

А. В. Смирнов

*доктор философский наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет*

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СВАДЬБЫ В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ
1960–1970 ГГ.: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД**

Статья посвящена проблемам применения методов культурологического анализа к изображению свадеб в советской живописи 1960–1970 гг., направленного на анализ структур советской повседневной жизни соответствующего периода. Анализ семантической структуры живописных изображений свадьбы позволяет выявить методы художественной репрезентации нормативов социальной и гендерной политики советского государства применительно к созданию семьи.

Ключевые слова: СССР, советская повседневность, советская культура, советская живопись, социалистический реализм, культура повседневности, свадьба в живописи, праздник в живописи, свадьба в СССР, советская свадьба, репрезентация быта.

A. V. SMIRNOV

Doctor of Philosophic Sciences, Docent, St Petersburg State University

**REPRESENTATION OF THE WEDDING IN SOVIET PAINTING
OF 1960–1970: CULTURAL VIEWPOINT**

The article is devoted to the problems of applying the methods of cultural analysis to the image of Soviet art weddings in 1960–1970 years., Aimed at analyzing the structure of Soviet everyday life of the corresponding period. An analysis of the semantic structure of the beautiful wedding pictures reveals the methods of artistic representation standards of social and gender policy of the Soviet state in relation to a family.

Key words: USSR, soviet everyday life, soviet culture, soviet painting, socialistic realism, culture of everyday life, wedding in painting, celebration in painting, wedding in USSR, soviet wedding, representation of everyday life.

Несмотря на неослабевающий научный интерес к советскому искусству и, в частности, к живописи, «свадебная» тематика практически не представлена ни в отечественных, ни в зарубежных исследованиях современной отечественной живописи. Однако в 1960-х — 1970-х годах данный жанр получил весьма широкое распространение в советской живописи. В задачу данного небольшого исследования входит выявление идеологической функции данного жанра живописи и специфики основных составляющих канона этого жанра в том виде, в котором он сложился в указанный временной отрезок. Относительно немногочисленные публикации, по тематике, «смежной» с рассматриваемой нами, можно условно разделить на несколько групп:

- публикации искусствоведов, посвященных истории «классического» искусства, отечественного и зарубежного (свадьбы в классической живописи);
- публикации академических искусствоведов, посвященные советскому искусству (образы человека и образы повседневности в советской живописи);
- публикации историков культуры, затрагивающих тему советского искусства (репрезентация повседневности в советских медиа и в советском искусстве, в том числе, в живописи), в число которых следует включить, прежде всего, работы Е. Добренко [2], Н. Лебиной [3], Е. Сальниковой [4; 5], Ю. Богомолова [1];
- публикации исследователей в области социальной антропологии, гендерной теории и визуальности, посвященные проблемам взаимоотношения полов, практикам повседневности и их репрезентации в искусстве и современных медиа.

В большинстве исследований живописи свадебной и бытовой в целом тематике анализируются работы наиболее известных, «раскрученных», советских художников (таких, как, например, А. Самохвалов и Ю. Пименов), в то время как творчество художников, условно говоря, «второй» и «третьей» линии остаются за границами анализа искусствоведов. Круг анализируемых в данном исследовании работ включает в себя как полотна достаточно популярных мастеров, так и тех художников, чьи имена относительно малоизвестны (всего около 60 работ). В качестве основного исследовательского метода был выбран семантический анализ сюжета и отдельных персонажей отобранных работ, на основании которого мы можем сделать следующие обобщенные выводы.

