

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВО «Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет»
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ПЕРМСКОГО КРАЯ
ГБУК ПК «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий
«Пермь-36»

ИСКУССТВО РЕПРЕССИРОВАННЫХ ХУДОЖНИКОВ

темы и образы
монография

Денис Подледнов
Елена Казанцева

ISBN 978-5-907675-46-9



Пермь
пггпу
2023



МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК
«ПЕРМЬ-36»

12+

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования «Пермский государственный
гуманитарно-педагогический университет»
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ПЕРМСКОГО КРАЯ
Государственное бюджетное учреждение культуры Пермского края
«Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий
“Пермь-36”»

12+

Д.Д. Подледнов, Е.Д. Казанцева

ИСКУССТВО
РЕПРЕССИРОВАННЫХ
ХУДОЖНИКОВ: ТЕМЫ И ОБРАЗЫ

Монография

Пермь
ПГГПУ
2023

УДК 75,03
ББК Щ 14(2)
П 44

Рецензенты:

канд. искусствоведения, старший преподаватель Института истории СПбГУ
Д.О. Мартынова;

канд. ист. наук, зав. науч.-метод. отделом Музея-заповедника «Пермь-36», доцент
кафедры ТиМФКиТ ПГГПУ *С.А. Шевырин*

Авторы:

научный сотрудник Музея-заповедника «Пермь-36», преподаватель департамента
медиа НИУ ВШЭ – Санкт-Петербург *Д.Д. Подледнов* (*denis.podliodnov@gmail.com*);
заведующий экспозиционно-выставочным отделом Музея-заповедника «Пермь-36»
Е.Д. Казанцева (*helenakazantseva@mail.ru*)

Подледнов, Д.Д.

П 44 Искусство репрессированных художников: темы и образы : монография / Д.Д. Подледнов, Е.Д. Казанцева; Перм. гос. гуманист.-пед. ун-т; Музей-заповедник «Пермь-36». – Пермь, 2023. – 6,0 Мб. – 1 электрон. опт. диск (CD ROM); 12 см. – Систем. требования: ПК, процессор Intel(R) Celeron(R) и выше, частота 2.80 ГГц; монитор SuperVGA с разреш. 1280x1024, отображ. 256 и более цветов; 1024 Мб RAM; Windows XP и выше; Adobe Reader 8.0 и выше; CD-дисковод, клавиатура, мышь. – Загл. с титул. экрана. – Текст. Изображение статичное (визуальные) : электронные. – ISBN 978-5-907675-46-9

Искусство репрессированных художников – это вынужденное и неофициальное течение советского искусства, отражающее разные аспекты культурно-исторического контекста СССР 1930-х–1980-х годов. Работы репрессированных художников, созданные во время заключения в ГУЛАГе, не только отражают эмоциональное состояние человека, оказавшегося в условиях несвободы, но и передают уникальное индивидуальное свидетельство лагерной повседневности. Книга посвящена исследованию биографий и творчества художников, пострадавших от репрессивной политики: Евы Левиной–Розенгольц, Георгия Вагнера, Константина Ротова, Рудольфа Веденева, Бориса Свешникова. Отдельно рассмотрены произведения Петра Белова, художника, который не был репрессирован, но стал свидетелем эпохи и воплотил в своих живописных работах взгляд «со стороны». Издание адресовано широкому кругу читателей, интересующихся искусством советского периода.

УДК 75,03
ББК Щ 14(2)

Издается по решению редакционно-издательского совета
Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета

Издание осуществлено по заказу администрации губернатора Пермского края в рамках реализации государственной программы «Общество и власть»

ISBN 978-5-907675-46-9

© Подледнов Д.Д., Казанцева Е.Д., 2023

© Суворова А.А., предисловие, 2023

© Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2023

© Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий
«Пермь-36», 2023

Содержание

Предисловие (<i>А.А. Суворова</i>).....	4
ВВЕДЕНИЕ. Искусство репрессированных: исторический контекст	12
Глава 1. Методологические подходы к изучению искусства репрессированных	21
Глава 2. Тема тревоги в искусстве репрессированных: Ева Левина-Розенгольц	34
Глава 3. Тема природы в искусстве репрессированных: Георгий Вагнер	49
Глава 4. Тема юмора в искусстве репрессированных: Константин Ротов	62
Глава 5. Тема религии в искусстве репрессированных: Рудольф Веденеев	75
Глава 6. Фантастические сюжеты в искусстве репрессированных: Борис Свешников	92
Глава 7. «Свидетель эпохи»: репрезентация темы репрессий в произведениях Петра Белова	109
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	147
Список литературы и источников	151
Список художественных произведений	160
Приложение 1. Иллюстрации	168
Приложение 2. Ссылки для самостоятельного знакомства с художественными произведениями	181

ПРЕДИСЛОВИЕ

Разговор об искусстве, созданном репрессированными, – это полилог одновременно с прошлым и будущим, которые соединяются в настоящем моменте. Через размышления о «сложном прошедшем» мы понимаем, как вращается маховик истории. В этом глобальном процессе соединяется великое и малое: благие намерения теоретиков нового мира разворачиваются в драму «большого террора», огромные цифры жертв которого состоят из частных историй «маленького человека». Этот полилог разворачивается в разных высказываниях: текстах исследователей, выставках, фильмах – и находит своих адресатов в будущем. Десятилетиями мы продолжаем учить уроки истории, и еще многое остается невыявленным, скрытым. Одним из таких аспектов изучения сложного прошлого является искусство, создаваемое репрессированными художниками – профессионалами и самоучками – во время заключения и десятилетиями после заключения и реабилитации.

Искусство репрессированных – непростая тема для общественной дискуссии, публицистики и научного исследования, но говорить об этом, продираясь через

«белые пятна», непонимание, отторжение, принципиально нужно. Первая сложность дискуссии по этой теме – этического порядка. Нам может показаться кощунственным в ужасе большого террора и историй, разворачивающихся в последующие десятилетия, отыскивать эти крошечные, нарисованные тайком или под «гы-гы» конвоиров рисунки или картины и скульптуры, сделанные уже после заключения, как рефлексию пережитого. В контексте тотального насилия машины репрессий первостепенно важным мыслится документирование трагедий, изучение и восстановление хода драматических событий. Документальные свидетельства – архивные дела и фотографии как бы заслоняют собой «сочиненные», эфемерные визуальные образы, рисуемые в блокнотах или на холстах. Но именно в них можно уловить экзистенциальные разрывы, понять, как человек преодолевает (чаще до нас доходят именно такие случаи) опыт невыносимого бытия: репрессий, несправедливого заключения, морального и физического страдания. В искусстве этика становится эстетикой, это закономерность конструирования художественного образа. На протяжении всей своей истории искусство было феноменом бóльшим, чем просто эстетический опыт.

В истории культуры художественный образ был имплицитно в картину мира – мистическую, трагическую, визионерскую, являлся частью магического ритуала и рефлексией коллективного и индивидуального практического опыта и метафизики существования. Таким образом, будучи, как и всякое искусство, импликацией человеческого бытия – внутреннего и внешнего – искусство репрессированных становится значимым высказыванием, не заслоняющим документ, но продолжающим его на новом уровне.

Вторая, непосредственно связанная с первой, сложность в научном осмыслении искусства репрессированных состоит в междисциплинарности этого феномена. Изучая искусство и творчество за пределами привычных, «очерченных» ранее полей, будь то границы и флажки институциональных форм или определенные культурой нормы и правила, мы всякий раз сталкиваемся с недостаточностью чисто искусствоведческого тезауруса. Оказывается, что в понятиях «наивное искусство», «аутсайдерское искусство», «ар-брют» главное – не существительное «искусство», а то, что составляет этот маркер инаковости. Авторы «иногосударственного искусства» часто являются маргиналами маргинального мира. В силу своей

социальной, структурной, культурной маргинальности / пограничности, обусловленной различными факторами, творцы «инога» отсечены от поля искусства и их творчество в большей степени подвержено влияниям других, внешних по отношению к искусству дискурсов – политического, религиозного, научного. Изучая искусство «вне норм», исследователь в первую очередь объясняет не смыслы и эстетику искусства, а закономерности исключения. Разговор об искусстве репрессированных в данном случае продолжает эту линию интерпретации. «Иное искусство» – то, что складывалось в изоляции, часто вынужденной, – в СССР часто развивалось в переплетении с политическим дискурсом, в более широком контексте – в соединении с медицинским и социальным дискурсами. Таким образом, и в характере этого искусства, и в обстоятельствах его возникновения этическое преобладает над эстетическим.

Третьим, хотя и не последним, но значимым «камнем преткновения» является выбор теории и методологической оптики исследования искусства репрессированных. Через конструкты эстетического опыта, только посредством логики формально-стилистического анализа или семиотики, мы не можем выявить смыслы этого феномена.

