

# ГЕНДЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

# 1

Клэр И. Макколлум

## Судьба Нового человека

Репрезентация  
и реконструкция  
маскулинности  
в советской  
визуальной  
культуре



1945

1965

Гендерные исследования

Клэр Макколлум

**Судьба Нового человека.  
Репрезентация и реконструкция  
маскулинности в советской  
визуальной культуре. 1945–1965**

«НЛО»

2018

УДК 75.041(091)(47+57)«1945/1965»  
ББК 85.103(2=411.2)63-003.0

**Макколлум К. М.**

Судьба Нового человека. Репрезентация и реконструкция  
маскулинности в советской визуальной культуре. 1945–1965 /  
К. М. Макколлум — «НЛО», 2018 — (Гендерные исследования)

ISBN 978-5-4448-1633-2

В первые послевоенные годы на страницах многотиражных советских изданий (от «Огонька» до альманахов изобразительного искусства) отчетливо проступил новый образ маскулинности, основанный на идеалах солдата и отца (фигуры, почти не встречавшейся в визуальной культуре СССР 1930-х). Решающим фактором в формировании такого образа стал катастрофический опыт Второй мировой войны. Гибель, физические и психологические травмы миллионов мужчин, их нехватка в послевоенное время хоть и затушевывались в соцреалистической культуре, были слишком велики и наглядны, чтобы их могла полностью игнорировать официальная пропаганда. Именно война, а не окончание эпохи сталинизма, определила мужской идеал, характерный для периода оттепели. Хотя он не всегда совпадал с реальным самоощущением советских мужчин, с ним считались и на него равнялись. Реконструируя образ маскулинности в послевоенном СССР, автор привлекает обширный иллюстративный материал. Клэр И. Макколлум – британский историк, преподавательница Эксетерского университета (Великобритания).

УДК 75.041(091)(47+57)«1945/1965»  
ББК 85.103(2=411.2)63-003.0

ISBN 978-5-4448-1633-2

© Макколлум К. М., 2018

© НЛО, 2018

## Содержание

Благодарности	7
Введение	10
Кем был Новый советский человек?	13
Социалистический реализм и социалистическая реальность	18
Советский иллюстрированный журнал: воспроизведение визуальной культуры для массовой аудитории	22
Обзор содержания книги	26
ГЛАВА I	28
Товарищество до 1945 года	30
Конец ознакомительного фрагмента.	31

**Клэр И. Макколлум**  
**Судьба Нового человека. Репрезентация**  
**и реконструкция маскулинности в**  
**советской визуальной культуре. 1945–1965**

*Лиззи, Кэти и Джесси – за всё*

## Благодарности

Я пронесла идею книги о Новом советском человеке сквозь большую часть взрослой жизни. Этот проект был начат еще в те времена, когда в рамках славистики делались лишь первые шаги в изучении как маскулинности, так и визуальной культуры. С тех пор, как можно заметить, это исследовательское поле значительно расширилось, и меня воодушевляет тот факт, что «Судьба Нового человека» наконец может пополнить постоянно растущий корпус работ. За примерно десять лет, которые потребовались для того, чтобы достичь этой цели, у меня накопилось много обязательств – личных, профессиональных и финансовых, поэтому у меня наконец есть замечательная возможность публично засвидетельствовать благодарность всем тем, кто помог мне на этом пути.

Прежде всего я хотела бы поблагодарить Сьюзен Рейд, оказавшуюся лучшим научным руководителем, на какого только может рассчитывать магистрант, также я признательна ей за поддержку и в дальнейшем – не в последнюю очередь в виде множества рекомендаций, данных мне, когда я находилась в процессе долгого и непростого поиска постоянного места работы. Также я хотела бы выразить благодарность Мириам Добсон и Джону Хейнсу за их консультации на последних стадиях написания моей докторской диссертации, Мелани Илич, Мэтью Стиббу и Кевину Макдермотту за помощь в тот период, когда я работала в их организациях в качестве дипломированного преподавателя. Я благодарна и сотрудникам кафедры истории и кафедры российских и славянских исследований в Университете Шеффилда, в особенности аспирантскому сообществу кафедры истории, которые дали моей работе очень существенный интеллектуальный стимул. Точно так же я благодарна всем участникам конференций, симпозиумов и семинаров – их было слишком много, чтобы назвать всех поименно, но на протяжении многих лет они мотивировали меня мыслить точнее, копать глубже и двигаться дальше, помогали придать форму моей работе, которая становилась лучше благодаря их конструктивной критике. Мне также хотелось бы выразить признательность за финансовую поддержку, которую я получала на этом этапе моей академической карьеры от Совета по искусству и гуманитарным наукам и Джозефа Сассуна – без этой стипендии я никогда бы не сделала первые шаги в моем исследовании.

Я также должна выразить признательность многим сотрудникам библиотек и архивов, помогавшим мне в процессе исследования. Среди них – сотрудники Школы славянских и восточноевропейских исследований Университетского колледжа Лондона, которые, должно быть, ужасались тому, как их кабинеты заполняются моими бесконечными ящиками с периодическими изданиями; сотрудники Института Гувера в Стэнфордском университете (Калифорния), Британской библиотеки в Лондоне и Бостон Спа, Университета Бирмингема и Национальной библиотеки Финляндии в Хельсинки, а также группа межбиблиотечного обмена в Университете Эксетера – на протяжении многих лет им приходилось иметь дело с моими всевозможными малопонятными запросами, но они никогда меня не подводили. Также я благодарна потрясающему персоналу Славянской библиотеки (в том виде, какой она была на момент моей работы над книгой) Университета Иллинойса в Урбана-Шампейн, в особенности Киту Кондиллу и Яну Адамчику. Последний в буквальном смысле обеспечивал мне кров и пропитание в заключительный месяц моего пребывания там. Из сотрудниц отдела рукописей Российской государственной библиотеки я особенно благодарна Светлане Николаевне Артамоновой и Юлии Петровне Дворецкой, которые сообща взяли меня на свое попечение, угощали «английским» чаем и печеньем, когда я была в Москве, а также сотрудникам Государственного архива Российской Федерации, допустившим меня к своей обойденной вниманием коллекции плакатов и предоставившим столь необходимую для работы с ней спецодежду. Я также необычайно благодарна Ольге Кошелевой, которая не только позволила мне пожить в своей квартире, но и

оказала помощь с доступом в архивы, договорилась о том, чтобы меня сопровождали в походах на рынок, и в целом помогала справляться с превратностями жизни в Москве в первые неустроенные дни моего пребывания там.

После завершения исследовательской части моего проекта мне очень посчастливилось работать с невероятно терпеливыми и понимающими редакторами, которые сориентировали меня, неофита, в мире академического книгоиздания. Я благодарна Курту Шульцу, Майклу Горэму и Барбаре Уилли за содействие моим первым подступам к публикации и, конечно же, Эми Фарранто и ее коллегам в издательстве Университета Северного Иллинойса, которые направляли и поддерживали меня в ходе процесса издания этой книги. Я глубоко признательна сотрудникам различных галерей, музеев и архивов на территории бывшего Советского Союза, чья помощь сделала процесс получения разрешений на использованные в книге иллюстрации как можно менее затруднительным. В особенности я благодарю Лизу Жирадкову из «Коммерсанта», Веру Кессенич из Русского музея, Марию Иванову из Третьяковской галереи и Ральфа Гибсона из «Спутника». Помимо этой практической поддержки, я хочу выразить огромную благодарность тем анонимным рецензентам, которые нашли время, чтобы прочесть мою книгу и оставить свои пронизательные комментарии и рекомендации, а также Женской ассоциации славянских исследований за признание моей работы, которое придало столь нужный стимул на последних этапах редактирования рукописи.

С самого начала моей академической карьеры знаком особого признания для меня была работа с выдающимися британскими историками, которые, к счастью для меня, также оказались необычайно внимательными и вдохновляющими коллегами. Я в долгу перед всей кафедрой истории Университета Экзетера за их поддержку в течение последних шести лет, в особенности перед Фрейей Кокс Дженсон, Лорой Сангха, Стейси Хинд и Хелен Биркетт за их советы и дружбу, а также перед Тимом Рисом и Мартином Томасом, чьи мудрые рекомендации помогли мне справиться со сложностями преподавания и исследовательской работы на старте моей академической карьеры. Особую благодарность мне хотелось бы выразить Мэтью Рендлу: удивительно осознавать, что у кого-то есть полная уверенность в твоих способностях в те моменты, когда ты сам сомневаешься в себе. Это Мэтт прочел большую часть моей работы, оказал мне больше поддержки и покупал больше джина, чем можно было обоснованно ожидать от любого из коллег, – за это я всегда буду ему признательна. Также хотелось бы отдельно упомянуть моих бывших коллег Эндрю Холта и Эмили Мэнктелу, которые провели вместе со мной первый беспокойный год работы, и особенно Сару Баркер – это не просто фантастический историк и учитель, каким хотелось бы быть мне самой, она еще и стала одним из моих самых дорогих друзей.

Всякий, кто работал в академической среде, знает, насколько всепоглощающим может быть этот труд, особенно на раннем этапе, когда зачастую у вас мало уверенности, зато велика неопределенность и, кроме того, необходимо сделать множество учебных приготовлений, заявок на участие в конкурсах, предложений по грантам, написать и отредактировать массу текстов – и все это в надежде продемонстрировать свою профпригодность. Из-за этих сложностей мне пришлось игнорировать своих друзей и семью, но, несмотря на мою поглощенность собственными делами, они всегда были на моей стороне на протяжении всей работы, и я от всего сердца благодарю их за терпение и поддержку. Много лет назад я пообещала самым старинным друзьям, что посвящу им свою первую книгу – и хотя на самом старте работы это казалось мне чем-то вроде несбыточной мечты, теперь я с огромным удовольствием могу выполнить свое обещание. В первую очередь речь идет о Лиззи Бейкер и Кэти Маклоски, которые появились в моей жизни в первые недели моего студенчества, и вот уже почти двадцать лет они рядом со мной. Хотя я, возможно, не всегда показывала это, но ваша дружба и любовь все это время значили для меня больше, чем я смогла бы сказать словами, ведь мы делили наши тяготы точно так же, как и успехи. Мы вместе превращались из студентов в серьезных (в



меру, конечно) взрослых людей и пытались найти свое место в мире, зачастую за много миль, а порой и несколько континентов друг от друга. Я благодарна и неукротимой Дженн Шмидт, с которой познакомилась в особенно мрачный период моей жизни, и в этот момент ей почти в одиночку удалось удержать меня от краха. Прошло больше десяти лет, но я все так же восхищена ее бесстрашием, сочувствием и решимостью нести в мир силы добра, а также тем, как это диктует мне повторять то же самое в собственной жизни. Надеюсь, в будущем у нас с тобой будет еще множество приключений, к чему бы это нас ни привело. Этим трем выдающимся женщинам я и посвящаю свою книгу.

