (1927) (рис. 2) автор рисует перед зрителем три женских образа заводских работниц, управляющих огромными станками-механизмами. *Головы* всех трех героинь даны в разных ракурсах: анфас, левый и правый профили, что замыкает композицию картины и способствует формированию ее общей ритмической организации. Фигуры девушек и их *лица* очень похожи, и, благодаря ритму произведения, художник добивается возникновения у зрителя ощущения восприятия героинь как единого, коллективного целого. Волосы каждой из девушек собраны в тугую прическу, *лица* – сосредоточены и спокойны в своей отвлеченности и задумчивости, что сообщает образам в целом монументальную величественность и символическую обобщенность.

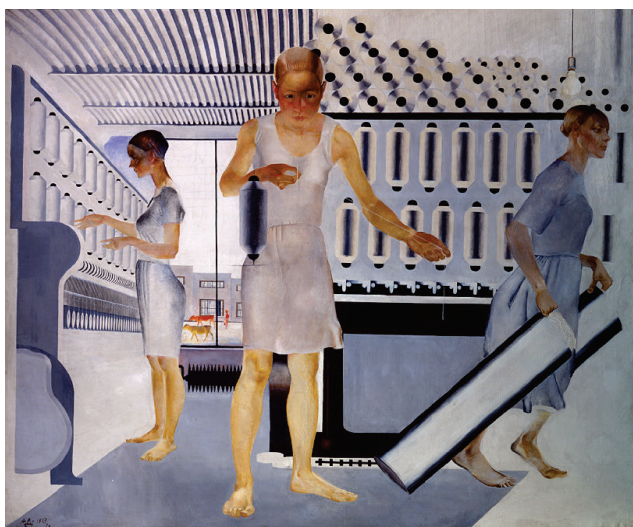


Рис. 2. А.А. Дейнека. Текстильщики. 1927 г.

Fig. 2. A.A. Deyneka. Textile workers. 1927

Образы героинь в картинах данного периода зачастую создаются крупными, размашистыми мазками, способствующими передаче общей атмосферы воодушевленной устремленности, напористости и неудержимой юности. Так, в работе К.Ф. Юона «Комсомолки. Подмосковный молодец» (1926) создан коллективный портрет молодых героинь новой эпохи. У них разные черты лица – от простонародно-грубоватых до одухотворенно-тонких; разное эмоциональное состояние – от уверенно-воодушевленного, мечтательного до настороженного, сосредоточенного, погруженного в себя – переданное, в том числе, разным направлением взгляда – на зрителя, вверх, вниз, в сторону. Однако всех их объединяет общее ощущение молодости, свежести, жизненной силы и устремленности в будущее, переданное, помимо прочего, крупными, словно торопящимися мазками. Показанные на полотнах подобным образом женские персонажи свидетельствуют о таком культурном коде в ментальных структурах общественного сознания нарождающегося советского народа, как *восприятие женщины полноправным членом социума – строительницей новой жизни, идеальный образ которой связывался с представлениями о свежести, природном здоровье, крепком теле, естественной, простой (порой, грубоватой) красоте, что метафорически характеризовало и сущность молодого советского государства.*

Обозначенные культурные коды читаются и в образном строе скульптурных произведений постреволюционной эпохи довоенной отечественной истории. Скульптуре как виду искусства в силу ее предметной материальной воплощенности, трехмерности формы, представленной в реальном пространстве, была уготована особая роль народными властями советского государства. Средства художественного языка скульптуры предполагают возможность создания визуально конкретных, монументальных произведений, способных в максимально доступной для восприятия неподготовленным широким зрителем форме репрезентовать и транслировать трудящимся массам идеи социалистической революции.