Свадьба может рассматриваться либо как частный случай советского праздника, либо как специфическое, уникальное праздничное событие, само по себе достойное того, чтобы быть запечатленным. Мы можем констатировать наличие двух принципиально отличных друг от друга подходов к изображению свадьбы. В первом случае основным сюжетом картины (Г. Готгольд «Свадьба», 1950-е) является не столько свадьба, сколько «праздничное действие» как таковое. Фактически, «свадебный» жанр может рассматриваться лишь в качестве одной из вариаций «праздничного» жанра, а изображаемая свадьба достойна живописной репрезентации не в силу самостоятельной значимости, но в силу принадлежности к одной из форм праздника, традиционно-народного или, в отдельных случаях, нового, социалистического (С. Герасимов «Колхозный праздник», 1937). Граница между указанными подходами несколько условна, отнести конкретное полотно к той или иной категории можно, прежде всего, на основании того, какую роль в композиции картины играют новобрачные, а также того, насколько в ней представлена праздничная атмосфера как таковая. Соответственно, второй, чисто «свадебный», тип картин стал значимым в традиции социалистического реализма лишь в начале 60-х годов, то есть в тот период, когда персонажи художественных произведений «получили право» на чувства [5]. Таким образом, «свадебная тематика» выделяется в самостоятельный жанр советской живописи, отличный от «праздничного», только тогда, когда граждане советской страны, «получили право» на индивидуальное, «приватное», счастье. Этот факт нашел свое отражение в появлении все большего числа медийных и художественных репрезентаций такого счастья. Таким образом, живописные работы, бытового и, в том числе, «свадебного», жанра репрезентируют своеобразную диалектику счастья, которое, конечно же, будучи сугубо индивидуальным, получает право существовать только в контексте счастья всего советского народа и всей советской страны. В свою очередь, выделение «свадебной живописи» в самостоятельный жанр позволяет изобразить уже не только «праздник», радость локального сообщества, по преимуществу деревенского, но и сформировать образ индивидуального счастья как частного случая того счастья, которое вместе с новобрачными разделяет весь советский народ или его полноправные, достойные представители.

Можно утверждать, что «свадебная» живопись не просто репрезентирует свадьбу, она репрезентирует один из возможных для советского

человека способов быть счастливым. Подобная живопись призвана показать, как именно советский человек может быть счастливым, по какой причине именно свадьба становилась одним из самых главных событий в жизни советского человека. Фактически, эти картины репрезентируют одну из практик «переживания» счастья, то есть регламентированных и легитимированных властью форм, способов, такого переживания. Данная гипотеза дает возможность по-новому интерпретировать отдельные сюжеты в данном жанре живописи.

Прежде всего, репрезентация свадьбы задает границы и определяет структуру того, что можно было бы условно назвать эвдемонологическим пространством, то есть «пространством счастья». С этой целью в произведения вводятся специфические элементы семиотической структуры, точнее, того дискурсивного поля, в котором возможно формирование, трансляция и усвоение значений, связанных со счастьем. Изображая свадьбу советских людей, живопись социалистического реализма начинает очерчивать контуры данного дискурсивного поля, формируя сферу значений, среду, ситуативность и круг лиц, которые оказываются включенными в это поле либо в качестве источников высказываний, либо в качестве высказываний как таковых [6, с. 81–88].

Рассмотрение свадьбы как пространства публичного счастья и определяет тот факт, что из живописных и медийных репрезентаций советского свадебного обряда вытесняются все возможные негативные мотивы и намеки на те или иные проблемы, свойственные брачно-семейным отношениям, характерным для СССР. «Свадебная» живопись, как и иная живопись соцреализма, практически не критична, социальные проблемы оказываются вытесненными в жанр сатиры (им посвящена, например, сатирическая графика журнала «Крокодил»). Подобная же тенденция характерна и для свадебной фотографии, представленной в советских медиа, хотя в любительской фотографии данного жанра некоторые намеки на указанные проблемы могут и присутствовать, что делает последнюю отдельной и весьма интересной темой для анализа. Такое отсутствие реальных коллизий и позволяет рассматривать свадебную живопись как репрезентацию, в терминах Добренко [2], несуществующего социализма, а применительно к данному исследованию позволяет говорить о репрезентации несуществующей социалистической повседневности. Если социалистический реализм — это изображение жизненного уклада нового несуществующего политико-экономического строя, то социалистическая повседневность — это жизненный уклад,

связанный с несуществующими, но лишь декларируемыми, отношениями повседневности, то есть отношениями индивидов и реализациями стратегий власти на микроуровне социального взаимодействия.