Наконец, моя семья – с кого лучше начать? Невозможно выразить словами ту признательность, которую я испытываю за целую жизнь бескорыстного воодушевления и любви. Моя огромная благодарность брату Алестеру, чья техническая компетентность не раз позволяла сберечь мои усилия, а следовательно, и рассудок; тете Маргарет и дяде Дэвиду Робсонам, бабушке Марджори Полфреймен и всем моим родственникам за ту поддержку, что получили и я, и мои родители за все время работы над этой книгой. Мой дед Уильям Макколлум не дожил до ее завершения, но вплоть до того момента, когда старческая деменция забрала у нас этого прекрасного человека, он испытывал огромную гордость за мои достижения, даже несмотря на то, что я жила и работала в мире, полностью ему чуждом, – и его гордость остается со мной и поныне. Наконец, спасибо моим родителям Сьюзен и Данкану Макколлум: прошу вас не думать ни на мгновение о том, что все те беспокойства и жертвы, которые вы стерпели, чтобы я смогла пойти этим путем, остались без моего признания и оценки. Пусть эта книга будет свидетельством и знаком благодарности за ту бескомпромиссную и непрерывную поддержку, которую вы оказывали мне всю мою жизнь, – без вас эта книга в буквальном смысле никогда бы не была закончена.

## Введение

На страницах газеты «Правда», в номере от 31 декабря 1956 и 1 января 1957 года, спустя более чем десятилетие после первоначального запрета цензурой в двух частях был опубликован рассказ Михаила Шолохова «Судьба человека»<sup>1</sup>. Это произведение свидетельствовало о появлении нового типа послевоенного героя: в нем рассказывается история Андрея Соколова, водителя грузовика из Воронежа, который большую часть Великой Отечественной войны провел в немецком плену, прежде чем ему удалось совершить дерзкий побег и вернуться в советские окопы. Именно там, на фронте, он узнает, что его любимые жена и дочери погибли тремя годами ранее: их дом был уничтожен прямым попаданием бомбы. Анатолий, единственный сын Андрея, после смерти матери и сестер ушел в армию и стал быстро расти в званиях – теперь он был капитаном и командиром батареи «сорокапятков». Когда разделенные войной отец и сын выяснили, что они вместе направляются к столице Германии, они договорились встретиться в Берлине – лишь для того, чтобы утром Дня Победы разыгралась трагедия: прямо перед их встречей Анатолий был убит снайпером. В последующие недели Соколова демобилизуют, и он, понимая, что перспективы возвращения в Воронеж будут слишком мучительны для него, отправляется к своим друзьям в Урюпинск. Там рядом с чайной Соколов встречает мальчика-сироту Ваню, отец которого погиб на фронте, – он живет на милостыню и спит на улице, так как его мать тоже погибла. Раздавленный горем от потери собственной семьи и тронутый тяжелой долей мальчика, Соколов решает сказать Ване, что он и есть его отец. Когда «отец» и «сын» садятся в лодку, которая отвезет их к новой жизни в Кашарах, рассказчик этой печальной истории напоминает читателю, что «не только во сне плачут пожилые, поседевшие за годы войны мужчины. Плачут они и наяву... Тут самое главное – не ранить сердце ребенка, чтобы он не увидел, как бежит по твоей щеке жгучая и скупая мужская слеза»<sup>2</sup>.

В шолоховском образе Андрея Соколова читателю явился совершенно иной советский человек, отличающийся от того, к которому он привык с момента возникновения социалистического реализма. Персонаж рассказа Шолохова был не смелым, уверенным в себе и оптимистичным героем 1930-х годов, а оторванным от корней человеком, ищущим свое место в обществе, ведущим борьбу за восстановление своей разбитой жизни и находящим эмоциональный комфорт в общении с приемным сыном, которого повстречал на улице – еще одной душой, брошенной войной на произвол судьбы. Эта история о последствиях войны разительно отличалась от образов счастливого возвращения с фронта домой и радостного воссоединения семей, украшавших страницы популярной печати 1940-х годов.

Спустя два года рассказ Шолохова был экранизирован режиссером-дебютантом Сергеем Бондарчуком – картина, которую посмотрели 39,25 млн советских зрителей, читателями журнала «Советский экран» была выбрана главным фильмом 1959 года<sup>3</sup>. В начале 1960 года кадры

---

<sup>1</sup> Не вполне ортодоксальное изложение истории создания произведения. По утверждению журналиста М. Кокты (очерк «В станице Вешенской», опубликованный в 1959 году в журнале «Советская Украина»), в 1946 году Шолохов случайно познакомился с человеком, рассказавшим ему историю, которая легла в основу повести «Судьба человека», и тогда же сообщил райкому партии о своем намерении написать рассказ по этому сюжету. Дальнейшее изложение событий выглядело так: «Прошло десять лет. И вот однажды, находясь в Москве, читая и перечитывая рассказы зарубежных мастеров – Хемингуэя, Ремарка и других, – рисующих человека обреченным и бессильным, писатель вновь вернулся к прежней теме... Не отрываясь от письменного стола, напряженно работал писатель семь дней. А на восьмой – из-под его волшебного пера вышел замечательный рассказ» (цит. по: Шолохов М. А. Рассказы, очерки, статьи, выступления // Собр. соч.: В 8 т. М., 1965. Т. 8. С. 447). Таким образом, речь, возможно, идет о самоцензуре. – *Примеч. пер.*

<sup>2</sup> Шолохов М. Судьба человека // Собр. соч.: В 9 т. М., 1986. Т. 7. С. 557.

<sup>3</sup> Youngblood D. On the Cinema Front: Russian War Films, 1914–2005. Lawrence, 2007. P. 124. Больше о значении этого фильма см.: Baraban E. «The Fate of a Man» by Sergei Bondarchuk and the Soviet Cinema of Trauma // The Slavic and East European Journal 51. 2007. № 3. P. 514–534.

из фильма были опубликованы в популярном журнале «Огонек», а иллюстрации Валентины и Леонида Петровых к новому изданию произведения Шолохова в июне 1965 года напечатал журнал «Искусство»; примерно в то же время на двух страницах «Огонька» в рамках продолжавшегося цикла публикаций в память об окончании Великой Отечественной войны вышла еще одна серия рисунков по мотивам рассказа, созданная знаменитым художником-графиком Петром Пинкисевичем. Когда в 1964 году «Судьба человека» была вновь выпущена издательством «Художественная литература», текст сопровождали иллюстрации Порфирия Крылова, Михаила Куприянова и Николая Соколова, известных под коллективным псевдонимом Кукрыниксы – работы именно этих графиков были определяющими для визуальной культуры военного периода<sup>4</sup>. Эпизоды рассказа, взятые за основу иллюстраций Кукрыниксов, говорят сами за себя: горестное расставание Соколова и его жены; боль от ранения, которую терпит Соколов; момент, когда он оказывается перед остовом своего бывшего дома, уничтоженного взрывом; гроб с телом Анатолия, которого хоронят его товарищи; наконец, эмоциональное «воссоединение» отца и сына – все это получило визуальное воплощение<sup>5</sup>. Валентина и Леонид Петровы, описывая в «Искусстве» свою работу над иллюстрациями к рассказу, аналогичным образом утверждали, что «ощущали потребность найти самые потрясающие эпизоды, которые расскажут о главных героях и событиях книги: прощание перед уходом на фронт, раненый Соколов в плену, Соколов и его приемный сын»<sup>6</sup>. Для этих художников эмоциональное ядро произведения Шолохова составили оторванность от семьи, физическая и психологическая травма, а затем восстановление жизни через тесную связь отца и ребенка.

Моя книга многом отражает ключевые темы рассказа Шолохова: в фокус моего исследования, рассматривающего развитие визуальной репрезентации идеального советского мужчины за два десятилетия между окончанием войны и восстановлением Дня Победы (9 мая) в качестве государственного праздника в 1965 году, помещена двойственная мужская идентичность – солдата и отца. Это первый глубинный анализ образа «Нового советского человека» в визуальной культуре первых двух послевоенных десятилетий. В работе предложена новая оценка воздействия войны на ту модель маскулинности, которая прежде рассматривалась как неизменная и почти полностью абстрагированная от реального жизненного опыта советских мужчин.

Чтобы очертить изменения, произошедшие в течение двадцатилетнего периода, охватываемого этой книгой, мы обратимся к широкому спектру официальной визуальной культуры – от иллюстраций, фотографий, карикатур и плакатов до огромных монументальных произведений изобразительного искусства. Однако нас интересует не только художественное искусство: центральная часть исследования посвящена тому, как соответствующие образы использовались в печатных СМИ. Таким образом, целью книги является исследование не только того, как менялись представления о Новом советском человеке на протяжении этих беспокойных десятилетий, но и того, как это представление преподносилось широкой публике в Советском Союзе. Подобный подход предполагает не только обращение к проблемам, связанным с изображением идеального мужчины после Великой Отечественной войны, но и погружение в более масштабные вопросы, возникающие при изучении советской культуры этого периода. Можно ли говорить о наличии универсального типа культурной реакции на события войны и разные аспекты ее наследия? Какое воздействие оказала либерализация культуры в период хрущевской оттепели на темы, замалчиваемые при Сталине, но затем получившие художественное

---

<sup>4</sup> Искусство. 1965. № 6; Огонек 1960. № 9. С. 7; Огонек 1965. № 20. С. 32–33. Иллюстрации Петровых вновь опубликованы спустя два года в журнале «Искусство» (Искусство. 1967. № 5. С. 2).

<sup>5</sup> Шолохов М. Судьба человека. М., 1964.

<sup>6</sup> Петрова В., Петров Л. Конкурс на лучшие иллюстрации к произведениям Шекспира, Брехта, Шолохова, Маршака. // Искусство 1965. № 6. С. 51.

осмысление? Наконец, каким образом возникновение культа Великой Отечественной войны при Брежневе сформировало способы изображения этого периода и его наследия?

Предлагаемый в этой книге анализ основан на большом количестве печатных СМИ – от всесоюзных газет до журналов, таких как «Огонек», ежегодно выходивших тиражами в десятки миллионов экземпляров, а также толстых художественных альманахов, прежде всего «Искусства» с его долгой историей. Рассмотрение широкого спектра источников позволяет решить множество задач. Мы сможем понять, в чем заключалось отличие подачи репродукций определенных произведений (в особенности изобразительного искусства) в профессиональной и популярной прессе. Мы сможем выяснить, каким работам находилось или не находилось место в печати и почему так могло происходить. Наконец, мы сможем увидеть, каким образом прочие типы визуальных материалов, такие как фотографии, а также рисунки и карикатуры, соседствовали с живописными полотнами, бывшими столь важным элементом в журналах той эпохи. Одним словом, подобная методология позволяет не только осмыслить, что именно создавалось во всех перечисленных жанрах, но и то, в каком контексте эти работы воспроизводились в печати, а следовательно, и то, какую роль они играли в формировании образа идеального мужчины в послевоенный период.