В.И. Лениным был выдвинут план «монументальной пропаганды», провозглашавший обращение к скульптурным монументальным произведениям как наиболее яркому, наглядному и выразительному агитационному средству, воплощающему идеи революционной борьбы и коммунистической идеологии. По воспоминаниям А.В. Луначарского, данный проект имел своей основой утопическую работу Т. Кампанеллы «Город Солнца», где В.И. Ленина заинтересовала мысль об украшении городских стен фресками, «которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство – словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений» [2. С. 198]. А.В. Луначарским так переданы слова вождя пролетариата: «Я назвал бы то, о чем я думаю, монументальной пропагандой... Наш климат вряд ли позволит фрески, о которых мечтает Кампанелла... В разных видных местах на подходящих стенах или на каких-нибудь специальных сооружениях для этого можно было бы разбросать краткие, но выразительные надписи, содержащие наиболее длительные коренные принципы и лозунги марксизма, также, может быть, крепко сколоченные формулы, дающие оценку тому или другому великому историческому событию... Еще важнее надписей я считаю памятники: бюсты или целые фигуры, может быть, барельефы, группы» [Там же]. Обозначенные идеи нашли конкретное воплощение в подписанном 12 апреля 1918 г. В.И. Лениным, А.В. Луначарским и И.В. Сталиным декрете Совета Народных Комиссаров «О памятниках Республики», который предписывал особой комиссии из народных комиссаров по просвещению и имуществ Республики и заведующего Отделом изобразительных искусств при Комиссариате просвещения «мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской социалистической революции» [Там же]. Таким образом, с государственной подачи развитие отечественной скульптуры на данном этапе получило новый импульс, ленинский план «монументальной пропаганды» обеспечил заказами широкий круг поддерживающих платформу советской власти мастеров.

Кроме того, Советом Народных Комиссаров был разработан и утвержден «Список лиц, коим предложено поставить монументы в г. Москве и других городах Рос. Соц. Фед. Сов. Республики», в который вошли имена крупнейших мировых революционных и общественных деятелей, а также философов, ученых, поэтов и писателей, художников, композиторов и артистов [3], исповедующих и отстаивающих взгляды и убеждения, близкие по духу ключевому вектору идеологической пропаганды советской власти.

Однако следует отметить, что большинство произведений мастеров-скульпторов в тот период выполнялось из недорогих и как следствие недолговечных материалов (гипс, бетон, дерево), что было продиктовано срочностью и общим внушительным объемом необходимых и осуществляемых работ, важных для формирования мировоззренческого базиса граждан молодого советского государства.

Важно подчеркнуть, что скульптурные произведения постреволюционной советской эпохи, равно как и живопись, представляют зрителю образы новых героев – мужские и женские изображения, тяготеющие к монументальности в раскрытии художественного образа, обобщенным формам сим-

волического характера: С.Т. Коненков «Текстильщица» (1923); А.Т. Матвеев «Октябрьская революция» (1927); В.И. Мухина «Крестьянка» (1927), «Рабочий и колхозница» (1937); И.М. Чайков «Кузнец» (1927); И.Д. Шадр «Рабочий с молотом» (1936); С.Д. Лебедева «Шахтер» (1937); В.А. Синайский «Молодой рабочий» (1937); Л.В. Шервуд «Тяжелая индустрия» (1937). В своем произведении «Крестьянка» (1927) В.И. Мухина воплотила образ женщины-труженицы из простого народа, наделяя скульптурное изображение почти богатырской мощью и основательностью, силой коренной связи с землей-матушкой, землей-кормилицей и уверенным достоинством крепкой натуры. Героиня прямо и твердо держит голову, черты лица деревенской русской женщины и его выражение подчеркивают монументальную незыблемость образа, величественное спокойствие и первозданную внутреннюю силу.

Кроме того, у И.Д. Шадра встречаются изображения типично русских лиц с простыми, грубоватыми народными чертами, которые, по словам А.А. Смирновой, также представляют собой «обобщенные образы-типажи людей новой советской эпохи»: «Красноармеец» (1922), «Крестьянин» (1922), «Рабочий» (1922), «Сеятель» (1922), «Булыжник – оружие пролетариата» (1927), «Сезонник» (1929).

Анализируя постреволюционную советскую живопись, можно констатировать в ней повышение интереса не только к собственно женским образам, но и к образам женщины-матери. Как справедливо отмечает Х. Гюнтер, «внедрение архетипа матери в советскую культуру связано с поворотом к «народу» и «Родине» [1. С. 210]. Полотна ряда авторов представляют зрителю героинь, чьи образы раскрывают тему советского материнства в аксиологическом контексте общечеловеческого архетипического образа матери: К.С. Петров-Водкин «1918 год в Петрограде» (1920), «В детской» (1925), «Материнство» (1925), «Первые шаги» (1925), «Мать и дитя» (1927); А.А. Дейнека «Мать» (1932); К.Н. Редько «Материнство» (1937). Представленные в данных произведениях изображения женской головы и лица через лапидарность рисунка, чистые цвета колорита древнерусской живописи, глубину и одухотворенность взгляда отсылают зрителя к иконописной традиции создания образа Богородицы с младенцем, воплощая в себе святость материнской любви, непреклонную нравственную силу и душевную чистоту; однако включенные в общую ткань художественного произведения, они позволяют в отмеченных живописных работах маркировать культурный код, связанный с **восприятием образов материнства как символа рождения нового государства и нового человека.**