Следующее обобщение связано с тем, что сформировавшийся канон «свадебной» живописи в значительной степени определяется составляющими свадебного обряда, что вполне закономерно. Перспективным представляется сопоставление канонов «свадебной» живописи и свадебной фотографии, любительской, постановочно-профессиональной и постановочно-медийной. Можно также с достаточной степенью достоверности утверждать, что в силу специфики развития фотодела в СССР канон свадебной фотографии формировался одновременно с канонем свадебной живописи. В ходе этого становления выбирались сюжеты и композиционные решения, выделялись ключевые моменты, достойные живописной и, в целом, визуальной фиксации: произнесение речей участниками церемонии (А. Солодовников «Свадьба», 1968), обмен кольцами (И. Синепольский «Свадьба», 1971, Т. Яблонская «Обручальное кольцо», 1969), проставление подписей (В. Присталенко «Свадьба», 1977), поздравление друзей (Р. Тажжединов «Свадьба», 1966; В. Коваленко «Свадьба», 1971) и родителей (Ю. Внодченко «Свадьба», 1969), выход из ЗАГСа или Дворца бракосочетаний (Т. Старосельская «Свадьба», 1965; К. Филатов «Свадьба», 1973; Хитрова «Свадьба», 1960-е), вход в дом (О. Ломакин «Свадьба морского офицера», 1968; Н. Овчинников «На родине. Свадьба в Шоршелах», 1966), праздничное застолье (В. Борисов «Свадьба», 1968) и целый ряд других сюжетов. Подобное сопоставление представляется перспективным в научном плане ещё и по той причине, что современная «профессиональная» свадебная фотография, во-первых, предложила значительное количество новых сюжетов, кроме того, в интересующий нас период не все сюжеты свадебной фотографии были восприняты в свадебной живописи.

Не следует забывать, что в начале 60-х годов происходила значительная трансформация канона советской свадьбы [3], о чем свидетельствует, в частности, открытие Дворцов бракосочетаний, сопровождавшееся появлением новых свадебных ритуалов, которые не могли не найти своего отражения в живописи того времени. Данные ритуалы, хотя и впитали в себя черты более старого, «народного», свадебного канона, но, тем не менее, носили новаторский характер, апеллируя к группе символических кодов, связывающих любовь двух индивидов

с чувством ответственности перед обществом и государством за судьбу семьи, а, значит, и за судьбы Родины в целом.

Таким образом, свадебный обряд с начала 60-х годов, допуская значительную степень вариативности, стал содержать в себе как обрядовость русской традиционной, «архаической» («деревенской»), свадьбы, так и новые черты, связанные с необратимым вступлением СССР на путь индустриальной модернизации и формирования общества городского типа. Такая двойственность стала причиной того, что свадебный жанр живописи соцреализма также приобрел определенную вариативность, анализируя которую можно выделить три основных типа изображения свадьбы в СССР.

Первый тип представляет собой отражение укорененности нынешнего счастья молодоженов в народной традиции. В этом случае свадьба изображена, соответственно, как действие, полностью реализованное по канонам русской деревенской свадьбы, как сохранение в новой семье традиционных нравственных устоев русского народа (Р. Ермолин «На Усть-Цилемской свадьбе», 1969).

Второй тип рассматривает свадьбу как форму преемственности, связи традиционного и современного, как органичный синтез, «диалектическое единство» старого и нового, выражающееся либо в передаче права на счастье со стороны старшего поколения младшему, либо за счет включения «переосмысленных» традиций в новый обряд свадьбы, либо за счет того, что свадьба демонстрируется всему сообществу в виде прохода молодых по селу. Передавать молодым счастье было доверено лишь канонически проверенным носителям социального опыта. В качестве таковых могут выступать как умудренные жизнью представители советского государства, осуществляющие регистрацию брака (А. Солодовников «Свадьба», 1968) или присутствующие на свадьбе в качестве почетных гостей (А. Кирчанов, П. Чернов «Свадьба шахтера в колхозе», 1960), так и родители молодоженов (Э. Нейман «Свадьба», 1970-е).