## Кем был Новый советский человек?

Но прежде, чем мы выясним, какое воздействие оказала война на советскую модель маскулинности, необходимо понять, как она конституировалась до 1945 года. Несмотря на то что история женщин при советской власти стала одним из главных предметов изучения с момента появления гендерных исследований в 1970-х годах, мужской опыт и представления государства о том, каким следует быть мужчине, в целом оставались без внимания до начала нынешнего столетия. За последующие полтора десятилетия, прошедших после появления категории маскулинности как важной составляющей российских и славистских исследований, был выполнен целый ряд работ, проливших свет на тот самоочевидный, но зачастую не принимаемый в расчет факт, что при советской власти не существовало универсального мужского опыта<sup>7</sup>. Однако более сложным оказалось оспорить убеждение в наличии некоего целостного представления о том, чем является Новый советский человек, – как будто этот идеальный образ был совершенно невосприимчивым к политическим потрясениям и изменению общества. Как следствие, сама формулировка «Новый советский человек» стала почти неосознаваемым наименованием набора моделей поведения и качеств, которые мы считаем известными. Однако все еще трудно ответить на вопрос, что же действительно заключал в себе этот идеал и – ключевой момент – как он мог изменяться со временем.

Несмотря на то что после революции 1917 года большевистские власти желали создать мир заново, им не выпала роскошь начать все с чистого листа – новый режим возводился на руинах старого. Логичным следствием этого обстоятельства стал тот факт, что многие качества, которые затем представлялись образцовыми для Нового советского человека, не были по своему происхождению ни новыми, ни советскими<sup>8</sup>. Характерные особенности советского

<sup>7</sup> В качестве примера подобных исследований можно привести работы ученых, представленные в следующих сборниках: *Russian Masculinities in History and Culture* / Eds. B. Clements, R. Friedman, D. Heley. Basingstoke, 2001; и *О муже(н)ственности: Сб. статей* / Сост. С. Ушакин. М., 2002. См. также: *Kukhterin S. Fathers and Patriarchs in Communist and Post-Communist Russia // Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia* / Ed. S. Ashwin. London, 2000. P. 71–89; *Healey D. Homosexual Desire in Revolutionary Russia: The Regulation of Sexual and Gender Dissent*. London, 2001; *Edele M. Strange Young Men in Stalin's Moscow: The Birth and Life of the Stiliagi, 1945–1953* // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. 2002. № 50. P. 37–61; *Тартаковская И. Н. Несостоявшаяся маскулинность как тип поведения на рынке труда // Гендерные отношения в современной России: исследования 1990-х годов: Сб. научных статей*. Самара, 2003. С. 42–71; *Чернуха Ж. Мужская работа: анализ медиарепрезентации // Гендерные отношения в современной России: Исследования 1990-х годов: Сб. научных статей*. Самара, 2003. С. 276–294; *Хасбулатова О. Российская гендерная политика в XX столетии: мифы и реалии*. Иваново, 2005; *Prokhorova E. The Post-Utopian Body Politic: Masculinity and the Crisis of National Identity in Brezhnev-Era TV Miniseries // Gender and National Identity in Twentieth-Century Russian Culture*. DeKalb, 2006. P. 131–150; *Field D. Private Life and Communist Morality in Khrushchev's Russia*. New York, 2007; *Bucher G. Stalinist Families: Motherhood, Fatherhood and Building the New Soviet Person // The Making of Russian History: Society, Culture, and the Politics of Modern Russia*. Bloomington, 2009. P. 129–152; *Pollock E. Real Men Go to the Bania: Postwar Soviet Masculinities and the Bathhouse // Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2010. № 1. P. 47–76; *Bureychak T. Masculinity in Soviet and Post-Soviet Ukraine: Models and Their Implications // Gender, Politics, and Society in Ukraine*. Toronto, 2012. P. 325–361; *Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель*. М., 2014. Более всего категория маскулинности осмыслялась в кино. См. об этом, например: *Haynes J. How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin*. Pittsburgh, 2008; *Cinepaternity: Fathers and Sons in Soviet and Post-Soviet Film* / Eds. H. Gosciolo, Y. Hashamova. Bloomington, 2010.

<sup>8</sup> О досоветском идеале Нового человека в российском контексте см. сочинения Чернышевского, Добролюбова и Писарева, например: *Добролюбов Н. А. Органическое развитие человека в связи с его умственной и нравственной деятельностью // Добролюбов Н. А. Избранные философские сочинения*. М., 1945. Т. 1. *Чернышевский Н. Г. Общий характер элементов, производящих прогресс // Чернышевский Н. Г. Сочинения*. Т. 2. М., 1987. С. 599–623. См. также: *Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма*. М., 1996; *Rosenthal B. G. Dmitry Sergeevich Merezhkovsky and the Silver Age: The Development of a Revolutionary Mentality*. The Hague, 1975; *Rosenthal B. G. Nietzsche in Russia*. Princeton, 1986; *Scherr B. P. God-Building or God-Seeking? Gorky's Confession as Confession // The Slavic and East European Journal*. 2000. № 44. P. 448–469; *Clowes E. The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890–1914*. DeKalb, 1988; *Weiner D. Man of Plastic: Gorkii's Visions of Humans in Nature // The Soviet and Post-Soviet Review*. 1995. № 22. P. 65–88; *Garrard J. The Original Manuscript of Forever Flowing: Grossman's Autopsy of the New Soviet Man // The Slavic and East European Journal*. 1994. Vol. 38. № 2. P. 271–289; *Hellbeck J. Laboratories of the Soviet Self: Diaries from the Stalin Era*. Ann Arbor, 2003; *Etkind A.*

идеала, такие как героическая борьба, готовность к жертве, товарищество и патриотизм, определенно происходят из рыцарского кодекса западной цивилизации и языческой военной парадигмы, к которой с почтением относились кельтская и славянская культуры. Как отметила Барбара Эванс Клементс, призывы к храбрости и триумфу, которые наводняли советскую прессу в 1941–1945 годах, мало чем отличались от тех, что можно обнаружить в «Слове о полку Игореве» (1185–1187) – эпическом произведении XII века<sup>9</sup>. Это подчеркивают обильные ссылки на подвиги таких легендарных героев, как Александр Невский и Дмитрий Донской, на плакатах военного времени. Аналогичным образом истоки советских представлений о том, что идентификация человека напрямую зависела от его способности к труду, социолог Р. У. Коннелл проследила по меньшей мере до XIX века с его непрерывным развитием промышленного капитализма и возникновением городской буржуазии<sup>10</sup>. Связь между трудом и маскулинностью была упрочена в самом начале русской революции и может рассматриваться как нечто полностью укорененное в так называемом культе машины, который господствовал в рамках первой волны советской индустриализации. Рожденная тревогами о промышленной отсталости бывшей империи, конечная цель этого нового отношения между рабочим и машиной, по словам Николая Бухарина<sup>11</sup>, заключалась в освобождении рабочего класса от фанатерии надсмотрщиков и превращении рабочих в «квалифицированные, особо дисциплинированные живые машины труда». Одновременно это были утопическая миссия и неотъемлемый элемент проекта социальной трансформации, лежавшего в основе программы большевиков. Новую советскую рабочую силу следовало преобразовать, по словам Евгения Замятина, в «стального шестиколесного героя великой поэмы»<sup>12</sup>.

Влияние теорий Генри Форда и Фредерика Тейлора, развитие конвейерной системы производства и возрастающая механизация рабочих мест не ограничивались новым советским государством: воздействие этих идей на осмысление тела мужчины-рабочего было во многих отношениях общеевропейским феноменом. В качестве одного из аспектов этой тенденции можно рассматривать ницшеанский идеал гипермаскулинного телосложения в том виде, в каком он был популяризован в культуре после 1918 года: во времена, когда на повестке упомянутой выше новой механизации оказались сила, прочность и системность, с подобными качествами стало ассоциироваться и мужское тело<sup>13</sup>. Поэтому, как отмечает Мауриция Боскагли, модернистская программа заключалась не «просто в том, чтобы воспроизводить технологии и бросать им вызов – с ними, напротив, требовалось отождествляться», что приводило к изменению эстетической оценки мужского тела: теперь она фокусировалась на возможностях его производительного использования, а не на его физической красоте<sup>14</sup>. В соответствии с теориями Тейлора о рационализации работы посредством разбиения ее на единичные повторяющиеся задачи, человеческое тело, уподобляясь машине, становилось набором сменных запасных частей. Их требовалось поддерживать в хорошем рабочем состоянии путем физической тренировки, держать вне досягаемости пагубного воздействия алкоголя, религиозных практик и неграмотности, способных навредить производительности. Это было радикальным отступлением от классического идеала прекрасной и гармоничной мужской формы: с модернистской и советской точек зрения, тело требовало восхищения не по причине его красоты и силы, а за

Psychological // *Culture Russian Culture at the Crossroads: Paradoxes of Postcommunist Consciousness*. Oxford, 1996. P. 99–127.

<sup>9</sup> *Evans Clements B.* Introduction // *Russian Masculinities in History and Culture*. P. 1–2.

<sup>10</sup> *Connell R. W.* The Big Picture: Masculinities in Recent World History // *Theory and Society*. 1993. № 22. P. 611.

<sup>11</sup> Цит. по: *Bailes K. E.* Alexei Gastev and the Soviet Controversy over Taylorism, 1918–24 // *Soviet Studies*. 1977. Vol. 29. № 3. P. 387.

<sup>12</sup> *Замятин Е. И.* Мы // *Замятин Е. И.* Собр. соч.: В 5 т. М., 2003. Т. 2. С. 218.

<sup>13</sup> *Boscagli M.* Eye on the Flesh: Fashions of Masculinity in the Early Twentieth Century. Boulder, 1996. P. 129.

<sup>14</sup> *Ibid.*

счет его потенциальных достижений и того, какое напряжение оно могло вынести, в особенности когда становилось частью более масштабной трудовой ячейки.

Подобное осмысление мужского тела вышло из фавора с закатом авангардистского движения после 1932 года и смещением советской культуры в направлении социалистического реализма – эстетики, которая сделала своим главным идеалом не технологии, а взаимодействие между людьми. Однако идея физически совершенного тела, хорошо подготовленного к трудовым задачам, по-прежнему находила отклик на протяжении 1930-х годов, а характерную для этого периода увлеченность физической культурой, спортивным мастерством и молодостью можно рассматривать как ответвление рассмотренных выше ранних революционных идей<sup>15</sup>. Эти образцы имели первоочередное значение в то время, когда новая война казалась почти решенным делом, поскольку советской армии труда теперь требовалось не только с готовностью бороться за достижение социализма, но и сражаться против внешних угроз, появившихся на горизонте. В течение 1930-х годов эта милитаристская линия, всегда являвшаяся частью советской модели маскулинности, становилась все более заметной. Данная тенденция вела к подлинно «новой конфигурации мужской гегемонии, [которая] делала мужскую роль солдата первостепенным элементом этой новой маскулинной идентичности», по мнению Томаса Шранда<sup>16</sup>. Это восхваление воинственного поведения выходило далеко за рамки чествования собственно военных<sup>17</sup>. Как и в самом начале революции, милитаризм пронизывал почти каждый аспект социума: все что угодно было битвой, и от каждого ожидалась готовность к борьбе и принесению жертвы ради победы в войне как с внутренними, так и с внешними врагами Советского государства.