Говоря о советском искусстве постреволюционной России, нельзя не отметить устойчивого интереса художников к изображению одного конкретного человека – вождя пролетариата Владимира Ильича Ленина, выдающегося политического деятеля, создавшего первое социалистическое государство. Как отмечает Е.В. Волков, «произведения советских художников, посвященные Ленину, по своему количеству побили все рекорды. Культ Ленина в изобразительном искусстве превзошел по своему размаху даже культ И.В. Сталина, не говоря уже о других советских руководителях» [4. С. 275]. При рассмотрении образа В.И. Ленина необходимо также заметить, говоря словами С.С. Ершовой, что «как воплощение абсолютной и справедливой власти, источник благоденствия народа, залог мира и процветания страны он

автоматически подменил собой царскую особу. Однако у почитания царя в России была своя специфика. Исторически так сложилось, что этот образ на Руси всегда напрямую соотносился с образом Бога. Потому в сформировавшемся... культе вождя отчетливо проявилась его сакральная природа. Ленину были присвоены черты верховного божества, сотворившего новый мир на руинах им же разоренного старого и оставившего живущим свои бесценные советы» [5. С. 20].

Изображение *головы и лица* вождя на живописных полотнах отмечено внутренней энергией, уверенной силой и полной убежденностью в правоте своих идей, а также, порой, искренней улыбкой и мягким взглядом с легкой хитринкой: К.Ф. Юон «Первое появление В.И. Ленина на заседании Петросовета в Смольном 25 октября 1917 года» (1927); И.И. Бродский «Владимир Ильич Ленин в Смольном» (1930); И.Э. Грабарь «В.И. Ленин у прямого провода» (1933); К.С. Петров-Водкин «Портрет В.И. Ленина» (1934); А.А. Рылов «Ленин в Разливе» (1934). Так, в работе И.Э. Грабаря «В.И. Ленин у прямого провода» (1933) (рис. 3) автор представляет зрителю вождя пролетариата диктующим ответы на бесконечный поток телеграмм при едва забрезжившем рассвете. Владимир Ильич работал на протяжении всей ночи – диктовал ответы на приходящие сообщения, давая отдых лишь сменяющим друг друга телеграфистам. Его *голова* слегка наклонена в сторону, что указывает на легкую задумчивость, бесспорную заинтересованность в происходящем и глубокое погружение в ситуацию. Выражение *лица* Ленина спокойное и решительное, говорит о твердой вере в безапелляционную истинность собственных идей, об убедительной силе и концентрированной энергии.



Рис. 3. И.Э. Грабарь. В.И. Ленин у прямого провода. 1933 г.

Fig. 3. I.E. Grabar. V.I. Lenin at a direct wire. 1933

В подобном ключе выполнены и скульптурные работы, воссоздающие образ вождя мирового пролетариата, лицо которого демонстрирует твердую уверенность, непреклонную решимость, безграничную энергию и страстный порыв: С.А. Евсеев «Памятник Ленину» (Санкт-Петербург, площадь Ленина, 1926); М.Я. Харламов «Памятник Ленину» (Санкт-Петербург, перед зданием Невского завода, 1926); Н.А. Андреев «Ленин за кафедрой» (1920-е); В.Б. Пинчук «Памятник Ленину» (Санкт-Петербург, перед зданием Покровской больницы, 1934); М.Г. Манизер «Памятник Ленину» (Санкт-Петербург, территория фабрики «Скороход», 1936).