Но другой крайностью интерпретации было бы вообще отказаться от эстетического анализа этого феномена, понимая его исключительно как часть политического протестного нарратива. Авторы настоящей книги выбирают фреймы метадисциплинарных подходов memory studies и trauma studies как некоторую теоретическую основу, но при этом осмысление творчества отдельных авторов идет с использованием более традиционных для искусства методов – формально-стилистического, семиотического, иконологического анализа. Двигаясь по истории «сложного прошедшего», исследователи разворачивают биографию творцов, выявляя драматические моменты, которые стали пунктами поворота к творчеству или спровоцировали изменение художественного высказывания. В анализе конкретных произведений определяются индивидуальные мифологии, выстроенные творцами как границы собственного мира, способы документирования художественной реальности, суверенные семиотические системы или художественные языки.

Обозначив возможные сложности исследования искусства репрессированных, можно назвать некоторые смысловые базисные позиции для его научного

осмысления. В первую очередь, выделяя этот феномен в некоторый отдельный объект анализа, создавая общность произведений разных авторов, необходимо рефлексировать эффекты такого смыслового объединения и особенности функционирования этого дискурса. Изучая искусство репрессированных, авторы настоящего исследования Денис Подледнов и Елена Казанцева продолжают работу с весьма специфической смысловой конструкцией – визуальными образами, создаваемыми людьми, соединенными в эту общность принужденно, помимо их воли. Жизненные истории репрессированных творцов, профессиональная занятость, творчество в разные моменты их жизни значительно разнятся. «Точкой сборки» оказывается драматический момент репрессий – ложного обвинения, ареста, заключения. То есть феноменологически авторы «искусства репрессированных» – исключенные в двойной степени. Политическая машина вырывает их из пространства жизни, круга привычных ценностей и повседневности и перемещает в насильственно сконструированную общность: «заключенные», «враги народа», «изгой». Можно ли говорить о том, что эта принудительность является достаточной предпосылкой формирования отдельного дискурса? В логике «искусства

исключенных» – ар-брюта или искусства аутсайдеров – это внешнее ограничение оказывается логически возможным: так как обособление обладает четким фокусом, драматический опыт становится некоторой позицией высказывания. Репрессированные оказываются субъектами, повествующими о коллективном опыте в индивидуальных нарративах и образах.

Другой позицией обособления становится формирование общности для исследования, говорения, показа. И здесь мы, как и в случае искусства аутсайдеров, обнаруживаем принудительность изоляции уже в поле институциональной практики искусства и исследований. Мы, исследователи, как будто заставляем зрителя смотреть на такое искусство именно через призму сегрегации, делая эту характеристику исключенности наиболее существенной. Таким образом, в контекст «искусства репрессированных» попадают произведения профессионалов и самоучек, ранее не бравших в руки карандаш, рисунки, создаваемые как документальные нарративы, и символические, далекие от реальности образы, зарисовки, сделанные во время заключения, и композиции, творимые десятилетиями после него. Но обозначение этого поля искусства как некоторого обособленного объекта позволяет, по сути, всмотреться

в эти произведения в перспективе этики и пределов человеческого – выживания и терпения, воли и стремления жить, принятия и избегания.

А.А. СУВОРОВА

*доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории и истории культуры
Российского государственного педагогического
университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)*

ВВЕДЕНИЕ

Искусство репрессированных: исторический контекст

В период формирования и становления СССР как государства стремительно развивается новый тип культуры, который включает в себя специфическую систему смыслов и ценностей, основанную на новой идеологии. В культурном пространстве происходит конструирование мифа о новом типе людей – «советском человеке», которому свойственны отличительные черты и уникальные качества. Этот образ претерпевает изменения в соответствии с современным контекстом: искусственно созданный в культуре образ влияет на восприятие зрителей, задает актуальные тенденции в моде и поведении и, соответственно, получает воплощение в реальной жизни.

В период становления советской власти происходят глобальные политические преобразования в сфере экономики, социального устройства, соответственно, и пространство культуры становится весьма разнообразной средой. Все это обусловило выраженную эклектичность и разнонаправленность как художественного процесса, так и различных визуальных образов и направлений.

Советское искусство рождает новую эстетику: художники должны воспевать строительство социалистического государства и радость труда. В системе тоталитарной политики искусство выступает равнозначно как с эстетической стороны, так и нормативной, являясь мощнейшим механизмом борьбы за власть¹.

Неотъемлемой частью и следствием ужесточения идеологии явилось создание системы исправительно-трудовых лагерей – ГУЛАГа, где отбывали наказание люди, признанные «врагами народа», «инакомыслящими». Среди них могли оказаться представители разных слоев населения: от рабочих до представителей творческой и научной интеллигенции. Таким образом, политические репрессии отражают одну из «обратных», замалчиваемых сторон советской идеологии и политики властного режима СССР.

История страны неотделима от темы репрессий: на данный момент существует Ассоциация музеев памяти, включающая 36 музеев по всей России (от Карелии до Чукотки), однако репрезентация в пространстве данной темы до сих пор вызывает бурные дискуссии

¹ Boober P. The Stalin Era. – London : Routledge, 2000. – P. 187.

в общественном дискурсе. Исследователи² в данном случае говорят об «эффекте пятидесяти лет» – именно столько времени необходимо для осмысления и «отстранения» трагического прошлого и создания убедительного нарратива, способного получить одобрение современников. Практическое проявление этого эффекта можно наблюдать на примере того, как существование сталинского террора (1930–1950-е гг.) уже признается на государственном уровне, а репрессии эпохи диссидентства (1970–1980-е гг.) вызывают противоречивые реакции.

Историк и литературовед А. Эткинд разделяет нарративы террора на две ветви: восходящую и нисходящую. Восходящая «состоит из истории и утрат <...> массовых убийств и одинокой смерти», а нисходящая складывается «из памяти и горя» и говорит о разделенном опыте и коллективном трауре³. Для преодоления травматического опыта человеческой психике нужно произвести так называемую «работу горя»: признать утрату, смириться с потерей, а значит необходимо

² Kotkin S. Armageddon Averted: The Soviet Collapse, 1970–2000. – Oxford : Oxford University Press, 2003. – P. 182.

³ Эткинд А. Кривое горе: Память о непогребенных / пер. с англ. В. Макарова. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – С. 11.

абсолютно осознанное «повторение» травмирующего события в безопасных условиях, а также разделение этих чувств с другими людьми. А. Эткинд называет это явление «миметическим горем», подразумевая «повторяющуюся реакцию на потерю, которая символически воспроизводит саму потерю»⁴. Обязательным условием для репрезентации травмы в творчестве является то, что субъекты (индивид или сообщество) действуют в состоянии осознанности, проживая свои личные потери и разделяя этот опыт с другими пострадавшими и сочувствующими (в отличие от бессознательного стремления «повторить» травмирующее событие при *синдроме навязчивых состояний* по З. Фрейду).

Искусство репрессированных – это вынужденное и неофициальное течение советского искусства, отражающее специфические аспекты культурно-исторического процесса СССР 1930–1980-х гг.

Существует значительный пласт исследований, посвященных анализу репрезентативных образов репрессивной политики СССР, представленных в культуре и искусстве. В преобладающую группу входят

⁴ Эткинд А. Кривое горе... С. 10.

исследования, анализирующие литературные произведения о системе и культуре ГУЛАГа⁵. Например, довольно подробно изучены биография и творчество Е.А. Керсновской, которая опубликовала 12 частей (тетрадей) мемуаров, значительное количество которых посвящено пребыванию в ГУЛАГе. Пример творчества Е.А. Керсновской является уникальным, так как она не только описывает культуру и быт ГУЛАГа, но и сопровождает текст визуальным материалом – собственноручными иллюстрациями⁶. Н. Адлер в своих исследованиях анализирует произведения Б. Окуджавы, В. Шаламова, сопоставляя факты из так называемого лагерного периода их биографий с их творчеством⁷.

Рефлексия о репрессивной политике государства прослеживается и в изобразительном искусстве, при этом, по сравнению с литературным творчеством, визуальные образы могут быть менее конкретизированными, более

⁵ Веселова А.П. СИБЛАГ в годы войны глазами женщины: памяти Е.А. Керсновской // Вестник Кузбасского института. – 2015. – № 2 (23). – С. 39–46.

⁶ Керсновская Е.А. Правда как свет: иллюстрированные воспоминания о сороковых – пятидесятых. – М. : ИП Подгорская Н.О., 2014. – Т. 2. – 844 с.; Керсновская Е.А. Сколько стоит человек. – М. : КоЛибри, 2019. – 800 с.

⁷ Adler N.GULAG survivor. Beyond the soviet system. – New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.) : Transaction Publishers, 2002. – P. 175–179.

условными, символичными. Травмирующие истории прочитываются в творчестве художников, отбывавших наказание в исправительно-трудовых лагерях. В научном дискурсе на современном этапе живопись и графика художников-заключенных изучены пока крайне мало, в основном в трудах советского искусствоведа В.А. Тихановой⁸.

В искусство репрессированных художников можно включить не только творчество профессиональных художников, которые подверглись влиянию репрессивной советской политики, но и творчество художников-аутсайдеров, не имевших специализированного художественного образования, чей визуальный язык не вписывался в каноны официальной советской эстетики.