Наконец, еще одной типичной стороной идеальной маскулинной модели является отцовство (этот момент становится несомненным после отдаления от монашеского идеала, бытовавшего в раннее Новое время). Именно здесь и обнаруживается наибольшее расхождение советской модели как с современными западными, так и с традиционными русскими ценностями. Советский режим бросил вызов глубоким патриархальным корням русского общества на всех фронтах. В практическом аспекте на это повлияли индустриализация и разрушение семейных связей, в идеологическом – марксистская враждебность к семейной ячейке, а в символическом – ряд вводимых в начале советского периода законов, которые замещали биологическое отцовство патерналистским государством. Только в середине 1930-х годов достойное выполнение роли отца стало рассматриваться как относительно важная составляющая добропорядочного советского гражданина, однако этот риторический сдвиг теряется на фоне усиливавшегося давления на материнство как главную женскую функцию. В то же время место отцовства в качестве одного из аспектов идеализированной модели мужественности жестко ограничивалось тем обстоятельством, что после 1934 года сам Сталин придал себе облик главного советского отца. По выражению Катерины Кларк, возник «великий семейный миф» – представление, что преданность человека государству и его вождям всегда должна превосходить преданность, которую тот может испытывать по отношению к кровным узам<sup>18</sup>. Сочетание

---

<sup>15</sup> Тема физического здоровья и физической культуры, имеющая отношение к представлениям о маскулинности, рассматривается в: *Gilmour J., Clements B. 'If You Want to Be Like Me, Train!' The Contradictions of Soviet Masculinity // Russian Masculinities in History and Culture. P. 210–222; Starks T. The Body Soviet: Propaganda, Hygiene, and the Revolutionary State. Madison, 2008; Grant S. Physical Culture and Sport in Soviet Society: Propaganda, Acculturation and Transformation in the 1920s and 1930s. London, 2014.*

<sup>16</sup> *Schrand T. Socialism in One Gender: Masculine Values in the Stalin Revolution // Russian Masculinities in History and Culture. P. 203.*

<sup>17</sup> Более подробно о взаимосвязи между милитаризмом, героизмом и чествованиями см.: *Petrone K. Life Has Become More Joyous, Comrades: Celebrations in the Time of Stalin. Bloomington, 2000.*

<sup>18</sup> *Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. Bloomington, 2000. P. 114–135.* Более подробный анализ фигуры Сталина как отца можно найти в работах Катрины Келли. См., например: *Kelly C. Grandpa Lenin and Uncle Stalin: Soviet Leader Cult for Little Children // The Leader Cult in Communist Dictatorships: Stalin and the Eastern Bloc. London, 2004. P. 102–122; Kelly C. Riding the Magic Carpet: Children and Leader Cult in the Stalin Era // The Slavic and East European Journal. 2005. Vol. 49.*

превознесения официальной пропагандой материнства и подчеркнуто сдержанного отношения к отцовству, а также патерналистский облик самого государства позволили исследователям предположить, что отцовство никогда не имело особого значения для Нового советского человека, если вообще когда-либо было частью этого архетипа<sup>19</sup>.

Таким образом, предстающий перед нами образ Нового советского человека является крайне милитаризованным, основанным на ценностях самопожертвования и преданности, – самоотверженный труд и стремление к благополучию коллектива преобладают в этом образе над любыми частными интересами, для чего требуются физическое здоровье и моральная стойкость. Однако, как будет показано в последующих главах, эта модель Нового советского человека, созданная в 1930-х годах, не была устойчивой: вместе с меняющимся обликом социума – сначала с окончанием войны, а затем и со смертью Сталина – трансформировались и представления о том, что такое идеальный мужчина, и способы его изображения.

В этом отношении предлагаемое исследование визуальной репрезентации советской маскулинности существенно дополняет представления сегодняшних ученых – это гораздо более детализированное понимание культуры позднесталинской эпохи и первых лет хрущевской оттепели. В последние годы изучение послевоенного периода оказалось одним из наиболее динамичных исследовательских направлений. Это привело к появлению работ, принципиально изменивших восприятие позднесталинского общества как в части его «внутренней кухни» и политики, так и в осмыслении опыта послевоенного восстановления страны и официально санкционированной «нормализации». В упомянутых работах это время предстает как самостоятельный период развития Советского Союза, который невозможно сбрасывать со счетов как имеющий меньшую значимость на фоне потрясений 1930-х и пафоса конца 1950-х – начала 1960-х годов. В результате более сложного понимания заключительных лет сталинизма появился ряд исследований, в которых начался слом границ между этим периодом и годами, которые традиционно именуются оттепелью. В этих работах вновь и вновь подчеркивались значимые моменты преемственности поверх переломного 1953 года. Те тенденции, которые прежде рассматривались как результат либерализации эпохи оттепели, прослеживались вплоть до их истоков на рубеже 1940–1950-х годов, а представление о том, что позднесталинское общество было статичным и окостеневшим, регулярно оспаривалось благодаря исследованиям в самых разнообразных областях – вплоть до официальной научной политики и консюмеризма<sup>20</sup>. Хотя акцент на преемственности и границах десталинизации актуализировал вопросы о восприятии хрущевского периода в качестве оттепели в сравнении с предшествующим режимом, исследователи убедительно продемонстрировали, что утверждение о существовании некой единой «оттепели» в промежутке между 1954 и серединой 1960-х годов также проблематично. Как было показано в работах Полли Джоунс, Мириам Добсон, Стефен

№ 2. P. 199–224; Kelly C. A Joyful Soviet Childhood: Licensed Happiness for Little Ones // *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style*. London, 2012. P. 3–18.

<sup>19</sup> Вот лишь несколько работ, в которых приводится данная точка зрения: Kukhter S. Fathers and Patriarchs in Communist and Post-Communist Russia // *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*. London, 2000. P. 71–89; Bucher G. Stalinist Families: Motherhood, Fatherhood and Building the New Soviet Person // *The Making of Russian History: Society, Culture and the Politics of Modern Russia*. Bloomington, 2009. P. 129–152; Koshulap I. Cash and/or Care: Current Discourses and Practices of Fatherhood in Ukraine // *Gender, Politics, and Society in Ukraine*. Toronto, 2012. P. 362–363; Чернова Ж. Модель «советского отцовства»: дискурсивные предписания // *Российский гендерный порядок: Социологический подход* / Под ред. Е. Здравомысловой и А. Темкиной. СПб., 2007.

<sup>20</sup> Образцом подобных исследований могут служить следующие работы: Hessler J. A Postwar Perestroika? Toward a History of Private Enterprise in the USSR // *Slavic Review* 1998. Vol. 57. № 3. P. 516–542; Zubkova E. Russia after the War: Hopes, Illusions and Disappointments, 1945–57. New York, 1998; Зубкова Е. Ю. Послевоенное советское общество: Политика и повседневность. 1945–1953 гг. М., 2000; Filtzer D. Soviet Worker and Late Stalinism: Labour and the Restoration of the Stalinist System after World War II. Oxford, 2002; Edele M. Strange Young Men in Stalin's Moscow: The Birth and Life of the Stiliagi, 1945–1953 // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. 2002. № 50. P. 37–61; Pollock E. Stalin and the Soviet Science Wars. Princeton, 2006; Fürst J. Stalin's Last Generation: Soviet Post-War Youth and the Emergence of Mature Socialism. Oxford, 2011. См. также сборник: *Late Stalinist Russia: Society between Reconstruction and Reinvention* / Ed. J. Fürst. Oxford, 2006.



Биттнер и других авторов, те примерно десять лет, которые традиционно воспринимаются как период либерализации и ослабления хватки режима, можно рассматривать более точно как время, отмеченное волнами «оттепели» и «заморозков», поскольку и массовые настроения, и официальная политика были подвержены колебаниям, а общество в целом пыталось справиться со сложным наследием сталинизма<sup>21</sup>.

Как будет показано в этой книге, те аспекты, которые можно рассмотреть с точки зрения визуальной репрезентации Нового советского человека, также подвергают сомнению и восприятие 1953 года в качестве великого переломного момента советской истории, и представление о беспроблемном и целостном процессе оттепели общества после 1956 года. Я буду утверждать, что именно опыт войны, а не смерть Сталина и не меняющаяся гендерная или культурная политика конца 1950-х годов оказал наибольшее влияние на то, какие качества формировали нового человека, и – принципиальный момент – на то, каким образом он изображался визуально как на фоне изменений, происходивших после 1945 года, так и в рамках сохранявшихся до 1953 года моделей преемственности. При анализе визуальной культуры становится очевидным, что реальный опыт войны поставил под сомнение доминировавший прежде архетип героя-солдата, поскольку после 1945 года изображение военных стало более романтизированным, а в середине 1950-х годов все больший акцент делался на героической природе труда, на храбрости и упорстве тех, кто сражался за достижение социализма. Аналогичным образом визуальная культура оспаривает сложившееся представление о том, что Новый советский человек не мог найти себе место в семейной жизни, поскольку присутствие фигуры пришедшего с фронта ветерана в сценах возвращения домой, а затем и в сценах повседневной жизни в целом символизировало возвращение к нормальному существованию. В течение послевоенного десятилетия включение мужчин в домашнее пространство, особенно как отцов, лишь возрастало и становилось более разнообразным. Это означало, что к концу 1950-х годов быть хорошим отцом и обладать подлинной эмоциональной связью со своими детьми стало совершенно неотъемлемой составляющей изображения советского мужчины во всем спектре визуальных жанров. Таким образом, в этой книге будет показано, что принцип изображения идеального мужчины не был неизменным после завершения войны – глубокого и монументального опыта, потрясшего даже сферу воображения.

---

<sup>21</sup> Bittner S. *The Many Lives of Khrushchev's Thaw: Experience and Memory in Moscow's Arbat*. New York, 2008; Dobson M. *Khrushchev's Gold Summer: Gulag Returnees, Crime and the Fate of Reform after Stalin*. New York, 2009; Jones P. *Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist past in the Soviet Union, 1953–70*. London, 2013. См. также: Аксютин Ю. Хрущевская оттепель и общественные настроения в СССР в 1953–1964 гг. М., 2004; Kozlov D. *The Readers of Novyi Mir: Coming to Terms with the Stalinist Past*. Cambridge, 2013; *The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev's Era* / Ed. P. Jones. New York, 2006.