Рассмотренные произведения изобразительного искусства свидетельствуют о культурном коде, связанном с *представлениями о В.И. Ленине как «сверхчеловеке», «Богочеловеке», положившем свою жизнь на алтарь спасения и благоденствия простого человека-труженика; как о бесспорном вожде угнетенного пролетариата, обладающем несокрушимой волей, недюжинным интеллектом, колоссальной работоспособностью и страстной верой в дело мировой революции.*

Следует указать, что изобразительное искусство постреволюционной Советской России (преимущественно скульптура – в рамках ленинского плана «монументальной пропаганды») создало целую плеяду образов ближайших сподвижников и соратников В.И. Ленина – борцов за права и свободы рабочих и крестьян, а также идеологов и деятелей мировой революционной борьбы разных эпох, героев освободительного движения: А.Т. Матвеев «Памятник К. Марксу» (Санкт-Петербург, 1918); Л.В. Шервуд «Памятник А.Н. Радищеву» (1918); С.Т. Коненков «Степан Разин» (1919); Н.А. Андреев «Александр Иванович Герцен» (1920); С.Д. Меркуров «Памятник К. Марксу» (Ульяновск, 1921); В.А. Синайский «Бюст Ф. Лассалья» (1921); М.Я. Харламов «Памятник Г.В. Плеханову» (Санкт-Петербург, 1925). Подобные изображения свидетельствуют о существовании такого культурного кода, как *усвоение новых критериев в оценке человека как героя эпохи, связанных с принятием чувства личной ответственности за судьбу и будущее молодого советского государства и его народа; со способностью к самопожертвованию во имя идеалов и завоеваний социалистической революции; с представлениями о гражданской, патриотической преданности заветам и устремлениям коммунистической партии новой России.*

На живописных произведениях советской послереволюционной России перед зрителем все чаще возникают *головы и лица* детей, изображение которых зачастую символически связывалось с самим молодым советским государством и предвкушением счастливой «взрослой» жизни его гражданами – свободно трудящимися рабочими и крестьянами. Художники избирают героями своих полотен мальчишек и девчонок разных возрастов: от младенчества до ранней юности, изображая их многообразные эмоции, настроения, жизненные ситуации, повседневные детские занятия и помощь в делах взрослым. Но всех этих различных персонажей объединяет принадлежность к подрастающему поколению новой советской России, все они – дети молодого постреволюционного государства, воплощение его надежд и его будущего: Н.П. Богданов-Бельский «Дети за пианино» (1918); А.М. Герасимов «Девочка с яблоком» (1928); Ф.В. Сычков «Подружки» (1930); Н.М. Чернышев «Песни революции (Школа Айседоры Дункан)» (1932); К.С. Петров-Водкин «Девочка

за партой» (1934); А.В. Шевченко «Две девушки пионерки» (1937); А.А. Дейнека «Будущие летчики» (1938). А.М. Герасимовым в работе «Девочка с яблоком» (1928) создан неподдельно искренний, солнечный, очаровательный в своей свежести детский образ. На полотне мастер изображает сидящую на веранде девочку, за спиной которой – сочная, густая и манящая в полуденный зной буйством красок и прохладой зелень сада. Голова героини слегка наклонена набок, что подчеркивает, как и выражение ее лица, еще чуть робкий, но вполне серьезный интерес к происходящему вокруг, к огромному, яркому, только пока открывающемуся перед ней миру.

Счастливых советских детей – живое воплощение надежд и будущих свершений молодого государства рабочих и крестьян – представляют и скульптурные работы: М.Я. Харламов «Октябрина» (1925); С.Д. Лебедева «Девочка с бабочкой» (1936). Матвеем Яковлевичу Харламову в своем произведении (рис. 4) удалось создать невероятно живой, очаровательный образ девочки-малютки, не так давно появившейся на свет и с любопытством рассматривающей все вокруг широко раскрытыми глазами. О совсем еще юном возрасте героини говорят и черты ее младенческого лица, и тонкие волосы-пушок на голове, покрытой чепчиком. У девочки говорящее имя – Октябрина (отлито непосредственно на самом бюсте), что подчеркивает восприятие образа как символа нового, совсем еще юного государства, нового мира, новой эпохи.



Рис. 4. М.Я. Харламов. Октябрина. 1925 г.