Включение переосмысленной традиции осуществляется за счет присутствия в пространстве картины целого ряда характерных признаков «народности», в частности, народных танцев (Дмитриевич «Свадьба», 1968; Т. Яблонская «Свадьба», 1963; Г. Лиепиня «Свадьба в рыболовецком колхозе», 1974), традиционных обрядов (В. Гончаренко «Свадьба», 1977; Р. Тажжединов «Свадьба»; 1966, В. Щаибл «Свадьба»)

и костюмов (А. Бондаренко «Свадьба», 1970; А. Волненко «Свадьба», 1969; Н. Овчинников «На родине. Свадьба в Шоршелах», 1966; М. Ряснянский «Комсомольская свадьба», 1970) вне зависимости от того, воспроизводит ли изображаемая свадьба народный свадебный канон. Мы видим, что костюмы персонажей свадебной живописи очень эклектичны. Всегда канонически строгие костюмы «молодых», которые и являются главными маркерами как их статуса, так и характера самого праздника, могут соседствовать с псевдонародными костюмами гостей, друзей, односельчан.

Торжественный проход по селу не только делает односельчан причастными к этой радости, но и легитимирует это индивидуальное счастье в глазах соседей, в некотором смысле репрезентирующих весь советский народ в пространстве картины. Более того, подобный сюжет является одним из наиболее распространенных в рассматриваемом жанре (А. Бондаренко «Свадьба», 1970; А. Волненко «Свадьба», 1968; Крыник «Свадьба», 1970; С. Лукин «Свадьба», 1985; А. Ляшков «Свадьба», 1976; Носов «Свадьба», 1969; М. Ряснянский «Комсомольская свадьба», 1970; А. Токарева «Свадьба», 1960-е и ряд других работ).

И, наконец, третий тип живописной репрезентации свадьбы демонстрирует торжество и триумф молодости и связанного с ней наступающего прогресса над отживающей и снисходительно отрицаемой архаикой. Подобная цель достигается, чаще всего, вытеснением отрицаемого из пространства картин, где все персонажи (или подавляющее большинство таковых) принадлежат к единственной возрастной группе, молодежи. В этом случае традиция преемственности поколений отрицается. Право на счастье, иногда, впрочем, достаточно неоднозначное, остается за самодостаточной молодостью, отказывающейся от того, чтобы разделить это счастье со старшим поколением. Подобная тенденция отражает складывающееся в то время стремление отрицать если не идеологические, то, по крайней мере, поведенческие ценности и нормы старших поколений. Советская молодежь 60-х стала социальной базой для формирования новой социальной группы — советской интеллигенции 60-х годов, которую сковывала как российская архаика, так и советская идеология сплочения поколений вокруг социалистической идеи. Все это не могло не найти отражения и в советской живописи, где свадьба может становиться комсомольской (В. Синявский «Комсомольская свадьба», 1974), молодежной (А. Мелдере «Свадьба»,

1974; А. Токарева «Свадьба», 1960-е), городской (Ю. Пименов «Свадьба на завтрашней улице», 1962), либо «шестидесятническо-интеллигентской» (О. Богаевская «Свадьба», 1967). Правда, в последнем случае самостоятельность молодости, ее отрыв от старшего поколения достигается тяжкою ценою будущего одиночества. Подобный мотив, связанный с теми или иными проблемами в пространстве обязательного счастья, пусть даже еще и не проявившимися, является чрезвычайно редким явлением. Это говорит о наличии важной тенденции в советской живописи, состоящей в том, чтобы изображать свадьбу, прежде всего, как праздник, свидетельствующий о пребывании в состоянии счастья, а уже во вторую очередь — как социальный факт, факт повседневной жизни со своими коллизиями и даже возможными конфликтами.

Подобное стремление к изображению всеобщего счастья приводит к тому, что советская свадебная живопись оказывается полностью лишенной психологизма как художественного метода. Редкой является и внутренняя напряженность отношений между персонажами в пространстве картины. Единственный возможный конфликт, конфликт характеров, конфликт представителей разных поколений, если и находит свое выражение, то как раз в немногих полотнах «психологической» направленности, в частности, в картине братьев Ткачевых «Свадьба в Дуброво». Но даже в таких «проблемных» полотнах причина конфликтов может лежать не в поле социальных противоречий или социального неравенства, но в неких не до конца преодоленных пережитках, препятствующих полной победе социалистического счастья.