## Социалистический реализм и социалистическая реальность

В сравнении с динамизмом и энтузиазмом экспериментов первых пореволюционных лет, завершившихся в 1932 году сокрушительным обрывом (вместе с роспуском автономных художественных организаций, за которым стремительно последовало официальное введение социалистического реализма), искусство сталинской эпохи традиционно рассматривалось как нечто консервативное, чопорное и репрессивное. Оно воспринималось как микрокосм самого общества, как искусство, в котором были наложены строгие ограничения на любое индивидуальное выражение, а его риторика и художественные средства были максимально удалены от жизненных реалий<sup>22</sup>. И хотя сталинский социалистический реализм заявлял о себе как об отражении происходившей в обществе великой трансформации, в действительности он представлял собой лицемерное искусство, наполненное слепым оптимизмом и представляющее жизнь в розовом свете<sup>23</sup>. Всему тому, что ассоциируется с Советским Союзом 1930-х годов – голоду, трудностям, убогим и стесненным условиям жизни, невзгодам коллективизации, арестам и тюремным заключениям, – в этой версии реальности не находилось места. Социалистический реализм представлял собой эстетику, нацеленную в будущее, изображающую общество, каким оно должно быть в своей самой идеальной форме, а не фиксирующую реальный вид советских граждан. Соответственно и персонажи, населявшие советскую визуальную культуру, за редким исключением были эталонными образами: целеустремленные усидчивые ученики, героические рабочие промышленности, улыбающиеся упитанные колхозницы и, конечно, вожди государства. За этой образностью скрывается принцип «типичности», который предполагал, что все эти фигуры взяты прямо из жизни, а характеры понятны средней советской публике и соотносимы с ней – и хотя эта условность оживлялась реалистическим стилем, «типическое» неизбежно становилось изображением идеала.

---

<sup>22</sup> Эксперименты революционного периода рассматриваются в следующих работах: *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934* / Ed. J. Bowlt. New York, 1976; *The Avant Garde in Russia, 1910–1930* / Eds. S. Barron, M. Tuchman. London, 1980; *Lodder C. Russian Constructivism*. London, 1983; *Gray C. Russian Experiment in Art, 1863–1922*. London, 1986; *Elliot D. New Worlds: Russian Art and Society 1900–1937*. London, 1986; *Leniashin V. Soviet Art 1920s–1930s: Russian Museum, Leningrad*. Moscow, 1988; *Bolshevik Visions: First Phase of the Cultural Revolution in Soviet Russia, Part II: Creating Soviet Cultural Forms: Art, Architecture, Music, Films and the New Tasks of Education* / Ed. W. Rosenberg. Ann Arbor, 1990; *Воспещева Л. Н. Живопись 20–30-х годов*. СПб., 1991; *Taylor B. Art and Literature under the Bolsheviks: The Crisis of Renewal, 1917–1924*. Vol. 1. London, 1991; *Taylor B. Art and Literature under the Bolsheviks: Authority and Revolution, 1924–1932*. Vol. 2. London, 1992; *Stedekujk Museum Amsterdam: De Grote Utopie: De Russische Avant-Garde 1915–1932*. Amsterdam, 1992; *Groys B. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Oxford, 1992; *Lodder C. Russian Painting of the Avant Garde, 1906–1924*. Edinburgh, 1993; *Bowl J., Mitich O. Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford, 1996; *The State Heritage Museum, Circling the Square: Avant-Garde Porcelain from Revolutionary Russia*. London, 2004; *Kiaer C. Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge, 2005.

<sup>23</sup> Искусство социалистического реализма, особенно 1930-х годов, получило значительное внимание исследователей. Вот лишь небольшой список работ: *Любимова А. Б. Агитация за счастье: советское искусство сталинской эпохи*. М., 1985; *The Culture of the Stalin Period* / Ed. H. Gunther. London, 1990; *Bown M. C. Art under Stalin*. Oxford, 1991; *Robin R. Socialist Realism: An Impossible Aesthetic*. Stanford, 1992; *Groys B. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Oxford, 1992; *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917–1992* / Eds. M. Cullerne Bown, B. Taylor. Manchester, 1993; *The Aesthetic Arsenal: Socialist Realism under Stalin*. New York, 1993; *Prokhorov G. Art under Socialist Realism: Soviet Painting, 1930–1950*. Roseville East, 1995; *Efimova A. To Touch on the Raw: The Aesthetic Affections of Socialist Realism* // *Art Journal*. 1997. Vol. 56. № 1. P. 72–80; *Reid S. Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s* // *Slavic Review*. 1998. Vol. 57. № 1. P. 137–173; *Reid S. Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialist Art Exhibition 1935–41* // *Russian Review*. 2001. Vol. 60. № 2. P. 15–84; *Traumfabrik Kommunismus: Die Visuelle Kultur der Stalinzeit* / Ed. B. Groys. Frankfurt, 2003; *Kiaer C. Was Socialist Realism Forced Labour? The Case of Aleksandr Deineka in the 1930s* // *Oxford Art Journal*. 2005. Vol. 28. № 3. P. 321–345; *Мануйл В. С. Искусство и власть: Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 годов*. СПб., 2008; *Johnson O. A Premonition of Victory: A Letter from the Front* // *Russian Review*. 2009. Vol. 68. № 3. P. 408–428; *Johnson O. The Stalin Prize and the Soviet Artist: Status Symbol or Stigma?* // *Slavic Review*. 2011. Vol. 70. № 4. P. 819–843.

Именно эта лакировка действительности и ставшая порождением подобного искусства среда, в которой оно производилось, на протяжении большей части XX века упускались из виду в качестве ценного материала для изучения советского общества. К счастью, в период, последовавший за «культурологическим поворотом» 1990-х годов, такие исследователи, как Катерина Кларк, Сьюзен Рейд и Дениз Янгблад, в своих работах показали, что изобразительное искусство, литература и кино, выпускавшиеся под неусыпным надзором государства, пусть и не обеспечивают доступ к сложностям живого опыта, но дают бесценное представление об идеалах и о менявшихся приоритетах советского режима, а также, что немаловажно, о том, каким образом эти идеалы и приоритеты преподносились населению СССР<sup>24</sup>. Благодаря тщательному изучению культуры послесталинского периода стало очевидным и то, что по мере удаления от 1956 года предположение, будто эта культура в целом оставалась оторванной от реальности, оказывается все более шатким. После удушающей атмосферы так называемой ждановщины первых послевоенных лет, отмеченных нетерпимостью к любым западным влияниям и теорией бесконфликтности, период оттепели часто воспринимается как глоток свежего воздуха. В искусстве этого периода часто рассматривались сложности реальной жизни, а некоторые деятели, такие как писатель Константин Симонов и художник Гелий Коржев, признавали, что не каждый человек преодолел ужасы сталинской эпохи физически и эмоционально невредимым<sup>25</sup>.

В сфере визуальной культуры этот сдвиг в сторону изображения психологически более сложной советской личности и конфликтов, по-прежнему существовавших в советском обществе, получил известность как «суровый стиль» – направление в живописи, возникшее около 1957 года. Художественный критик Александр Каменский, введший этот термин, описывал данное направление как «поворачивающееся к повседневности и скрупулезно точное, глубоко правдивое ее изображение, отвергающее любое приукрашивание и напыщенность»<sup>26</sup>. Как правило образцы этой эстетики сопровождалась определениями «строгий», «грубый», «жесткий» и даже «мрачный» – прилагательными, как представляется, несовместимыми с лихим оптимизмом социалистического реализма в его исходном варианте 1930-х годов. И все же художников, которые выступали поборниками этого стиля, не следует рассматривать как авторов, восставших против социалистического реализма. Создаваемые ими произведения зачастую сохраняли романтическое мироощущение официального искусства и были населены героями в прямом смысле этого слова. Различие с предшествующими образцами соцреализма заключалось в том, что борьба, с которой сталкивались персонажи произведений на своем пути к социализму, теперь изображалась как нечто предполагающее напряженное усилие, преодоление сложных ситуаций и обстоятельств. Это уже не та борьба, которую вели улыбающиеся люди-машины под вечно голубыми небесами на полотнах 1930-х годов. Впрочем, здесь требуется сделать одну оговорку: как уже было сказано, благодаря недавним исследованиям наше понимание взаимоотношений между сталинизмом и оттепелью усложнилось, а сама идея оттепели как единого периода оказалась под вопросом. Это размывание четких границ между двумя эпохами принципиально для настоящего исследования, где будет не раз продемонстрировано, что в визуаль-

---

<sup>24</sup> См., например: *Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual*. Bloomington, 2000; *Youngblood D. On the Cinema Front: Russian War Films, 1914–2005*. Lawrence, 2007. См. также работы Сьюзан Рейд: *Reid S. 1) Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s // Slavic Review*. 1998. Vol. 57. № 1. P. 137–173; 2) *Masters of the Earth: Gender and Destalinisation in the Soviet Reformist Painting of the Khrushchev Thaw // Gender and History*. 1999. Vol. 11. № 7. P. 276–312; 3) *Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialist Art Exhibition, 1935–41 // Russian Review*. 2001. Vol. 60. № 2. P. 153–184; 4) *Modernizing Socialist Realism in the Khrushchev Thaw: The Struggle for a 'Contemporary Style' in Soviet Art // The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era*. New York, 2006. P. 209–230.

<sup>25</sup> Детальное рассмотрение творчества К. Симонова и в целом о реакции литературы периода оттепели на травмы сталинской эпохи см.: *Jones P. Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist past in the Soviet Union, 1953–70*. London, 2013. Особенно р. 173–211.

<sup>26</sup> Цит. по: *Sidorov A. The Thaw: Painting of the Khrushchev Era // The Museum of Modern Art, Oxford, Soviet Socialist Realist Painting 1930s–1960s: Paintings from Russia, the Ukraine, Belorussia, Uzbekistan, Kirgizia, Georgia, Armenia, Azerbaijan and Moldova / Selected by Matthew Cullerne Bown*. Oxford, 1992. P. 34.

ной культуре сталинского периода сложные темы, вопреки ожиданиям, не полностью затуманивались и отодвигались в сторону. Точно так же в период оттепели не произошло радикального переосмысления опыта войны, как можно было бы вообразить, – особенно если учесть то, насколько принципиальное место память о войне занимала в бесславном низвержении Хрущевым бывшего вождя в феврале 1956 года.