Fig. 4. M.Ya. Kharlamov. Oktyabrina. 1925

Подобные изображения позволяют говорить о существовании в ментальных структурах общественного сознания молодого советского народа куль-

турного кода, связанного с *восприятием детей как будущих строителей коммунизма и верных защитников идей и завоеваний социалистической революции; как счастливого подрастающего поколения советских граждан, чье благополучие и достойное существование априори определялось рождением в Советской России, обеспечивалось заботой и вниманием государственных властей и коммунистической партии.*

На живописных полотнах послереволюционной России все чаще можно встретить лица представителей различных национальностей, образующих население полиэтнического советского государства: А.Д. Гончаров «Алешиа» (1925); Н.М. Чернышов «Девочка с козленком» (1929); С.Я. Адливанкин «На стройке Уралмаша» (1932); Г.Г. Рязский «Чувашика-учительница» (1932); Н.Б. Терпсихоров «Старое и новое» (1932); Г.М. Шегаль «Казахи-фабзайчата» (1933); М.С. Сарьян «Туркменские дети» (1934); Ф.В. Сычков «Учительница-мордовка» (1937); «Трактористки-мордовки» (1938). Герои данных живописных работ иллюстрируют культурный код, связанный с *представлениями о советском народе как новой исторической многонациональной общности людей, имеющих, при несомненном этнокультурном своеобразии, общее мировоззрение, общую цель – строительство коммунизма, общую социалистическую Родину – СССР.*

Следует отметить, что послереволюционная советская живопись представляет зрителю и иных своих героев – представителей творческой, гуманитарной, научной интеллигенции, продолжающих, несмотря на сложные социально-политические условия, профессиональную деятельность на благо страны и народа, что во многом и обеспечило высокий уровень науки, культуры, образования в СССР. Несмотря на крайне притесненное и зависимое положение, эти люди продолжали выполнять свой гражданский и профессиональный долг – служение своему народу и Отечеству, истинной науке и искусству: Б.В. Иогансон «Портрет композитора Л. Усачева» (1921); К.А. Сомов «Портрет С.В. Рахманинова» (1925); М.В. Нестеров «Портрет И.П. Павлова» (1930); П.Д. Корин «Портрет А.М. Горького» (1932); П.П. Кончаловский «Портрет В.Э. Мейерхольда» (1938); А.М. Герасимов «Портрет балерины О.В. Лепешинской» (1939); С.А. Сорин «Портрет Ф.И. Шаляпина» (1930-е). Так, М.В. Нестерову в «Портрете И.П. Павлова» (1930) мастерски удалось передать деятельный и энергичный характер личности выдающегося ученого при, одновременно, состоянии спокойной сосредоточенности и глубокой работе мысли. Академик представлен в размышлениях за книгой, сидящим за столом на веранде на фоне окна, выходящего в сад, свежие цвета зелени которого оживляют и освежают общую атмосферу на полотне. Выражение лица Ивана Петровича свидетельствует о серьезном, напряженном научном поиске, концентрации интеллектуальных и душевных сил на поставленной исследовательской задаче, неутомимом и непреклонном темпераменте ученого.

Необходимо указать, что скульптурные изображения представителей духовной, интеллектуальной и творческой элиты создавались в большинстве своем под влиянием ленинского плана «монументальной пропаганды», что обусловило и обращение к образам определенных, признанных советской властью представителей отечественной интеллигенции: С.Д. Меркуров «Памятник К.А. Тимирязеву» (1923); С.Т. Коненков «Сергей Рахманинов» (1924);

Л.В. Шервуд «Д.И. Менделеев» (1925), В.Н. Домогацкий «А.С. Пушкин» (1926); А.С. Голубкина «Лев Николаевич Толстой» (1927); М.Г. Манизер «Памятник Д.И. Менделееву» (1928); «Памятник И.И. Мечникову» (1934); С.Д. Лебедева «Портрет скульптора В.И. Мухиной» (1939). Так, Вера Игнатьевна Мухина в произведении С.Д. Лебедевой (рис. 5) представлена серьезной, сосредоточенной, глубоко погруженной в интенсивный творческий процесс. Автор нарочито подчеркивает по-мужски волевые и жесткие черты лица героини, акцентируя тем самым ее упорство, стойкость и цельность личности, беззаветную преданность делу и безграничное трудолюбие.