Так, творчество репрессированных художников можно разделить на два блока – по времени создания произведений: это лагерное творчество (то есть созданное непосредственно в лагере или тюрьме) и послелагерное

⁸ Творчество и быт ГУЛАГа / сост. В.А. Тиханова; ред. кол.: А.Б. Рогинский (пред.) [и др.]; под общ. ред. Н.Г. Охотина. – М. : Звенья, 1998. – 208 с.

творчество (сюжеты на тему несвободы, созданные художником уже после освобождения).

Искусство, созданное репрессированными художниками в условиях лагерей, находится в довольно жестких рамках. Во-первых, чаще всего сюжеты и темы строго связаны с лагерной повседневностью: это бытовые сцены, портреты сокамерников и т. д. Во-вторых, возможности использования различных художественных материалов в условиях несвободы были крайне ограничены: графитный карандаш, бумага, в редких случаях – акварельные краски (вариативность доступа к художественным материалам зависела от конкретных условий жизни художника-заключенного, например, известны случаи работы в лагерных творческих мастерских, соответственно, в этом случае художник имел доступ к краскам). В-третьих, необходимо отметить, что на период отбывания наказания художник полностью «выпадал» из актуального художественного процесса.

Одним из примеров лагерного творчества является история художника-карикатуриста К.П. Ротова, который находился в Усольском исправительно-трудовом лагере

(Усольяге), в г. Соликамске Пермского края, и создал там рисунки со сценами повседневности ГУЛАГа. Некоторые художники посвящали целые циклы работ теме репрессий и ГУЛАГа уже после освобождения и реабилитации.

Примером этого служит творчество пермского художника Р.Б. Веденева, который в 1990-х гг. участвовал в экспедициях по местам расположения бывших политических лагерей в СССР (территории Колымы, Чукотки, Соловецких островов). Итогом этих экспедиций становились серии живописных пейзажных полотен. Другой пример – И.В. Белокрылов, приговоренный к 25 годам лагерей. После досрочного освобождения и реабилитации И.В. Белокрылов посвящает все свое творчество воспоминаниям о ГУЛАГе и работает в жанре наивного искусства⁹.

Совсем другая сторона осмысления данного исторического периода прочитывается в творчестве тех людей, которые жили в тоталитарную эпоху, но фактически не подвергались репрессиям. Несмотря на это, в их творчестве могут быть явными нарративы,

⁹ Художники, наивно увидевшие мир : в 3 т. / сост. И. Аликина ; Музей органической культуры, Музей Традиции. – Коломна, 2020. – Т. 1. – С. 98–103.

репрезентирующие травму, как личную, так и коллективную. В этот немногочисленный круг лиц входит художник П.А. Белов. Много лет посвятив созданию театральных декораций, в конце жизни он обратился к живописи и написал, наверное, наиболее яркие свои работы, получившие неофициальное название «Антисталинский цикл».

В рамках данной книги рассмотрены биографии и проанализировано творчество художников, которые подверглись влиянию репрессивной политики: Е.П. Левиной-Розенгольц (1898–1975), Г.К. Вагнера (1908–1995), К.П. Ротова (1902–1959), Р.Б. Веденева (1939–2018), Б.П. Свешникова (1927–1998), а также произведения нерепрессированного художника П.А. Белова (1929–1988), воплощающие «взгляд со стороны» (*Прил. 2*).

Глава 1. Методологические подходы к изучению искусства репрессированных

История и память. Исторические события и воспоминания о них образуют в сознании общества совместные переживания, что влияет на осознание собственной целостности как сообщества и дает понимание своего уникального опыта.

Память, хотя и состоит из отдельных индивидуальных воспоминаний, является частью коллективного опыта: исторические события, субъективно осмысленные, передаются из поколения в поколение и становятся общим прошлым. Таким образом, память проявляется в ежедневных привычках, традициях, политических предпочтениях, отношении к другим народам и т. д.

Культурная и коллективная память является темой исследований следующих авторов: П. Нора, М. Хальбвакса, Я. Ассмана, Э. Хобсбаума и др. Авторами ставится вопрос: прошлое определяет наше поведение в настоящем или настоящее влияет на наше понимание прошлого?

Термин «коллективная память» был впервые предложен французским социологом М. Хальбваксом

в работе «Память и ее социальные условия»¹⁰. По его мнению, в общественном сознании существуют коллективные воспоминания, реконструирующие прошлое. Коллективная память необходима для жизни и выживания общества, так как она является залогом его идентичности. Понимание прошлого возможно только через изучение и осознание истории: а так как история, хотя и основана на правдивых фактах, является только одной из версий прошлого, людей стало все больше беспокоить собственное культурное наследие, способное сформировать идентичность.

М. Хальбвакс, разграничивая понятия «память» и «история», приходит к выводу, что между памятью и историей предельная оппозиция.

Память утверждает сходство между прошлым и настоящим и воздействует на эмоции. Она имеет дело с обычными событиями, которые происходят всегда, а ее образы изменчивы и неуловимы.

История устанавливает различия между прошлым и настоящим без эмоционального участия. Исторические

¹⁰ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. – М. : Новое изд-во, 2007. – 348 с.

данные надежны и достоверны, и связана история с исключительными событиями.

Согласно теории Хальбвакса, «история работает с прошлым, очищенным от живой памяти, с прошлым, которое может быть восстановлено по достоверным свидетельствам, но ментальность которого, то есть субъективное состояние духа, уже воскресить нельзя»¹¹. Задача историка, по мнению Хальбвакса, «сохранить память нетронутой, сравнивая ее образы и исторические данные»¹².

По определению отечественного исследователя Л.П. Репиной, историческая память понимается как «совокупность донаучных, научных, квазинаучных и вненаучных знаний и массовых представлений социума об общем прошлом»¹³. Осмысление произошедших событий помогает пережить трагедии, оставившие след в судьбе всего народа. Коллективное осмысление и увековечение истории является элементом построения коллективной исторической и культурной памяти, а значит, и культурной идентичности.

¹¹ Хаттон П.Х. История как искусство памяти. – СПб. : Владимир Даль, 2004. – С. 197.

¹² Там же. С. 198.

¹³ Репина Л.П. Историческая память и современная историография // Новая и новейшая история. – 2004. – № 5. – С. 42.

Развивая идеи Хальбвакса, историк религии и культуры Я. Ассман вводит понятия коммуникативной и культурной памяти. Коммуникативная память содержит в себе воспоминания, которые связаны с недавним прошлым: те, что человек делит со своими современниками и ближайшими старшими поколениями. «Эта память возникает во времени и проходит вместе с ним, точнее со своими носителями. Когда носители, воплощавшие ее, умирают, она уступает место новой памяти»¹⁴. Коммуникативная память продолжает существовать в течение жизни 3–4 поколений (не более 80–100 лет), даже в письменных обществах. Этот вид памяти зачастую изучается историками при помощи устных расспросов¹⁵, а эти воспоминания составляют историю повседневности.

Культурная память хранит в себе «фиксированные моменты в прошлом». Ассман утверждает, что «прошлое сворачивается здесь в символические фигуры, к которым

¹⁴ Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М.М. Сокольской. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 53.

¹⁵ *Oral history* – *Устная история* – метод изучения истории на основе записей устных свидетельств о прошлом участников или свидетелей произошедших событий.

прикрепляется воспоминание»¹⁶. Таким образом, культурная память не воссоздает в точности исторические события, а преобразует их в миф. В противовес коммуникативной памяти, культурная память не связана с повседневностью, она мифологизирована, сакральна. Эти воспоминания, по утверждению автора, «откладываются в тексты, танцы, образы и обряды»¹⁷.

Для хранения и передачи коммуникативных воспоминаний не нужны «специалисты», потому что люди разных поколений одинаково компетентны в вопросе памяти, только их воспоминания будут различаться в историческом времени. Для сохранения и передачи культурной памяти специалистами выступают шаманы, жрецы, учителя, писатели, художники, ученые и т. д. Благодаря деятельности этих специалистов культурная память облекается в некие организованные формы: знаки, ритуалы или обрядовые действия. Примерами различных форм культурной памяти могут служить танцы, игры, обряды, маски, образы, ритмы, мелодии, еда и напитки, места и помещения, костюмы, татуировки, украшения, оружие, – все эти аутентичные элементы воплощают в себе

¹⁶ Ассман Я. Культурная память... С. 54.

¹⁷ Там же. С. 55.

память и идентичность общества. По утверждению Ассмана, эти «фигуры воспоминания» возвышаются над временем, культурная память формируется веками, из-за чего она гораздо более продолжительна, чем коммуникативная. Каждый отдельный член общества получает свою долю причастности к культурной памяти благодаря сбору группы и личному присутствию. Приобщение к культурной памяти специально организуется и контролируется специалистами. Именно регулярно повторяемые действия «обеспечивают передачу и распространение знания, закрепляющего идентичность, и тем самым воспроизведение культурной идентичности»¹⁸.