В результате перед нами возникает гораздо более сложная картина взаимодействия между социалистическим реализмом и социалистической реальностью в послевоенные годы. Было бы чрезвычайно затруднительно, а вероятно и рискованно, утверждать, что изображение жизни в том виде, как она представлялась в визуальной культуре 1930-х годов, имело хоть какое-нибудь сходство с жизнью большинства советских людей – это, по определению Йорна Гулдберга, был «выдуманный (fictitious) мир», воплощенный в образности своей эпохи<sup>27</sup>. Однако следует признать, что все изменила война: точно так же, как в военные годы реальные сложности и жестокая смерть получали художественное воплощение одновременно с героическим изображением советских людей, в послевоенные годы не были полностью вычеркнуты все следы этой тенденции. Несмотря на риторику нормализации, которая упорно продвигалась государством, как только померкла первая эйфория победы, на смену ей пришли смерть, горе, увечья и утрата – все это можно обнаружить в искусстве позднего сталинизма. Произведений в подобном ключе появлялось совсем немного, а представленный в них подход к проблемным темам зачастую был довольно ограничен в эмоциональном плане – и все же они существовали, причем, что особенно важно в данном контексте, публиковались в журналах, которые каждую неделю попадали в руки миллионов людей. Рассматриваемый в этой книге материал не раз оспорит представление о том, что послевоенная визуальная культура была идентична довоенной, или о том, что движение в направлении большего охвата реалий советской жизни было исключительно результатом оттепели. Аналогичным образом будет показано, что столь же ошибочно (несмотря на происходящее в иных культурных сферах) любое допущение, будто попытки придать новую форму памяти о войне на рубеже 1950–1960-х годов имели ярко выраженное воздействие на репрезентацию войны и ее последствий в изобразительном искусстве.

Почти все изменения в концепции маскулинности были в первую очередь связаны с двадцатилетней годовщиной Победы в 1965 году, а не со смертью Сталина или достижениями либерализации времен оттепели и даже не с развивавшимися параллельно процессами в мировой литературе и кино. Возросший статус Великой Отечественной войны в советском обществе 1960–1970-х годов всегда был одной из важнейших составляющих брежневского периода. Именно в это время было построено большинство огромных мемориальных комплексов, посвященных войне, у Кремлевской стены была сооружена Могила Неизвестного Солдата, а в 1965 году, впервые с 1947 года, День Победы был вновь учрежден в качестве государственного праздника. Считается, что в те годы войну стали рассматривать в мифологизированном контексте, тогда же устоялся и определенный сквозной сюжет советской истории – от революции через индустриализацию и коллективизацию к спасению европейской цивилизации. Хотя больше не запрещалось публиковать мемуары, как это было в 1940–1950-х годах, строгая цензура насильственно приводила эти воспоминания в соответствие с господствующим нарративом. Аналогичным образом развивалась ситуация в литературе: несмотря на то что в годы оттепели в ней нашлось место осмыслению неоднозначного опыта войны, в особенности описанию ужасов и череды бедствий ее самых первых месяцев, начиная с середины 1960-х годов эти сюжеты вновь стали замалчиваться<sup>28</sup>. Если говорить о более материальных аспектах, то, как подчеркнул Марк Эделе, возобновление повышенного внимания к войне не означало, что

---

<sup>27</sup> *Guldberg J. Socialist Realism as Institutional Practice: Observations of the Interpretation of Works of Art in the Stalin Period. // The Culture of the Stalin Period / Ed. H. Günther. London, 1990. P. 150.*

<sup>28</sup> *Jones P. Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist past in the Soviet Union, 1953–70. London, 2013. P. 212–258.*

ветераны приобрели некий новый статус в обществе или внезапно смогли получить доступ к тем компенсациям и благам, которые были обещаны им еще в 1940-х годах<sup>29</sup>. Для многих культ войны был напыщенным и помпезным упражнением в риторике, нацеленной на усиление политической легитимности режима, а не возможностью наконец честно и полно рассказать о тех годах<sup>30</sup>.

И все же, если мы обратимся к визуальному образу войны в этот период – соответственно, к тому, как изображались солдат и ветеран, – становится очевидным нечто совершенно иное. В это время не происходило воскрешения набивших оскомину старых героических штампов – напротив, появилось несколько особенно сложных и глубоких изображений войны. Инвалидность, скорбь, психологическая травма, расколотые межличностные отношения и смерть – все это находило выражение в визуальной культуре данного периода с беспрецедентными точностью и частотой. В таком случае следует утверждать, что, несмотря на риторическое позерство, с которым ассоциируются первые годы брежневского режима, с точки зрения визуальной культуры это было время, когда художественное представление о войне подобралось к реальности ближе, чем когда-либо прежде. Эта тенденция оказала существенное влияние не только на способ визуальной репрезентации войны и ее наследия, но и на изображение мужчин, боровшихся за дело советской власти.

---

<sup>29</sup> Edele M. *Soviet Veterans of the Second World War: A Popular Movement in an Authoritarian Society, 1914–1941*. Oxford, 2008. P. 185–214.

<sup>30</sup> См. особенно работу Tumarkin N. *The Living & the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*. New York, 1994.

## Советский иллюстрированный журнал: воспроизведение визуальной культуры для массовой аудитории

Одно дело, когда подобные сдвиги и изменения происходят в пределах мира искусства, и совершенно другое – когда это происходит в визуальной культуре, с которой советский человек сталкивался каждый день. Исследователи давно признали важную роль печатных медиа в попытках советского государства превратить население страны в идеальных социалистических граждан. Как подчеркивала в своем исследовании женских журналов сталинского периода Линн Эттвуд, эти издания обеспечивали важную связь между партией и народом, будучи ключевым каналом распространения идеологии<sup>31</sup>. Однако данный процесс подготовки к жизни в социалистическом обществе не был ограничен одними материалами, которые публиковались в эти журналы, статьями или комментариями к письмам в редакцию. Визуальная составляющая, столь неотъемлемый элемент для большинства этих изданий, также играла принципиальную роль в формировании мировоззрения читателей. Этот аспект до недавнего времени оставался неисследованным.

Ежегодно во всем Советском Союзе проходило громадное количество выставок: даже в самые мрачные периоды войны художественные выставки по-прежнему организовывались в Ленинграде, Москве и Новосибирске, причем их посещали тысячи людей. Однако для подавляющего большинства советских граждан наиболее распространенным способом встречи с изобразительным искусством были журналы наподобие еженедельного «Огонька». В подобных изданиях содержалось множество визуальных материалов: карикатуры, иллюстрации к статьям, репродукции плакатов и фотографии, которых с течением времени становилось все больше. Эти издания стали основной площадкой для знакомства публики с лучшими образцами живописи того времени. Разумеется, иллюстрированные журналы предоставляли своей аудитории и систему ориентиров для интерпретации подобных работ. Кроме того, это было место для демонстрации произведений искусства из других частей Советского Союза, обзоров текущих выставок и информации как о современных художниках, так и о художниках прошлого. Среди последних – чаще всего приверженцы реалистического метода, связанные или просто ассоциировавшиеся с передвижниками, чьи работы продолжали активно публиковаться в медиа на протяжении всего рассматриваемого нами периода. Визуальные образы не были чем-то второстепенным – они являлись неотъемлемой частью изданий, и их значение в печатной культуре лишь увеличивалось по мере технологического совершенствования репродукции.

Потенциальная сила таких журналов заключалась в их гигантских тиражах. Если судить по количеству экземпляров изданий, приуроченных в 1960 году к государственному Дню печати, то наиболее массовым был проверенный временем журнал «Работница», выходивший ежемесячно и имевший тираж более 2 млн экземпляров (см. таблицу 1). Впрочем, с точки зрения охвата аудитории самым востребованным журналом в стране оставался «Огонек», который выходил еженедельно и имел общий годовой тираж почти в 90 млн экземпляров – масштаб и охват становятся понятными, если допустить, что каждый экземпляр журнала читался более чем одним человеком<sup>32</sup>. Из 3824 журналов, альманахов и газет, выпускавшихся в конце 1950-х

---

<sup>31</sup> Attwood L. *Creating the New Soviet Woman: Women's Magazines as Engineers of Female Identity, 1922–53*. Basingstoke, 1999. P. 2.

<sup>32</sup> Данное допущение основано на том обстоятельстве, что подобное чтение передавалось из рук в руки в семьях и распространялось среди коллег, в рабочих клубах, библиотеках и других общественных центрах. Более подробно об истоках читательских навыков советских граждан см. в: Brooks J. *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861–1917*. Princeton, 1985.

годов, на один только «Огонек» приходилось около 15% всего тиража<sup>33</sup>. Визуальные материалы играли важную роль с момента основания этого журнала в 1923 году, хотя из-за ограничений по части как технологий, так и идеологии до 1945 года они главным образом выходили в виде простых рисунков и фотографий, к которым порой для разнообразия добавлялись низкокачественные репродукции живописи. К началу 1950-х годов эта практика существенно улучшилась, а в течение этого десятилетия публикации стали еще более богато иллюстрированными – одновременно в самом журнале значительно увеличился объем материалов, посвященных искусству. Эта визуальная эволюция отразилась и в других изданиях, таких как «Советская женщина» и «Работница», хотя и в гораздо меньшем масштабе. К концу сталинской эпохи визуальные материалы определенно были не только неотъемлемой составляющей этих журналов, но и занимали в них важное место.

Таблица 1. Тиражи популярных советских журналов в 1960 году

	Количество номеров в год	Тираж одного номера (млн экз.)	Совокупный годовой тираж (млн экз.)
«Крокодил»	36	1,4	50,4
«Огонек»	52	1,7	88,4
«Работница»	12	2,4	28,8
«Советская женщина»	12	0,089	1,068

В перечисленных изданиях визуальные материалы могли быть частью статьи о выставке или художнике, и в этом случае иллюстрации чаще были черно-белыми и в довольно скромными по масштабу<sup>34</sup>. Первоначально единственной экспозицией, которой гарантировалось масштабное освещение, была ежегодная Всесоюзная художественная выставка, проводившаяся в конце года, статьи о ней в прессе выходили в январе. По мере того как на рубеже 1950–1960-х годов материалов об искусстве становилось все больше, внимание стали чаще привлекать и менее крупные выставки. Именно в этот момент информация о советских художниках стала появляться либо в формате полномасштабных статей о наиболее заметных фигурах, таких как Федор Решетников, Александр Лактионов и Гелий Коржев, либо в формате коротких колонок, сопровождавших репродукции отдельных работ не столь известных авторов. Еще одним вариантом могло быть включение произведений в подборку цветных глянцевых репродукций, которые произвольным образом прикреплялись в пару мест журнала в сгруппированном виде. Представленный в этих вставках материал мог быть крайне разнообразным: иногда это были работы, имевшие отношение к основной теме конкретного выпуска журнала, иногда в этом месте демонстрировались работы молодых дипломированных художников или дополнительная порция произведений с недавних выставок, но зачастую этому материалу не посвящали столько комментариев, сколько иллюстрациям, включенным в статьи. К разочарованию историка, значительная часть иллюстраций, включавшихся в журналы в таком виде, вообще

<sup>33</sup> Этот показатель основан на статистических данных, приведенных в: *Utechin S. V. Everyman's Concise Encyclopaedia of Russia*. London, 1961. P. 436. Там указано, что в 1955 году тираж одного выпуска «Огонька» составлял 1 млн экземпляров. Общий объем тиражей журналов и альманахов, выпущенных в 1958 году, составил 637 млн экземпляров.