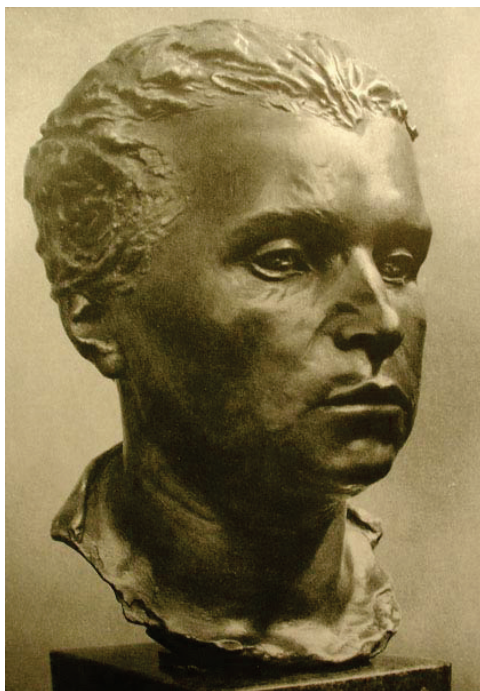


Рис. 5. С.Д. Лебедева. Портрет скульптора В.И. Мухиной. 1939 г.

Fig. 5. S.D. Lebedeva. Portrait of the sculptor V.I. Mukhina. 1939

Можно сказать, что представленные портретные изображения рисуют зрителю становление нового типа интеллигента советской эпохи: во многом — результата социального конструирования; символа союза науки, искусства и советской власти. Лица героев отражают сосредоточенный труд ума и духа, глубокий интеллектуальный поиск, напряженную работу души, но, помимо этого, важно отметить и постепенное нарастание в воспроизведении облика советской интеллигенции простых, народных черт. Все это является свидетельством культурного кода, связанного с *представлением о советской интеллигенции как о формирующемся в социально однородном пространстве рабоче-крестьянского общества слое работников умственного труда, которые вносят свой творческий вклад как в материальное производство, так и в духовную и художественную сферы общественной жизни, являясь при этом глубоко образованными, развитыми личностями, способными к серьезной, напряженной работе ума и духа на благо своей страны и народа.*

Анализируя изображение *головы* и *лица* человека в советской постреволюционной живописи, необходимо отметить наличие произведений, где лица героев не видны зрителю – на их фигуры мы смотрим со спины. Интересно отметить, что при рассматриваемых ракурсах изображения часто возникает мотив окна, куда обращен взгляд героя и которое, по словам Т.Е. Хузиной, «в самом общем смысле символизировало выход в свободную широкую жизнь, возможность этого выхода («все пути открыты»), и в этом смысле оно, как правило, сопутствовало молодости, юности» [6. С. 460]: *Н.Б. Терпсихоров «Окно в мир» (1928)*; *А.А. Дейнека «Девочка у окна. Зима» (1931)*. На полотне Николая Борисовича Терпсихорова изображена сидящая на подоконнике молодая мать, поддерживающая еще неуверенно стоящего на ногах ребенка-малыша, с интересом разглядывающего удивительный во всем своем многообразии и красочности мир. Зритель видит главного героя картины только со спины – однако именно этот авторский прием позволяет усилить впечатление от работы в целом, передать восхищение и любование светлыми горизонтами счастливой советской жизни.

В живописных работах, где встречается подобный ракурс изображения *головы*, художники словно дают возможность взглянуть на окружающую реальность глазами своих персонажей, очарованных открывающимся перед ними новым миром: *Н.Б. Терпсихоров «Первый лозунг» (1924)*; *Ю.И. Пименов «Ткачиха» (1930)*, *«Новая Москва» (1937)*; *Е.С. Зернова «Колхозники приветствуют танкистов» (1937)*; *А.А. Дейнека «Будущие летчики» (1938)*. Рисуя героиню своего произведения *«Ткачиха» (1930)*, *Ю.И. Пименов* представляет зрителю стройный и крепкий силуэт женской фигуры с несколько непропорционально увеличенным плечевым поясом и сильными руками, аккуратно собранными на затылке в пучок волосами. Художник не показывает *лица* героини, создавая собирательный образ: перед нами – неутомимая советская женщина-труженица, свободно управляющая ткацким станком, смело и уверенно смотрящая вперед, способная с легкостью контролировать и производственный процесс, и участвовать в строительстве коммунизма наравне с мужчинами. В произведении *«Новая Москва» (1937)* *Юрий Иванович Пименов* словно предлагает зрителю посмотреть на утренний, умытый теплым дождем и согретый солнечным светом город глазами героини, сидящей за рулем автомобиля. Выбранный художником сюжет – молодая девушка, направляющаяся на машине по своим делам сквозь шумную, бурлящую, спешащую столицу – сам по себе может рассматриваться как бунтарство, вызов старому миру, как символ не только новой Москвы, но и новой жизни. В произведении не так важно изображение *лица* героини, как важен ее взгляд на открывающееся перед ней широкое и светлое пространство обновленных, перестроенных московских улиц. В работе *Александра Александровича Дейнеки «Будущие летчики» (1938)* внимание зрителя привлекают три юные фигуры, изображенные сидящими спиной к зрителю на залитом южным солнцем горячем парапете и рассматривающими пролетающий над ними гидроплан. Художник не показывает их *лиц*, что подчеркивает значимость направления взгляда – вперед и вверх – у всех трех персонажей *головы* написаны в одинаковом ракурсе. Такого рода изображения *головы* человека являются иллюстрацией культурного кода в ментальных структурах общественного сознания, связанного с *представлениями о советской*