Культурная память, по Ассману, может быть «горячей» или «холодной»: горячая ориентируется на развитие, динамику, она связана с уникальными событиями, переломными моментами, разрывами, переломами и изменениями; холодная культурная память «сопротивляется» изменениям, связана с регулярно повторяющимися событиями, «создает образ вечного настоящего»¹⁹.

¹⁸ Ассман Я. Культурная память... С. 60.

¹⁹ Васильев А.Г. «Падение Польши» и модели мемориализации травмы // Кризисы переломных эпох в исторической памяти / под ред. Л.П. Репиной. – М. : ИВИ РАН, 2012. – С. 220.

В культурной памяти, таким образом, появляются события или даже периоды, особенно значимые, их чаще всего запечатлевают в художественных произведениях. Исследователи называют их периодами-фаворитами, так как память именно об этих периодах помогает людям отличать «своих» от «чужих». Для понимания становления культурной памяти применима теория культурной травмы.

Культурная травма. Травматическое событие – это состояние напряжения, связанное с конкретными социальными изменениями²⁰. Культурная травма появляется при условии, когда общество переживает какое-либо ужасающее событие, которое оставляет неизгладимые следы в групповом сознании, навсегда отпечатывается в памяти. Такими событиями могут быть революция, государственный переворот, война, акт терроризма и насилия, убийство правителя, геноцид, религиозная реформация, открытие секретных архивов и правды о прошлом, иностранная оккупация и т. д.

Согласно теории травмы, какое-либо событие травмирует сообщество, потому что это исключительное событие, обладающее такой «взрывной силой», что оно порождает «беспорядок и радикальные изменения

²⁰ Васильев А.Г. «Падение Польши»... С. 216.

в течение короткого периода»²¹. Эти события фокусируют на себе внимание и провоцируют эмоциональную реакцию общества, что выражается в желании эти события пережить заново для того, чтобы объяснить и переосмыслить, представлять в художественном виде для того, чтобы установить логику произошедшего. Стоит отметить, что культурная травма – это не то, что существует от природы, а то, что создается обществом.

Травматическое событие всегда является нарушением устоявшегося порядка, при культурной травме травмирующее событие наделяется культурным смыслом: «символы обретают значения, отличные от обычно означаемых. Ценности теряют ценность, требуют неосуществимых целей, нормы предписывают непригодное поведение, жесты и слова обозначают нечто, отличное от прежних значений. Верования отвергаются, вера подрывается, доверие исчезает, харизма терпит крах, идолы рушатся»²². Такой раскол зачастую приводит к кризису идентичности, в том числе на индивидуальном уровне.

²¹ Штомпка П. Социальное изменение как травма (статья первая) // Социологические исследования. – 2001. – № 1. – С. 8.

²² Александер Дж. Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал. – 2012. – № 3. – С. 10.

Важнейшим условием формирования идентичности является осознание отличия «мы – они», противопоставление своего и чужого. Человек, подвергшийся аресту и заключению в лагере, неизбежно переходит в разряд «чужого»: не только становится изолированным от привычного круга общения и семьи, но и должен быть презираем обществом и государством, получив клеймо «враг народа». Даже после освобождения он мог столкнуться не только с юридическими трудностями, пытаясь вернуть свое честное имя, но и с психологическими проблемами, по словам Н. Адлер: «Покидая лагерь, репрессированный навсегда уносил его в себе. Освободиться из лагеря оказывалось проще, чем освободиться от лагеря»²³. Примером дихотомии свой/чужой, проявляющейся в повседневных привычках и являющейся своеобразным маркером идентичности, было использование столовых приборов: за десятилетие, проведенное в лагерях, бывшие заключенные отвыкали пользоваться ножами и вилками, так как в лагерях были разрешены только ложки, и иногда благодаря этому

²³ Адлер Н. Трудное возвращение: судьбы советских политзаключенных в 1950–1990-е годы / пер. с англ. С.Я. Крушельницкой. – М. : Звенья, 2005. – С. 145.

бывшие узники лагерей узнавали друг друга после освобождения²⁴.

Постпамять и постмемориальная эстетика.
История XX в. во всем мире была наполнена травмирующими событиями и социальными катастрофами: две мировые войны, революции, экономические и политические кризисы, террористические акты, Холокост и другие акты геноцида и т. д. В связи с этим исследователи применяют к XX в. предикат «посттравматический» – наравне с другими терминами с приставкой «пост»: постмодернистский, постгуманистический, постколониальный, постмемориальный. Одним из ярких примеров произведения визуальной культуры, отсылающего к постмемориальной эстетике, является графический роман А. Шпигельмана «Маус: Рассказ выжившего». Произведение повествует о судьбе отца автора данного романа – польского еврея, пережившего Холокост²⁵. В концептуально похожей манере были написаны и проиллюстрированы мемуары Е.А. Керсновской, где хронологически рассказана история ее пребывания в ГУЛАГе. И хотя жанр графического

²⁴ Петкевич Т.В. Жизнь – сапожок непарный: Воспоминания / послесл. Б.Ф. Егорова; худ. И. Архипов. – СПб. : Астра-Люкс: АТОКСО, 1993. – С. 386.

²⁵ Spiegelman A. Maus: A Survivor's. – Tale New York : Pantheon Books, 1986. – 146 p.

романа или комикса кажется неочевидным для репрезентации травматической истории, он, как и другие жанры визуального искусства, может репрезентировать и осмыслять нарративы, абсолютно разные по содержанию: от искусственно созданных мифологических вселенных до реальных событий истории, от будничной жизни до трагических событий XX в.

Для исследования травмирующих нарративов и их осмысления как самими участниками событий, так и потомками необходимо обратиться к концепции *постпамяти* (*postmemory*), предложенной профессором М. Хирш²⁶. Обращение к этой теоретической установке обусловлено тем, что репрессированных художников можно отнести к «первому» поколению – поколению участников и свидетелей травмирующих событий истории.

При помощи «механизма», названного постпамятью, посредством художественных произведений, литературы и устных рассказов первое поколение передает последующим (*постпоколениям*, по выражению М. Хирш) свое понимание и восприятие пережитой травмы. Согласно

²⁶ Hirsch M. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. – Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1997. – 304 p.; Хирш М. *Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста*. – М. : Новое изд-во, 2021. – 428 с.

концепции М. Хирш, для постпамяти важен и гендерный аспект: история чаще всего рассказывается со слов мужчин и адресуется следующим поколениям мужчин; женщины остаются безмолвными, их задача – оплакивать умерших, при этом мы (как представители постпоколений) не знаем их прошлого и не видим будущего²⁷. Поэтому истории художниц, например, Е.А. Керсновской, Е.П. Левиной-Розенгольц, уникальны тем, что рассказаны от лица женщины и адресованы всем, независимо от пола и гендера.

Музейные и выставочные практики.

На современном этапе существует ряд музеев, которые посвящены травмирующим вопросам истории XX в. В России такими являются два *специализированных* музея, которые посвящены эпохе ГУЛАГа и теме политических репрессий в различных ее аспектах: Музей истории ГУЛАГа (г. Москва) и Музей-заповедник истории политических репрессий «Пермь-36» (Пермский край). Независимые от институций художники также рефлексируют о событиях, которые связаны с историей репрессий и эпохой ГУЛАГа, создавая циклы живописных и графических работ, посвященных теме несвободы и ограничений прав человека.

²⁷ Hirsch M. Family Frames...

Экспозиционно-выставочная деятельность музеев на рубеже XX–XXI вв. постепенно трансформируется под влиянием различных факторов: от смены поколений, цифровизации до появления и развития кураторских исследований. Выставки, посвященные теме репрессий (и особенно – эпохе ГУЛАГа), организуют по всей стране, начиная с эпохи «перестройки», как в художественных музеях («Мультимедиа Арт музей» – выставка «Жертвам политических репрессий посвящается» (2017); Музей современного искусства PERMM – выставка «Система ограждений» (2021)), так и в исторических музеях и выставочных пространствах, например, в 1988 году во Дворце культуры Московского Электrolампового завода состоялась выставка «Неделя совести», Музей политической истории России – выставки «Ленинградское дело» (2019), «Вещдок – папка с эскизами» (2018)). Краеведческие музеи как открывают временные выставки, так и встраивают тематику репрессий в свои постоянные экспозиции (например, в 1990 г. Печорский историко-краеведческий музей открывает выставку «Документы свидетельствуют», а в 2011 г. в Красновишерском краеведческом музее появился «зал политических репрессий им. В.Т. Шаламова»).

Глава 2. Тема тревоги в искусстве репрессированных:

Ева Левина-Розенгольц

*Я так много пережила, и вы тоже...
...может, все обернется к лучшему, неизвестно. <...>
Сегодня что-то я беспокойная...*²⁸

Из лагерных писем Евы Левиной-Розенгольц

Одной из ярких представительниц круга репрессированных художников, чьи работы обладают узнаваемым визуальным языком и принадлежат коллекциям Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина и Третьяковской галереи, Русского музея, является Ева Павловна Левина-Розенгольц. На момент ареста Е. Левина-Розенгольц была уже признанным художником, состоявшейся в профессии выпускницей ВХУТЕМАСа (Высших художественно-технических мастерских в Москве), а также оформляла Советский павильон на Всемирной выставке в Париже.