<sup>34</sup> Более теоретическое рассмотрение репродукции см.: *Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Padstow, 1994; *Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Избранные эссе*. М., 1996.

не сопровождалась какими-либо комментариями. Впрочем, иногда можно обнаружить сочетание двух форматов подачи материала: существуют примеры длинных статей об отдельных экспозициях (в особенности о выставке «Советская Россия» 1965 года) и художниках, следом за которыми сами произведения воспроизводились в цвете на нескольких страницах.

Наиболее распространенным материалом для этого формата – длинной статьи с последующими многочисленными цветными иллюстрациями – было, несомненно, искусство конца XIX века. Важность работ реалистов XIX века для советской культуры сложно переоценить. Хотя на начальном этапе социалистического реализма передвижников могли анахронически представлять в качестве провозвестников революции, их живопись пользовалась популярностью, которая выходила далеко за пределы официальной культуры. В течение рассматриваемых нами двух десятилетий вряд ли хоть один выпуск «Огонька» обошелся без по меньшей мере пары репродукций работ эпохи передвижников. Даже когда в конце 1960-х годов количество репродукций современных произведений сократилось, поскольку стало преобладать высококачественное цветное фото<sup>35</sup>, интерес к передвижникам не был поколеблен. В некоторых случаях они приобрели даже большую устойчивую ценность и репродукции их картин стали еще более частыми, чем в предшествующие годы. Неизменное предпочтение отдавалось историческим полотнам Василия Сурикова и Виктора Васнецова, батальным сценам Василия Верещагина, а также изображениям провинциальной русской жизни Валентина Серова<sup>36</sup>, однако художником, которому уделялось больше всего внимания, был Илья Репин. Многие и сегодня по-прежнему считают его величайшим русским мастером всех времен. Об уровне признания в советский период можно судить не только по количеству публикаций в популярных журналах, посвященных его работам, но и по тому простому обстоятельству, что на фоне множества разных событий 1944 года столетний юбилей художника освещался ведущими советскими газетами в виде хвалебных статей. Для некоторых изданий это был чуть ли не единственный материал, посвященный культурной тематике, за все годы войны<sup>37</sup>. Тогда же по случаю столетия Репина была выпущена серия из пяти почтовых марок, за основу которых были взяты два его произведения – автопортрет 1899 года и знаменитая картина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1890–1891)<sup>38</sup>. Влияние XIX века выходило за рамки простого репродуцирования. Как будет показано, перечисленные выше живописцы-реалисты оказали глубокое влияние на многих советских художников, и отсылки к их работам содержались во многих картинах, плакатах и даже карикатурах рассматриваемой эпохи. Не будет преувеличением сказать, что искусство передвижников пронизывало всю ткань советской визуальной культуры<sup>39</sup>.

Хотя репродукции картин были важным элементом перечисленных журналов, они были не единственным визуальным материалом, с которым читатели встречались на их страницах. На обложках журналов размещались фотографии, а также (хотя и не столь часто) рисунки или копии картин; последние страницы и фронтисписы также обычно полностью отводились визуальному материалу в различных форматах, хотя конкретный способ использования этого

<sup>35</sup> Более подробно об эволюции фотоиллюстраций в «Огоньке» в 1950–1960-х годах см. *Werneke J. Photography in the Late Soviet Period, the SSOD, and Official Photo Exchanges // Vestnik: The Journal of Russian and Asian Studies. 2015. August* (Режим доступа: [http://www.sras.org/photography\\_late\\_soviet\\_period](http://www.sras.org/photography_late_soviet_period). Дата последнего обращения 30.04.2017).

<sup>36</sup> См., например: *Кончаловская Н. Затерянная в толпе // Огонек. 1961. № 21*; *Рисунки В. Васнецова к 110-летию со дня рождения. Огонек. 1958. № 20*; *Никитин М. Художник мстящей кисти // Огонек. 1967. № 25*; *Глузман Г. Великий живописец // Советская женщина. 1965. № 1*.

<sup>37</sup> *Репин и русская национальная живопись // Правда. 1944. 5 августа*; *Яковлев В. Великий русский художник // Красная звезда. 1944. 5 августа*; *К 100-летию со дня рождения И. Е. Репина // Известия. 1944. 5 августа*; *Соколова Н. Великий русский художник // Известия. 1944. 5 августа*.

<sup>38</sup> *Соловьев В. Ю. Указ. соч. С. 107. Репродукции этой картины в рассматриваемый период публиковались множество раз. См., например: Огонек. 1953. № 48. Между страницами 16–17 и Огонек. 1961. № 33. Между страницами 16–17.*

<sup>39</sup> Влияние реалистического искусства XIX века на социалистический реализм – момент, который сам по себе не привлекал значительного внимания, хотя на него часто ссылаются в дискуссиях о соцреализме. Одним из примечательных исключений является работа Александра Морозова: *Морозов А. Соцреализм и реализм. М., 2007.*



пространства значительно варьировался от номера к номеру. С годами фотографии становились все более значительной составляющей изданий – сначала это были простые иллюстрации к статьям, затем они эволюционировали в фотоочерк (в этом формате объем текста был минимальным, а изображения выходили на первый план). К концу 1960-х годов количество репродукций живописи существенно сократилось и преобладающими визуальными материалами, в особенности в «Огоньке», стали фотографии. Также в журналах можно было обнаружить рисунки к рассказам, простые карикатуры, копии плакатов и даже рекламу – все это вносило свою лепту в издания, которые на протяжении двух рассматриваемых десятилетий щедро иллюстрировались и сами по себе были очень важным инструментом визуальной культуры в советском обществе.

Еще одним ключевым средством распространения изобразительного искусства были профессиональные художественные альманахи. В отличие от визуальных материалов, публиковавшихся в упомянутых выше журналах, основным предметом подобных изданий была живопись (при этом в них регулярно появлялись статьи о скульптуре и реже – о графике), причем – опять же в отличие от популярных изданий – в этих альманахах находилось место для обличительных статей. И если неоднозначные работы оказывались за рамками популярных журналов, в альманахах наподобие «Искусства» основной составляющей подобных публикаций был их подробный критический разбор, часто сопровождавшийся репродукциями произведений. При внимательном анализе двух указанных типов изданий становится очевидным, что стилевые или содержательные тенденции в искусстве не всегда совпадали с тем, что одновременно воспроизводилось в популярном формате. Значительное количество рассматриваемых в этой книге произведений получили признание в профессиональных изданиях, однако им не нашлось места в популярной прессе – в качестве особенно характерного примера можно привести картину Гелия Коржева «Раненый» (1964), которая будет подробно рассмотрена во второй главе. В то же время в массовой печати зачастую присутствовали работы «менее значимых» или более молодых художников, чьи картины не считались достаточно важными, чтобы привлечь академическое внимание, и это обстоятельство позволяет исследователю получить более четкое представление обо всем спектре произведений изобразительного искусства этого периода. В дальнейшем мы рассмотрим связь между дискуссиями на страницах толстых художественных альманахов и произведениями живописи, которые тогда же появлялись на страницах массовых журналов, хотя отношения между этими двумя типами изданий никогда не были абсолютно прямолинейными. Конечно, альманахи наподобие «Искусства» могут очень многое рассказать о восприятии живописи как в самой художественной среде, так и среди непрофессиональных зрителей (на основании отзывов посетителей выставок), однако невозможно в точности установить, каким образом люди реагировали на карикатуры, фотографии и другие разновидности визуальных материалов, наполнявших страницы советских журналов. Поэтому, хотя рецепция данных произведений станет важной частью предлагаемого в этой книге анализа, то, как люди воспринимали искусство, с которым они сталкивались, всегда будет вторичным фактором в сравнении с попытками в точности раскрыть, как именно утверждались с помощью визуального искусства маскулинность, а также место и роль в обществе советского мужчины.

## Обзор содержания книги

В своей статье «Воскресенье в Третьяковской галерее» писатель Дмитрий Стонов описывал разнообразие посетителей в знаменитой московской галерее в обычный воскресный день в начале 1946 года. Среди них были офицеры Красной армии на побывке в столице, шестиклассники, пришедшие сюда вместе со своим учителем истории, пожилой колхозник из средней полосы и группа отставных военных-инвалидов: «Со всех концов Советского Союза [эти ветераны] приехали в Москву для профессиональной подготовки и восстановления здоровья. Один из них жаловался на экспозицию: „Здесь не хватает про войну“, – убежденно говорил он»<sup>40, 41</sup>. В экспозиции, представленной сразу после войны, о ней действительно могло быть сказано немного, однако в визуальной культуре в целом найдется мало примеров, сопоставимых с тем объемом живописи, скульптур, диорам, монументов и фотографий, вышедших после 1945 года, главной темой которых были война и ее последствия. Эта тема стала неотъемлемой составляющей как художественной продукции, так и печатной культуры на всем протяжении рассмотренных в книге двух десятилетий и в последующие годы, несмотря на то что, несомненно, появлялись и исчезали стили, а те или иные тенденции входили в моду и выходили из нее.

В первой части книги мы рассмотрим, каким образом визуальная культура обращалась к событиям войны и ее последствиям для формирования концептуального представления о маскулинности. Мы сосредоточимся на изображении трех ключевых составляющих военного опыта в течение двух десятилетий после 1945 года: фронтовое товарищество, израненное войной тело и проблематика, связанная с переживанием смерти и скорби.

Для начала мы рассмотрим тему товарищества, которая считается принципиальной для советского общества. В первой главе мы покажем, что в ранние послевоенные годы образ солдатского товарищества был крайне романтизирован и лишен каких-либо намеков на жестокость и насилие – подобный способ репрезентации может быть неотъемлемо связан с целями, которые ставились перед обществом в эпоху Сталина. Однако если в 1950-х годах на смену сталинизму пришла десталинизация, то в способе изображения военных действий обнаруживается примечательно мало изменений: в нем по-прежнему доминируют приторные образы военного братства, несмотря на появляющиеся попытки отдельных художников освоить опыт войны с большей психологической сложностью и глубиной. В период оттепели на смену традиционному герою-воину приходит новый типаж – героический рабочий: почти всегда это был мужчина, воплощавший все признаки милитаризированной маскулинной модели 1930-х годов. Работы, в которых будут предприняты попытки показать подлинные ужасы войны, появятся только в середине 1960-х годов, и только тогда сентиментально-сладостному образу солдатской жизни, устоявшемуся после 1945 года, будет брошен вызов со стороны живописи, демонстрировавшей кровь, смерть и насилие – неотъемлемые части военного опыта. Утверждение, что наиболее радикальные изменения в способах изображения войны наступили именно около 1965 года, является ключевым для нашего исследования.