действительности как о новом удивительном мире, вдохновляющем на смелые надежды и поступки, открывающем широкие возможности для каждого на общем пути строительства социалистического государства.

Таким образом, следует отметить, что рассмотренный художественный материал – произведения живописи и скульптуры – позволяет с высокой степенью достоверности осуществить реконструкцию культурных кодов соматических концептов «голова» и «лицо» человека, так как основу изобразительного искусства составляет целостный образ предметного мира, в том числе и самого человека. Художественное произведение здесь воспроизводит визуально воспринимаемые характеристики реального мира: пространство, цвет, объем, форму. Язык изобразительного искусства не нацелен на раскрытие художественного образа во времени, однако это предопределяет важнейшую особенность – детальную проработку фиксированного образа благодаря возможности «остановить мгновение». Специфика техники живописи – работа с цветом – во многом позволяет визуально, всесторонне, полно и ярко отразить действительность, идеалы и характеристики человека в его духовной и телесной ипостасях. Техника скульптуры предполагает создание трехмерных форм, размещенных в реальном пространстве. Основным объектом изображения в скульптуре традиционно является человеческое тело, поэтому все общественные нормы и ценности, установки и устремления раскрываются именно посредством отображения человека.

Литература

1. Гюнтер Х. Литература в контексте архетипов советской культуры // В поисках новой идеологии: социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов. Серия «История русской литературы XX века». М. : Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2010. С. 191–229.
2. Луначарский А.В. Воспоминания и впечатления. М. : Советская Россия, 1968. 377 с.
3. Список лиц, коим предложено поставить монументы в г. Москве и других городах РСФСР, представленный в Совет Народных Комиссаров Отделом изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению // Известия ВЦИК. 2 августа 1918 г. № 163(427).
4. Волков Е.В. Культ большевистских вождей в Челябинской области советского периода (на примере изобразительного искусства) // Гороховские чтения : материалы Восьмой региональной музейной конференции. Челябинск : Гос. ист. музей Южного Урала, 2017. С. 274–281.
5. Ершова С.С. Образ мира в советской живописи конца 1920-х – 1930-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. 26 с.
6. Хузина Т.Е. Предметный мир в советской живописи 1930-х гг. : к постановке вопроса // Проблемы истории, филологии, культуры. 2007. № 18. С. 451–474.

Natalia G. Merkulova, Ryazan State University named for S.Yesenin (Ryazan, Russian Federation).
E-mail: n.merkulova@365.rsu.edu.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 183–196.

DOI: 10.17223/2220836/44/14

RECONSTRUCTION OF CULTURAL CODES OF THE HEAD AND FACE OF A PERSON IN THE FINE ART OF SOVIET PRE-WAR RUSSIA

Keywords: cultural code; fine art; head; face; corporeality

The aim of the research presented in the article is to identify and describe the cultural codes of somatic concepts of the “head” and “face” of a person in the structure of mentality of Soviet society in pre-war Russia. The methodological basis of the study is the consideration of the cultural code as a dialectical unity of essence and phenomenon, where the cultural code as an essence is a set of basic concepts, attitudes, values and norms containing information about the signs and symbols of a given culture and necessary for reading its texts, and as a phenomenon it there is an objectification of this

essence in the activities of the people and its results. Cultural codes as mental structures that allow us to move from the meaning (universally recognized designation of an object or phenomenon) to meaning (an element of the language of a particular culture), are analyzed by the author on the basis of works of fine art, which, by virtue of their visual representation, are an informative and reliable source studies of human corporeality as a materialized category.