Е.П. Розенгольц родилась в 1898 г. в Витебске. Она росла в творческой семье: ее мать и братья увлекались рисованием. С началом Первой мировой войны будущая

²⁸ Левина Е. Письма из ссылки [Электронный ресурс] // Диалог. – 2005. – № 7–8, т. 2. – URL: https://almanah-dialog.ru/archive/archive_7-8_2/av9/ (дата обращения: 15.06.2023).

художница отправилась служить сестрой милосердия. В 1918 г. переехала в Москву, до этого времени успев получить образование стоматолога в Томском университете. С 1918 г. Е.П. Розенгольц, находясь в Москве, начала брать уроки у скульптора С. Эрзи: «Скульптуры Эрзи настолько потрясли ее воображение, что Ева пошла к нему в подмастерья. Эрзя учил девушку не только скульптуре, но и рисунку, что дало о себе знать в ее творчестве много лет спустя»²⁹. В 1920 г. она поступила во ВХУТЕМАС, в мастерскую живописца Роберта Фалька, училась скульптуре в мастерской Анны Голубкиной. В 1923 г. Е. Розенгольц выходит замуж за литератора Б. Левина и принимает двойную фамилию.

В 1920-е гг. Е. Левина-Розенгольц экспонировала свои работы на выставке общества «Московские живописцы» и Первой Всебелорусской художественной выставке в Минске. В 1925 г. закончила ВХУТЕМАС со званием художника 1-й степени и правом поездки за границу. Ее дипломная работа «Старики» представляет собой групповой портрет маслом на холсте и в настоящее время принадлежит коллекции Третьяковской галереи. На картине изображены три старика, изображение близко

²⁹ Ключева И.В. Художественно-педагогическая деятельность Степана Эрзи // Интеграция образования. – 2005. – № 3. – С. 146.

к реалистичному, композиция статичная и симметричная. В 1925 г. картина экспонировалась в Минске на Первой Всебелорусской художественной выставке, в каталоге которой фигурировала под названием «Евреи». Отличительной особенностью работ Е. Левиной-Розенгольц является то, что в них прочитывается манера письма одного из ее учителей – Р.Р. Фалька: фон представляет собой густую плотную среду и равнозначен с образами героев картины. Художница использует теплые тона желтого, красного, коричневого цветов, а также теплое освещение, – эти приемы она использует при создании еще нескольких своих ранних работ: «Обнаженная женщина» (1922), «Рязанская крестьянка» (1924), «Маруся» (1931–1932).

В середине 1920-х гг. Е.П. Левина-Розенгольц воспользовалась возможностью съездить за границу и посетила Англию (где на тот момент ее брат Аркадий Розенгольц занимал должность советника полпредства и полпреда в Великобритании) и Францию. Во время своего путешествия она посещала музеи и увлеклась живописью британского живописца-романтика Уильяма Тернера. В 1927–1928-х гг., вернувшись в Москву, Е. Левина-Розенгольц начинает преподавать детям, продолжает участвовать в выставках (например, общества «Рост»).

В 1930-х гг. работала художником по росписи тканей. В 1937 г. Е.П. Левина-Розенгольц участвовала в оформительских работах для советского павильона на Всемирной выставке в Париже. В этом же 1937 г. арестовывают двух ее братьев: профессора-микробиолога Германа Розенгольца и наркома внешней торговли Аркадия Розенгольца, из-за чего Ева Павловна лишается работы, однако благодаря друзьям ей удается устроиться на комбинат по производству деревянных игрушек «Загорская игрушка», а несколько позже – художником-копиистом в Московское товарищество художников (МТХ).

С конца 1938 г. и до ареста в 1949 г. Ева Павловна была вынуждена работать в одном из подразделений Московского союза художников (МОСХ), делая копии с портретов вождей и картин, провозглашающих величие Сталина и торжество социализма. Ее учитель Р.Р. Фальк был разочарован, узнав, что одна из его лучших учениц поневоле тратила свой талант на создание копий, перешла от «высокого» искусства к «низменному». В это время она занималась написанием натюрмортов и портретов маслом и пастелью и принимала участие в выставках МТХ.

В 1949 г. Ева Павловна была арестована и осуждена на 10 лет ссылки «как член семьи врага народа». По воспоминаниям дочери, многие картины Евы Павловны

были опечатаны и сожжены, а дипломная работа «Старики» была сохранена Робертом Фальком в собственной мастерской и возвращена автору в 1956 г.³⁰

Художница отбывала ссылку в Красноярском крае, а после смерти И.В. Сталина благодаря ходатайствам была переведена в Караганду и смогла получить работу бутафором в театре. Во время пребывания в Красноярском крае она работала на лесоповале, уборщицей, санитаркой, медсестрой, маляром на баржах. Для заработка рисовала коврики с изображением животных, копировала картины, создавала пейзажи на дощечках, кроме того, делала зарисовки карандашом и тушью. Через некоторое время она попросила прислать ей диплом зубного врача и учебники: в ссылке заново начала учиться лечению зубов.

В этот период в Караганде художница писала повседневные пейзажи, рисовала растительные орнаменты. Одна из картин периода ссылки – «Стадо коров» (1955), выполненная акварелью. На оборотной стороне рисунка авторская карандашная надпись: «Худ. Е.П. Левина-Розенгольц «Стадо коров» 1955 Караганда». Бытовой сюжет передает повседневную атмосферу пространства, окружающего художницу в этот период: стадо коров

³⁰ Бессмертный барак: Левина-Розенгольц Ева Павловна [Электронный ресурс] // Бессмертный барак. – URL: https://bessmertnybarak.ru/Levina-Rozengolts_Eva_Pavlovna/ (дата обращения: 20.04.2023).

на выгуле, безграничные степные просторы, темное безоблачное небо, низко нависшее над полем. Интересны колористические решения данной работы: использованы приглушенные полупрозрачные тона, что достигается благодаря текстуре акварели, силуэты лежащих коров размыты и постепенно словно «превращаются» в цветочные пятна, что добавляет драматизма и мрачности типично бытовому сюжету.

Близка к ней работа «Пастух и стадо» (1954–1955). Однако здесь бытовой сюжет не несет столь драматичного эмоционального фона, что достигается во многом благодаря светлым тонам и прозрачно-голубому тону неба. В центре композиции изображен силуэт человека, его образ обезличен, несмотря на то что лицо обращено к зрителю, положение тела выражает спокойствие и сосредоточенность, голова покрыта убором и обращена в сторону отдалившихся от него двух коров. На обеих картинах наслоение полупрозрачных акварельных мазков создает ощущение объема, а красновато-коричневая окраска коров ритмически перекликается со степным ландшафтом.

19 мая 1956 г. Еву Павловну реабилитировали, и она вернулась в Москву. Вернувшись, Ева Павловна начинает новый этап своего творчества, полностью изменив его

эстетическую составляющую. Все чаще художница в этот период обращается к графике и гравюрам. В 1960-х – начале 1970-х гг. создала графические и живописные циклы «Болота», «Люди», «Небо», «Портреты», «Фрески», «Пейзажи» и «Пластические композиции».

Отличительной особенностью ее творчества в этот период становится именно серийность произведений, а первым циклом, созданным после ссылки, – цикл «Деревья» (1956–1960). Импульсом к созданию этого цикла послужили впечатления художника от пребывания в Красноярском крае, на лесоповале. Картины этой серии выполнены тушью на бумаге, и именно благодаря этому материалу достигаются мрачность, контрастность и ощущение эмоционального надрыва. В работах этой серии деревья изображены обнаженными, небо – густым и тяжелым, тонкие ветви гнутся под сильными порывами ветра, что делает сюжет динамичным и наводит на мысли о чувстве уязвимости и глубокой психоэмоциональной работе художника в данный период творчества. Эти картины не просто являют зрителю пейзаж данной местности, а раскрывают состояние внутренней борьбы через определенные визуальные метафоры: обрубленные или засохшие ветви, темные гроззовые тучи, переплетение

корневищ деревьев, произрастание деревьев из болот и т. д. Данные работы, отчасти благодаря перьевой технике и монохромному колориту, пропитаны ощущением тревоги, наводящим на мысли об отчаянии и пограничном состоянии между жизнью и смертью, однако есть и другой смысловой уровень – преодоление страхов, борьба за существование, сопротивление гнетущим обстоятельствам.

Особое значение в творчестве позднего периода имеет серия «Люди», или «Рембрандтовская серия» (данное название художественной серии дал доктор искусствоведения М.В. Алпатов).