Советская «свадебная» живопись демонстрирует также способы реализации нормативов социальной и гендерной политики советского государства применительно к созданию семьи. К числу таких нормативов можно отнести, в частности, возраст молодоженов — персонажей картин, незначительно колеблющийся вокруг 25 лет, малую разницу в возрасте между ними (или вообще отсутствие таковой). Это, конечно, не значит, что в советское время возрастной разницы между новобрачными не было в принципе, но правила репрезентации счастья в «свадебной» живописи, не допускали изображение бракосочетания между индивидами с большой разницей в возрасте, особенно в сторону старшинства невесты. В абсолютном большинстве произведений подчеркивается принципиальное равенство мужчины и женщины, в том числе и таким способом. Кроме того, сама постановка вопроса

о том, кто из новобрачных займет главенствующее положение в семье, была абсурдной в советской официальной риторике, посвященной брачно-семейным отношениям, а, следовательно, и в живописи соцреализма.

Еще одна закономерность живописной репрезентации советских социальных нормативов состоит в том, что новобрачные всегда являются представителями социальных групп, включенных в процесс производительного труда или социалистического строительства. Типажи изображаемых молодоженов неотличимы от типажей иных жанров советской живописи, прежде всего, живописи на производственную тематику. Именно такие персонажи и достойны пребывания в новом пространстве советского счастья. В окружении молодоженов отсутствуют отрицательные или «проблемные» персонажи, которые могли бы внести хотя бы какой-нибудь драматизм или психологическую напряженность в сюжет: маргиналы различного типа, участники возможных предыдущих романтических отношений новобрачных, не одобряющие брак родители и прочие недоброжелатели. Действительно, их присутствие лишь омрачило бы картину изображаемого счастья.

Таким образом, проанализировав изображения свадьбы в советской живописи 1960-х — 1970-х годов и выделив основные их закономерности, мы можем утверждать, что репрезентация практик «переживания счастья» является одной из главных задач этих изображений. Данный вывод позволяет поставить более масштабную научную задачу, в рамках которой исследовались бы различные эвдемонологические практики и способы их художественной, прежде всего, живописной, репрезентации. Подобное исследование может стать частью более широкого изучения советской живописи и задает ряд общих принципов ее трактовки в рамках изучения истории советской культуры и, в частности, культуры повседневности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богомолов Ю. А.* Между мифом и искусством. М.: ГИИ, 1999.
2. *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
3. *Лебина Н.* Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
4. *Сальникова Е. В.* Советская обыденность в контексте большой идеологии. Образы журнальных страниц // Опыт повседневности: сборник статей /

- Ред.-сост. К. Г. Богемская, М. В. Юнисов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 38–73.
5. *Сальникова Е. В.* Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои сюжеты. М.: Изд-во ЛКИ, 2010.
 6. *Фуко М.* Археология знания. Киев: Ника-центр, 1996.

TRANSLIT

1. *Bogomolov Ju. A.* Mezhdy mifom i iskusstvom. М.: GII, 1999.
2. *Dobrenko E.* Politjekonomija socrealizma. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007.
3. *Lebina N.* Muzhchina i zhenshhina: telo, moda, kul'tura. SSSR — ottepel'. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.
4. *Sal'nikova E. V.* Sovetskaja obydennost' v kontekste bol'shoj ideologii. Obrazy zhurnal'nyh stranic // Opyt povsednevnosti: sbornik statej / red.-sost. K. G. Bogemskaja, M. V. Junisov. SPb.: Dmitrij Bulanin, 2005. S. 38–73.
5. *Sal'nikova E. V.* Sovetskaja kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-h k seredine 1980-h. Vizual'nye obrazy, geroi sjuzhety. М.: Izd-vo LKI, 2010.
6. *Fuko M.* Arheologija znaniya. Kiev: Nika-centr, 1996.