Основной объект анализа второй главы – изображение израненного тела. В этой главе мы покажем, что зрительные образы непросто сопоставить с иными культурными формами. Визуальная культура следовала собственной траектории, когда речь шла об освоении особенно проблематичных или чувствительных тем. Мы вновь увидим, что, невзирая на переломный

---

<sup>40</sup> *Soviet War News* – советская пропагандистская газета на английском языке, выходившая с 1942 года; в дальнейшем называлась *The Soviet Weekly* (издавалась до 1991 года). Публиковался ли цитируемый рассказ на русском языке, установить не удалось. – *Примеч. пер.*

<sup>41</sup> *Stonov D. Sunday at the Tretyakov Art Gallery // Soviet News. 1946. April 15. P. 4.*

1953 год, сохранялась примечательная преемственность культуре предшествующего периода, поскольку увечья по-прежнему рассматривались как нечто преимущественно героическое. То обстоятельство, что так много людей вернулись домой с войны с физической инвалидностью, старательно игнорировалось, хотя последний фактор играл значимую роль в кино и художественной литературе периода оттепели. Аналогичным образом, как будет показано в последующих главах, тот факт, что многие мужчины вообще не вернулись с войны домой, в визуальной культуре замалчивался вплоть до самого начала 1960-х годов – опять же несмотря на потери и скорбь, к которым в самых разных ситуациях обращались другие культурные формы. В третьей главе мы подробно рассмотрим, каким образом изображался павший солдат, а также то место, которое отводилось в визуальной культуре горю, испытываемому мужчиной, – поскольку примерно в это время журналы стали не только помещать на своих страницах репродукции произведений, посвященных войне, но и освещать возведение и использование военных мемориалов посредством фото. В совокупности три перечисленных ключевых аспекта военного опыта дают совершенно иной образ советского мужчины в сравнении с тем, что присутствовал до 1945 года. Кроме того, эмоциональная и физическая цена победы все чаще становилась предметом обсуждения в визуальной культуре.

Во второй части, посвященной наследию войны, будет предпринято глубинное рассмотрение того аспекта традиционной мужской идентичности, который до недавнего времени главным образом оставался без внимания в советском контексте, – речь идет о влиянии войны, десталинизации и внутренней политики периода оттепели на советских отцов и их репрезентацию. Хотя некоторые важные изменения в способах концептуализации роли отца произошли еще в 1930-х годах, о существенном смещении акцентов свидетельствовало использование темы семьи в культуре военного периода, поскольку защита детей задействовалась в качестве мотивации для борьбы. В четвертой главе рассматриваются изменения в изображении отцовства с довоенного периода до окончания сталинской эпохи. Особый акцент сделан на воздействии, которое война оказала на способы визуальной презентации самого отца, его места в доме и отношений со своими детьми. Мы продемонстрируем, что, несмотря на почти полное отсутствие фигуры советского отца в визуальной культуре 1930-х годов, после 1945 года количество образов, ей посвященных, росло по экспоненте – эта тенденция была связана со способностью отца выступать в качестве индикатора утверждения довоенных норм. Также будет рассмотрено изображение советских вождей в качестве «суррогатных» отцов – в совокупности с немногими картинами, которые, похоже, намекают на отсутствие реального отца, это позволяет предположить, что, несмотря на редкое в сталинские годы открытое обращение к тематике военных потерь, воздействие войны на семью фигурировало в сюжетах картин довольно часто. И хотя послевоенный период стал неким водоразделом в изображении советского отцовства в визуальной культуре, после 1953 года данная тенденция успешно развивалась, поскольку в рамках целого ряда жанров отцы и их дети стали регулярно появляться на страницах самых популярных журналов страны, что давало превосходную мотивацию для осуществления различных задач хрущевского периода. Эту тенденцию мы подробно рассмотрим в последней главе, проследив, как менялась репрезентация советского отца в контексте десталинизации и каким образом по ходу десятилетия начиная с середины 1950-х годов представление о том, что значит быть хорошим отцом, стало неотъемлемой частью Нового советского человека. В итоге через анализ двух главных мужских идентичностей – солдата и отца – в книге будет показано, что по завершении рассматриваемого периода благодаря опыту войны изменились не только реальные советские мужчины – незатронутым этим опытом не остался даже идеальный мужской образ.

## ГЛАВА I Живые

### РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВОЕННОГО ТОВАРИЩЕСТВА И МУЖСКОЙ ГОМОСОЦИАЛЬНОСТИ ПОСЛЕ ВОЙНЫ

В рассказе Всеволода Павловского «Полтора солдата» излагается история о двух товарищах, оказавшихся рядом в битве под Сталинградом, – бывалом лейтенанте из Сибири и шестнадцатилетнем юноше по имени Митя из большого города. Пытаясь удержаться под обстрелом в одном полуразрушенном доме, оба получают серьезные ранения и оказываются на соседних койках в полевом госпитале, где лейтенант постепенно выздоравливает, восстанавливая свое зрение, в то время как Митя трагически умирает от ран:

Мите было легко умирать, ведь он знал, что его товарищ не оставит его... Я прижался своей щекой к его щеке. Она была холодной, и твердой, и колкой, и я уронил его руку. Я понял, что Мити больше нет. Я почувствовал, будто это я лежу в могиле, а он все еще жив, что без Мити я больше был не солдатом, а просто больным и слабым человеком, мерзкой изуродованной оболочкой<sup>42</sup>.

Этого мужчину, который, как ясно показывает автор, был человеком с большой буквы, настоящим бойцом, проводившим молодость на диких просторах Сибири, в одиночку охотясь на медведей, опустошали не его собственные раны, а смерть молодого товарища по оружию.

Идеал товарищества составлял ядро советского общества – так было с самых первых дней революции. Само по себе товарищество является каноническим мотивом, повлиявшим на наше восприятие советского общества. В последнее время исследователи рассматривают его сквозь призму столь различных сфер, как сексуальное насилие, литература 1920-х годов, мотивы участия в войне, а также отношения Советского Союза со своими соседями по социалистическому лагерю<sup>43</sup>. Термин «товарищество» используется некритически как условное обозначение взаимодействия (фактического или воображаемого) в советском социуме, а само слово «товарищ» представляет собой синоним советского режима в западной культуре<sup>44</sup>. Товарищество было принципом, который проникал во все сферы советской жизни (например, рабочие, трудившиеся рука об руку, были не просто коллегами, а именно товарищами) и был применим к гражданам обоих полов. Это был идеал, выходящий за рамки индивидуалистического представления о дружбе – напротив, он был основан на ощущении совместного опыта, единой работы по достижению общей цели и коллективного преодоления трудностей<sup>45</sup>. Таким образом, несмотря на то что понятие товарищества привычно использовалось в гражданской жизни, по своим коннотациям оно было отчетливо боевым.

В этой главе на материале конкретных произведений мы проследим, как репрезентация милитаристского товарищества под влиянием войны эволюционировала в течение послевоен-

---

<sup>42</sup> Pavlovsky V. A Soldier and a Half // Soviet War News. 1945. March 29. P. 7–8.

<sup>43</sup> Naiman E. Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton, 1997. Особенно P. 250–288; Borenstein E. Men without Women: Masculinity and Revolution in Russian Fiction, 1917–1929. London, 2000; Merridale C. Ivan's War: Life and Death in the Red Army, 1939–1945. London, 2005; Rajak S. Yugoslavia and the Soviet Union in the Early Cold War: Reconciliation, Comradeship, Confrontation, 1953–1957. London, 2011.

<sup>44</sup> Изложение истории феномена товарищества в России до 1917 года см. в: Borenstein E. Men without Women: Masculinity and Revolution in Russian Fiction, 1917–1929. London, 2000.

<sup>45</sup> Эти идеи почерпнуты в работе Gray J. G. The Warriors: Reflection on Men in Battle. London, 1998. P. 89–90, хотя ее автор и не рассматривает их в советском контексте.

ных десятилетий. Как будет показано ниже, хотя после 1945 года идея товарищества по-прежнему была очень важной для визуализации солдата, после войны представление о военном братстве принципиально изменилось. Вместо утверждения милитаризма советского солдата и его товарищей можно заметить исчезновение некоторых элементов, которые традиционно ассоциировались с героем войны: храбрости, бесстрашия, готовности совершать насильственные действия в соответствии с долгом. Теперь представление о военном товариществе было наполнено добродушным юмором и лишено угрозы – в нем не было тех ужасов, которые только что пережили люди, связанные узами этого товарищества. Во второй части главы, посвященной периоду после 1953 года, будет показано, что такой способ репрезентации за очень редкими исключениями сохранялся еще долго и после смерти Сталина, несмотря на громадные социальные, политические и культурные сдвиги, произошедшие в последующие годы. Вместо фигуры солдата художники оттепели устремили свой взор на рабочего, ставшего образцом героической маскулинности, в то время как солдат по-прежнему изображался в крайне романтизированной манере. Лишь в период торжеств, посвященных двадцатилетию победы, визуальная культура стала обращаться к проблеме той эмоциональной и физической цены, которую фронтовики заплатили на войне, – этому сюжету будет посвящена заключительная часть главы.

## Товарищество до 1945 года

Идея вооруженной коллективной борьбы была принципиальна для советской риторики с самых первых дней пребывания большевиков у власти: от революции до коллективизации, от антирелигиозных кампаний до прорыва к индустриализации – все, что угодно, в советском проекте формулировалось в терминах битвы, будь то битва против капитализма, битва с кулаками или битва за выполнение плана<sup>46</sup>. Поэтому не следует удивляться тому, что советская визуальная культура была изначально пропитана милитаризмом: темы и мотивы, прежде ассоциировавшиеся с войной, теперь использовались для описания трудовых баталий за победу социализма. Советская жизнь выражалась в терминах вооруженной борьбы, однако не следует предполагать, что одно лишь это обстоятельство вело к изображению общества, строительством которого занимались исключительно отряды героических мужчин.

В частности, на плакатах нередко можно увидеть одиночную фигуру мужчины, призывающего товарищей присоединиться к нему. В качестве примера можно привести плакат Виктора Говоркова «Ваша лампа, товарищ инженер!» (1933), а на некоторых влиятельных картинах этого периода, таких как «Оборона Петрограда» Александра Дейнеки (1927), в среде, традиционно считавшейся сугубо мужской, появлялись и женщины. Даже с наступлением эпохи социалистического реализма и уходом от безымянного героя, воплощающего собой массы, полное изъятие представителей одного или другого пола было скорее исключением, а не нормой для групповых образов советских граждан. Таким образом, несмотря на крайне милитаризованную и маскулинизированную природу сталинского общества, гомосоциальные сцены с одними лишь мужчинами фактически были редкостью в довоенной визуальной культуре.

---

<sup>46</sup> Основополагающая работа о милитаризации большевистского общества и культуры: *Fitzpatrick S. The Civil War as a Formative Experience // Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution. Bloomington, 1985. P. 57–76.*

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.