Рассмотрим некоторые картины из данной серии (1958, 1960 – из Рембрандтовской серии). Обе работы выполнены тушью на бумаге непрерывной спиралеобразной запутанной линией. Образы людей не поддаются идентификации по полу и возрасту, они предельно обезличены и не принадлежат к какому-либо конкретизированному времени и пространству, являются фигурами «людей вообще». Фигуры, изображенные на светлом фоне черной линией, несут ощущение тревоги и напряжения благодаря цветовому контрасту, отсутствию тональных растяжек и тонкой спиральной прорисовке, наводящей на ассоциации с определенной

заикленностью, одержимостью. «Рембрандтовская серия» великолепно демонстрирует умелое обращение художника с пространством картины: некоторые листы словно заполнены фигурами – складывается ощущение, что пространство за краями листа бесконечно и герои движутся по направлению за его пределы, другие листы, напротив, отличаются замкнутой композицией с выраженным сюжетным центром.

Сюжет на листе 11 из «Рембрандтовской серии» напоминает сцену оплакивания Христа – канонического сюжета христианской иконографии. Данный эпизод Страстей Христовых появляется в искусстве с XII в. В центре замкнутой композиции расположены люди, склонившие головы. Исходя из названия, на земле (или на полу) находится Лежачий – персонаж, которому посвящено оплакивание, однако его очертания неразличимы и сплетены в единое целое неразрывными волнообразными и спиралевидными линиями с нижней частью картины. На картине Евы Левиной-Розенгольц изображено семь человеческих фигур (помимо Лежачего), что соответствует евангельскому сюжету, семь участников снятия Иисуса с креста, его оплакивания и погребения: Богоматерь, Иоанн Богослов, Иосиф Аримафейский, Мария Магдалина и две

сестры Богоматери – Мария Клеопова (Клеопская) и Саломея (Мария, мать апостола Иакова).

Некоторые сюжеты «Рембрандтовской серии» (листы 15, 32, 42 и др.) репрезентуют сюжеты, помещенные в замкнутое, словно подземное темное пространство, на них персонажи изображены в тесном расположении и в разнообразных позах: стоя на коленях, прижавшись друг к другу, в поворотах, закинув руки над головой и т. д. Эти работы не обладают высокой степенью светотеневого контраста, так как человеческие фигуры находятся в темноте, становясь ее продолжением, что добавляет картинам мрачности и драматического накала, а темное замкнутое пространство наводит на ассоциацию с тюремными камерами.

Цикл «Фрески» (1963–1965, 14 листов) выполнен в технике сухой пастели на бумаге. Цикл «Фрески», по свидетельству самой художницы³¹, изображает сцену в камере на Лубянке, где она находилась во время следствия.

Классическое понимание фрески подразумевает изображение канонических религиозных сюжетов. Здесь

³¹ Меженинов М. Свет и мрак Евы Левиной-Розенгольц [Электронный ресурс] // Музей искусств XX–XXI веков. – URL: <https://museumart.ru/collection/mikhail-mezheninov-eva-levina-rozengolts> (дата обращения: 05.05.2023).

перед зрителем вновь предстают обезличенные, довольно условно изображенные человеческие фигуры, их одежды напоминают хитоны с широкими рукавами, а также, в некоторых случаях, с капюшонами. Плавные линии, скругленные формы и арочные своды на дальнем плане над персонажами отсылают к иконописи и храмовым пространствам. Однако выражения их лиц имеют мало общего с иконописью: на некоторых работах герои на картине слева словно застыли в тревожном ожидании, на других же – персонажи улыбаются, но их улыбки не ощущаются искренними, а больше напоминают насмешку.

Взгляды большинства героев устремлены на зрителя, рождая у него ощущение тревожного напряжения. Работая пастелью, Ева Левина-Розенгольц высветляет лица персонажей, в этом случае они словно «выступают» из темноты, приближаясь к зрителю, их лица становятся единственной точкой притяжения внимания. Значимой особенностью данной серии художественных работ является акцент на руках персонажей: характерно обнажение рук до уровня локтей, а также соприкосновение друг с другом, поддерживающие жесты, «скользящие» движения.

Картина на листе 41 из серии «Люди» («Пластические композиции») (1967) выполнена тушью.

Изображенные силуэты напоминают призраков благодаря тому, что художник не детализирует их образы. Более важным здесь является эмоциональная составляющая: прикосновения рук, участливый наклон головы, округлая форма расположения в пространстве, а также пробивающийся через темное небесное пространство свет в центре композиции – все это создает атмосферу замкнутого сообщества, общности и единства изображенных на картине персонажей (*Прил. 1, рис. 11*).

Ева Павловна Левина-Розенгольц умерла 18 августа 1975 г. в Москве. По воспоминаниям дочери, Ева Павловна говорила, что настоящим художником ее сделали именно арест и ссылка³². Творчество Евы Левиной-Розенгольц является ярким примером изменения визуального языка художника после травмирующих событий в судьбе.

Несомненно, жизнь человека, столкнувшегося с репрессивной политикой, навсегда делилась на «до» и «после». Многие заключенные обращались к творчеству

³² Художником ее сделали арест и ссылка [Электронный ресурс] // Бессмертный барак. – 2016. – URL: https://bessmertnybarak.ru/article/khudozhnikom_eyo_sdelali_arest_i_ssyilka/ (дата обращения: 15.05.2023).

(литературному или изобразительному), находясь в лагере, и оно становилось своеобразной формой эскапизма, способом совладать со стрессом и преодолеть тревогу. Другие же обращаются к творческой репрезентации травматического опыта лишь после возвращения: символичность и образность визуальных видов искусства позволяет преодолеть психологическую сложность вербализации. Это подтверждается и исследователями теории искусства, например, утверждением философа и семиотика Ю. Кристевой в работе «Силы ужаса: эссе об отвращении». Любое отвратительное: ужас, смерть, бойня, бессмыслица – является развитием страха – первичного аффекта³³. По мнению Кристевой, для человека отвратительно все, что нарушает идентичность, порядок и систему, а структура становления эстетического такова: отвращение приводит к творческому экстазу через переживание катарсиса; так, например, литературные произведения создаются с помощью механизма языковой символизации. Стоит отметить, что все отвратительное/грязное/мерзкое/греховное Ю. Кристева заменяет одним словом – «неназываемое», и именно страх

³³ Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – СПб. : Алетей, 2003. – С. 36.

неназываемого подталкивает человека к художественному творчеству³⁴.

Слова искусствоведа Елены Борисовны Муриной, друга Евы Павловны, подтверждают вышесказанное: «Она вспоминала, как, будучи в сибирской ссылке, в момент смертельной тоски и предельного отчаяния вышла на берег Енисея. И, вопреки всему, зрелище величественной реки отвлекло ее от мыслей о смерти. Неожиданно для себя она испытала почти радостный подъем чувств, неодолимое желание излить это новое ощущение своего единства с природой – мирозданием. Это был незабываемый момент. В тот же миг, схватив первую попавшуюся палку, она стала прямо на песке рисовать. С того дня это спасительное занятие вернуло ей волю к жизни»³⁵.

Визуальный язык творчества Е.П. Левиной-Розенгольц после периода ссылки кардинально меняется: изображения становятся все менее реалистичными и начинают тяготеть к большему обобщению, колорит работ становится более скупым: многие картины

³⁴ Кристева Ю. Силы ужаса... С. 36.

³⁵ Еременко С. О чуде искусства: жизнь и творчество Евы Левиной-Розенгольц [Электронный ресурс] // Лехаим. – 2021. – URL: <https://lechain.ru/events/o-chude-iskusstva/> (дата обращения: 05.05.2023).

выполнены в ахроматических цветах. Теплое желтоватое освещение меняется на резкие контрасты между светом и тенью, что можно трактовать и в переносном смысле: борьба света и тьмы становится сюжетом ее работ. Также Левина-Розенгольц обращается к новым для себя техникам (тушь, акварель, пастель) и сюжетам. Картины позднего периода творчества отличаются особой мрачностью, что неразрывно связано с событиями в судьбе художника и глубокой рефлексией на эту тему.

В 1990-е гг. ретроспективная выставка творчества Е.П. Левиной-Розенгольц была показана в Государственной Третьяковской галерее. В 1998 г. состоялась выставка работ художницы в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, приуроченная к 100-летию со дня ее рождения. В 1999 г. прошла ретроспективная выставка в Национальном музее «Женщины в искусстве» в Вашингтоне.

Глава 3. Тема природы в искусстве репрессированных:

Георгий Вагнер

Удивительно, что даже на этой работе я еще мог замечать окружающую таежную красоту. <...> это в какой-то степени облегчало душу, отвлекало от сознания нашей заброшенности на край света, откуда, может быть, не было суждено вернуться...³⁶

Георгий Вагнер

Георгий Карлович Вагнер родился 19 октября 1908 г. в Рязанской губернии. Окончил Рязанский художественно-педагогический техникум, после чего работал в этом техникуме преподавателем изобразительного искусства. Вагнер увлекся научно-исследовательской работой, начал изучать старинную архитектуру, писать научные статьи. Затем стал работать в Рязанском областном краеведческом музее и заочно учиться на Высших музейных курсах (1934–1936). Выполнял оформительские работы для Государственного Исторического музея и Академии советской архитектуры.