Paintings and sculptures of Soviet pre-war Russia reveal cultural codes such as

- perception of a new hero of the epoch as a person of proletarian, worker-peasant origin; a laborer capable of defeating class enemies in the struggle for a brighter future; the builder of the new world, the new socialist reality;

- the perception of a woman as a full member of society – the builder of a new life, whose ideal image was associated with ideas of freshness, natural health, a strong body, natural, simple (sometimes coarse) beauty, which metaphorically characterized the essence of the young Soviet state;

- idea of V.I. Lenin as a “superman”, “the God-man”, who laid his life on the altar of salvation and the welfare of a simple working man; as the undisputed leader of the oppressed proletariat, with an unshakable will, outstanding intelligence, tremendous efficiency and passionate faith in the cause of the world revolution;

- perception of new criteria in the assessment of a person as a hero of the era, associated with the adoption of a sense of personal responsibility for the fate and future of the young Soviet state; with the ability to self-sacrifice in the name of the ideals and achievements of the socialist revolution; with ideas of civil, patriotic devotion to the precepts and aspirations of the communist party of new Russia;

- perception of children as the future builders of communism and faithful defenders of the ideas and achievements of the revolution; as a happy rising generation of soviet citizens, whose well-being and dignified existence were a priori determined by their birth in Soviet Russia, ensured by the care and attention of state authorities and the communist party;

- the idea of the soviet people as a new historical multinational community of people who, with undoubtedly ethnocultural originality, have a common world view, a common goal – the building of communism, a common socialist homeland – the USSR;

- understanding of the soviet intelligentsia as a stratum of knowledge workers forming in a socially homogeneous space of workers and peasants who make their creative contribution both to material production and to the spiritual and artistic spheres of public life, being deeply educated, developed individuals capable of to serious, hard work of the mind and spirit for the good of their country and people;

- the idea of soviet reality as a new amazing world, inspiring bold hopes and deeds, opening up broad opportunities for everyone on the general path of building a socialist state.

References

1. Gunther, H. (2010) Literatura v kontekste arkhetyпов sovetskoy kul'tury [Literature in the context of Soviet culture archetypes]. In: Kaznina, O.A. (ed.) *V poiskakh novoy ideologii: sotsiokul'turnye aspekty russkogo literaturnogo protsessa 1920–1930-kh godov* [In search of a new ideology: socio-cultural aspects of the Russian literary process of the 1920s – 1930s]. Moscow: Institute of World Literature RAS. pp. 191–229.

2. Lunacharsky, A.V. (1968) *Vospominaniya i vpechatleniya* [Memories and Impressions]. Moscow: Sovetskaya Rossiya.

3. *Izvestiya VTsIK*. (1918) Spisok lits, koim predlozhenno postavit' monumenty v g. Moskve i drugikh gorodakh RSFSR, predstavlenyy v Sovet Narodnykh Komissarov Otdelom izobrazitel'nykh iskusstv Narodnogo komissariata po prosveshcheniyu [The list of persons to whom it was proposed to erect monuments in Moscow and other cities of the RSFSR, presented to the Council of People's Commissars by the Department of Fine Arts of the People's Commissariat for Education]. 2nd August.

4. Volkov, E.V. (2017) Kul't bol'shevistskikh vozhdey v Chelyabinskoy oblasti sovetskogo perioda (na primere izobrazitel'nogo iskusstva) [The cult of the Bolshevik leaders in Chelyabinsk Region of the Soviet period (on the example of Fine Arts)]. *Gorokhovskie chteniya* [The Gorokhov Readings]. Proc. of the Eighth Museum Conference. Chelyabinsk: The State Historical Museum of the South Urals. pp. 274–281.

5. Ershova, S.S. (2010) *Obraz mira v sovetskoy zhivopisi kontsa 1920-kh – 1930-kh godov* [The image of the world in Soviet painting in the late 1920s – 1930s]. Abstract of Art Studies Cand. Diss. St. Petersburg.

6. Khuzina, T.E. (2007) World of subjects in Soviet painting in 1930s. *Problemy istorii, filologii, kul'tury – Journal of Historical, Philological and Cultural Studies*. 18. pp. 451–474. (In Russian).