³⁶ Вагнер Г.К. Из глубины взываю... (De profundis). – М. : Круг, 2004. – С. 109.

Рассмотрим его ранние творческие работы. Картина «Натюрморт» (1929) выполнена в традиционном жанре и представляет собой типичный для академической живописи сюжет. В центре композиции на рояле изображено пять спелых яблок и скрипка со смычком на фоне серого шарфа и темно-зеленой драпированной ткани. На дальнем плане изображена драпированная ткань с орнаментом из крупных коричневых цветов, по форме напоминающих подсолнухи. На поверхности крышки рояля художник изображает рефлексы от яблок и отражение узора на ткани, демонстрируя умение работать в академическом стиле уже в раннем творчестве.

Картина «Успенский собор» (1929) отличается по формально-стилистическим особенностям от предыдущей картины. Центральным объектом композиции является Успенский собор, окруженный одноэтажными постройками, которые, с одной стороны, напоминают об архитектуре Древней Руси, а с другой – отсылают к неоднозначному положению церкви в раннесоветский период. На дальнем плане изображено дуновение ветра, ритмический рисунок которого соотносится со световыми отблесками на куполах собора и формой облаков на небе. Стиль данной работы визуально напоминает книжную либо

мультипликационную иллюстрацию благодаря четкому контуру, тонкому абрису всех объектов и резким переходам между светом и тенью. Можно утверждать, что в ранний период творчества Георгий Вагнер экспериментирует с различными стилями и жанрами: от написания натюрморта в канонах академического стиля до синтеза реалистического изображения архитектурных зарисовок с элементами, отсылающими к книжной иллюстрации.

В 1937 г. Г. Вагнер был впервые арестован в числе целой группы сотрудников местного краеведческого музея (*по подсчетам самого Георгия Вагнера, вместе с ним было арестовано около 25 человек*³⁷) за высказывания против разрушения памятников архитектуры. Георгий Карлович был обвинен в «антисоветской агитации и участии в контрреволюционной группировке». Этот поворотный момент своей биографии Георгий Вагнер описывал в воспоминаниях: «...на десять лет расстался с музеем. Конечно, тогда я не знал, на сколько лет я с ним расстаюсь. Вероятно, я думал – навсегда. Мыслей, что я расстаюсь с жизнью, у меня не было. <...> Я не видел за собой никакого греха. <...> Во мне уже загоралась искра борьбы за жизнь ради возвращения к оборванному счастью-несчастью.

³⁷ Вагнер Г.К. Из глубины взываю... С. 76.

Странное состояние! Только недавно, не находя выхода из нравственного тупика, я желал “конца”, любого конца. А теперь во мне зажигалось пламя борьбы за жизнь»³⁸.

Георгий Вагнер был помещен в сырую и темную, заполненную крысами одиночную камеру в башне тюрьмы, архитектурный стиль которой он сам недавно изучал. В этом же, 1937-м, году он был приговорен к пяти годам исправительно-трудовых лагерей и отправлен на Колыму. С этапом других заключенных Вагнер прибыл на самый отдаленный от Магадана золотодобывающий прииск «Мальдяк». В лагерный период он был вынужден работать землекопом, строителем, чертежником, а также на разработках руды и на заготовке дров.

Условия жизни заключенных в Колымских лагерях были крайне суровыми, особенно для не привыкших к тяжелому физическому труду представителей интеллектуального и творческого труда. Впоследствии Георгий Вагнер так описывал свою первую колымскую зиму: «Наступили тяжелые морозы, до 40 градусов мы еще работали. Сейчас я не смогу даже объяснить, как я выдерживал 40 градусов при 14–16-часовом рабочем дне

³⁸ Вагнер Г.К. Из глубины взываю... С. 69.

на открытом воздухе, т. е. не в штольне, а в забое. При 40 градусах выдыхаемый воздух образует струю пара, шуршащую, как при чистке котлов локомотива. Какое-то время эта струя не исчезает, а как бы стоит в воздухе. Страшно. Весь организм напряжен до предела в усилиях не поддаться ослабе. Стоит только воле ослабнуть, как страшный холод охватывает все тело, возникает желание бросить все и... Трудно сказать, что следует за этим “и”. Спрятаться в тихом месте? Негде. Кроме того – кругом вооруженный конвой. Конвоиры в теплых тулупах, им мороз не страшен. Таким образом, спасение только в движении, в отчаянном сопротивлении морозу. От выдержки и силы воли зависит: кончится эта борьба победой или поражением. Поражение равносильно смерти»³⁹.

Так как Вагнер не мог выполнять норму выработки, он попал в штрафную бригаду, где получал только одноразовое питание и 400 граммов хлеба вместо положенных 700–800 граммов. Колымские морозы и скудное питание не могли не отразиться на здоровье: к февралю 1938 г. у него были обморожены лицо, пальцы на руках и ногах, распухли ноги.

³⁹ Вагнер Г.К. Из глубины взываю... С. 111.

В 1938 г. Георгий Вагнер, уже будучи заключенным лагеря, был повторно арестован как «участник заговора против Советской власти на Колыме». Несмотря на избиения и пытки, он не признал себя виновным, чудом избежал расстрела. Георгий Вагнер вспоминал: «Меня вызывали на допрос в течение четырех суток. Четверо суток я провел в камере с красноармейцем, не дававшим присесть. Четверо суток провел на ногах и ночью дремал, прислонившись к стене. Прислоняться тоже не разрешалось, но я ухитрился это делать. От четырехсуточного стояния ноги у меня распухли так, что штанины обтягивали их, словно рейтузы. Обувь же никакая не подходила. В таком виде меня и повели обратно в деревянную тюрьму. Снегу справа и слева от дороги было еще на метр или более, а я шел по лужам босиком. И – ничего! Вот что значит внутреннее сопротивление злу. В тесную душную деревянную тюрьму я вернулся, упав в объятия товарищей, как в дом родной»⁴⁰.

В качестве наказания Вагнер был отправлен на штрафной лагпункт в поселок Нижний Хатыннах (Якутия).

⁴⁰ Вагнер Г.К. Из глубины взываю... С. 119.

Его здоровье продолжало стремительно ухудшаться – началась цинга, но творчество буквально спасло ему жизнь: он был освобожден от общих работ благодаря и тому, что нарисовал портрет лагерного старосты и был направлен в культурно-воспитательную часть (КВЧ) для создания «наглядной агитации».

Помимо художественных работ на заказ в лагере Вагнер создает серию акварельных зарисовок лагеря, потому что, по воспоминаниям художника, ему «...хотелось увезти с Колымы хотя бы небольшой альбом памятных уголков и состояний природы»⁴¹. Можно сказать, что созерцание природных явлений не только вдохновляло художника, но и оказывало значительное влияние на психоэмоциональное состояние в суровых условиях несвободы.

Картина «Вечер в старом забое»⁴² (1945) представляет собой насыщенный по цветовой гамме пейзаж. На листе из «Колымского альбома» изображены горные уступы и удаляющиеся от зрителя покрытые зеленью горные вершины. Художник использует плотные

⁴¹ Вагнер Г.К. Из глубины взываю... С. 160.

⁴² Забой – это поверхность отбитой горной массы (полезных ископаемых или горной породы), которая перемещается в процессе горных работ.

красно-коричневые тона и теплое освещение, а небо изображает полупрозрачным голубым оттенком. Размытые очертания горных вершин показывают владение перспективой – словно зритель смотрит на рисунок с большого расстояния. Серо-голубые рефлексы перекликаются с голубым тоном неба.

Пейзаж «Бурение ночью» (1946) выполнен акварелью на бумаге. Художник, обращаясь к густым оттенкам черного, серого, красного и фиолетового цвета, показывает суровую красоту колымского ночного пейзажа. Георгий Вагнер акцентирует внимание на дальнем плане контрастом двух цветовых пятен: сине-серого неба и темно-красного дыма, используя цветовую размывку. Вдали изображены деревянная постройка и запряженная лошадь. На переднем плане – рабочий, который бурит мерзлый грунт. Человек изображен черным цветом схематично, вполоборота к зрителю. Так же, как и в предыдущей работе, Вагнер использует голубовато-сиреневые оттенки рефлексов для светотеневой моделировки.

Колымские работы Г. Вагнера посвящены природным явлениям, вдохновившим художника. Например, на картине «Мартовское. Колыма» (1945–1946) художник посвящает почти две трети пространства картины изображению

северного сияния: световые столбы имеют форму полукруга, художник использует размывку цвета от глубокого черного до полупрозрачного травянисто-зеленого оттенка. Северное сияние является центральным элементом композиции, подавляющим «земное» пространство. У подножья заснеженных гор изображены заключенные, занимающиеся в темное время суток бурением скважин. Человеческие фигуры имеют обезличенное изображение; удаляясь к линии горизонта, каждый персонаж многофигурной композиции превращается в цветное пятно. Заснеженная поверхность предгорья акцентирована переходами от светлых к темно-голубым оттенкам.

В 1942 г. Георгий Вагнер был освобожден, но ему по-прежнему было запрещено выезжать с Колымы. Он остался на прииске им. Водопьянова вольнонаемным художником: оформлял агитационные плакаты по ночам для того, чтобы к уже утру распространять их по разным участкам прииска, создавал декорации для клуба художественной самодеятельности, писал портреты и участвовал в местных выставках. В 1947 г., когда Вагнеру наконец было разрешено покинуть Колыму, он вернулся в Рязань на должность старшего научного сотрудника Рязанского художественного музея.

В этом же году Георгий Вагнер женился на Александре Терновской, вместе с которой они проведут почти 30 лет. Но лагерные испытания для художника еще не были завершены: в 1949 г. его снова арестовали за то, что он якобы «проводил среди окружающих его лиц антисоветскую агитацию клеветнического и пораженческого характера». Художник был приговорен к ссылке в поселок Бельск Красноярского края, без указания срока. В ссылке работал грузчиком, потом – техником-художником и чертежником в геологической партии на Ангаре.

Работы этого периода по стилистическим особенностям продолжают манеру письма художника 1940-х гг. Рисунок «Это мгlistый день» (К третьей части «Колымского альбома») (1952) выполнен акварелью на бумаге. Художник изображает умиротворенный сюжет с деревенским домом, дымом, идущим из печной трубы, соснами и солнцем. Георгий Вагнер использует цветовую размывку для изображения дымки, покрывающей заснеженную долину. Очертания всех объектов не имеют четкого контура. Вытянутая по вертикальной оси форма листа задает определенную оптику для исследования, так как акцент на верхней части рисунка и вертикали

восходящего дыма задан самим художником. Различные оттенки фиолетового дыма являются связующим звеном между передним и дальним планом: синеватого густого снега на двускатной крыше и серого плотного воздуха в туманный день. За счет этого сюжета и акварельной техники исполнения пейзаж кажется легким, воздушным. На первый взгляд, он не ассоциируется с суровыми условиями зимней Колымы. Стоит отметить, что сюжет несет атмосферу покоя и уюта повседневности, потому что даже сквозь плотную дымку тумана ярко светит солнце. Возможно, именно через образ солнечного диска и считается эмоциональное состояние художника, отражающее надежду на светлое будущее.

Другая картина – «Красноярский пейзаж» (1952) – также выполнена в акварельной технике. Сюжет изображает один из символов города Красноярска – часовню Параскевы Пятницы на вершине Караульной горы.

Привлекают внимание колористические решения: пологий склон горы, выполненный в оттенках серо-зеленого цвета, резко сменяется коричнево-красным обрывом. Небо по краям картины затянуто серо-фиолетовыми облаками, которые ближе к центру композиции сменяются на светлое розоватое небо, обволакивающее маковку часовни

на вершине горы. На переднем плане изображены темные силуэты мужчины и женщины, обращенные лицом к панораме города. Художник изображает их схематично, однако зрителем считается их спокойное, созерцательное настроение: они стоят близко друг к другу у подножья горы, и кажется, что перед ними раскрываются перспективы нового этапа жизни.

Необходимо отметить, что, даже будучи в ссылке, Георгий Карлович продолжал заниматься научной работой: под Бельском он обнаружил и описал стоянку железного века, изучал археологию и архитектуру приангарских сел⁴³.

После смерти И.В. Сталина Вагнер был освобожден и реабилитирован по обоим делам. В 1956 г. был принят на работу старшим лаборантом Института археологии Академии наук в Москве. В 1968 г. он представил к защите кандидатскую диссертацию, но благодаря особой значимости работы ему была присвоена степень доктора искусствоведения. Наконец он мог заниматься делом своей жизни – научной работой и преподаванием. Георгий Карлович написал книгу воспоминаний, причем сам утверждал, что не преследует литературных целей

⁴³ Вагнер Г.К. Из глубины зываю... С. 202.

и писателем себя не считает: «Между тем в моей жизни, сломленной трагедией 1937 г., было немало такого, что предать забвению нельзя»⁴⁴.

Георгий Вагнер умер в 1995 г. в Москве. Художественный техникум, где Вагнер учился и преподавал, сегодня носит его имя.

Творчество Георгия Карловича Вагнера является примером того, как, несмотря на тяжелые условия и изматывающий лагерный труд, художник углубляется в собственный внутренний мир и пытается запечатлеть окружающую его природную красоту. Природа становится свидетелем лагерной повседневности и поддерживающим фактором для эмоционального состояния заключенного ГУЛАГа. Природные явления: закаты и рассветы, северные сияния, туманы, световые столбы, изображаемые Г. Вагнером, занимают основное место в картинах художника, как по колористическому решению, так и композиционно – именно они становятся четко выраженным центром композиции, а люди, животные и архитектурные сооружения занимают место лишь мелкофигурных объектов, контрастирующих по масштабу с величественной природной стихией.

⁴⁴ Вагнер Г.К. Из глубины взываю... С. 10.

Глава 4. Тема юмора в искусстве репрессированных:

Константин Ротов

Мало можно назвать художников, которые были бы равны Ротову в богатстве юмористической выдумки и в умении придать ей изящную, отточенную, не боюсь сказать, виртуозную графическую форму⁴⁵

Борис Ефимов, художник-карикатурист

Константин Павлович Ротов родился в г. Ростове-на-Дону 4 марта 1902 г. Способности к рисованию зародились у него еще в раннем детстве. В семье стремились дать детям хорошее образование – в доме Ротовых всегда было много книг, выписывались литературно-художественные журналы. Когда юному художнику было около 15 лет, его рисунки опубликовали в газете «Ростовская речь» и журнале «Донская волна». В 1917 г. отец Константина Ротова, желая поощрить творческие устремления сына, отправил его рисунки в петербургский журнал «Бич». Иллюстрации были опубликованы и, как вспоминал художник, именно «первый рисунок, напечатанный

⁴⁵ Ефимов Б. О Ротове // Константин Ротов. Карикатуры. – М. : Правда, 1970. – С. 2.

в 1917 году в “Биче”, окончательно сделал меня художником-рисовальщиком»⁴⁶.

В 1921 г. Константин Ротов был командирован на учебу в Петроградскую академию, где был принят на графический факультет, но, по собственному признанию, «не учился, так как в ту пору среди преподавателей Академии преобладали непонятные и чуждые мне формалистические направления»⁴⁷.

В 1921–1922 гг. Константин Ротов получает первый серьезный заказ на создание иллюстраций к сказкам Г.Х. Андерсена и братьев Гримм и переезжает в Москву. С 1922–1923 гг. начинает сотрудничать с журналом «Крокодил», работа в котором продлится долгие годы. С 1928 г. он становится одним из ведущих карикатуристов газеты «Правда». Художник быстро завоевывает популярность, его приглашают во многие газеты и журналы: «Комсомольскую правду», «Красную ниву», «Гудок», «Смехач», «Прожектор», «Огонек» и др.

⁴⁶ Свиридова И.А. Константин Павлович Ротов [Электронный ресурс] // Собирая лепестки истории: сборник материалов к 100-летию еженедельника «Донская волна». Ч. 1 / сост. Н.Н. Зайцева. – Ростов н/Д, 2018. – URL: <http://donvrem.dspl.ru/archPeriodikaArtText.aspx?pid=12&id=1539> (дата обращения: 28.04.2023).

⁴⁷ Там же.

Ранний период творчества характерен тем, что художник ищет собственные технические и стилистические приемы. Работы 1920-х гг. раскрывают бытовые темы – сюжеты карикатур связаны с явлениями повседневности: жизнь в больших городах и в деревне, внедрение новой современной техники, урбанизация, человеческие взаимоотношения и т. д. В карикатурах Ротов высмеивает пьянство, хулиганство, тунеядство, коррупцию, бездумное преклонение перед высокими чинами, бескультурье, nepотизм и т. д. Стилистически работы начала 1920-х довольно минималистичны: художник использует тонкие линии, штриховку, лишь локально применяет цветовые контрастные элементы, людей изображает схематично. Примером может служить карикатура «В экстазе раскулачивания» (1920) – визуальный язык аскетичен: художник использует четкие линии, не обращается к цвету, отсутствуют объем и перспектива. Следует отметить, что в рисунке отражена только одна сюжетная линия.

В 1930-е гг. Константин Ротов работает над книжными иллюстрациями: «Золотой теленок» Ильфа и Петрова (1931), «Белеет парус одинокий» В. Катаева

(1936), «Дом переехал» А. Барто (1938), «Приключения капитана Врунгеля» А. Некрасова (1939) и т. д.

В 1939 г. Советский Союз представляет свою экспозицию на Всемирной выставке в Нью-Йорке. Среди экспонатов было панно, сделанное по эскизу Константина Павловича Ротова.

В этот период в карикатурах Ротова появляются узнаваемые особенности. Так, например, его излюбленным приемом становятся изображения с многофигурной композицией и сложными сюжетами. Примерами являются карикатуры «Московская экзотика» (1926), «Когда всюду ремонт» (1926), «Будни общежития» (1927). Сюжеты таких многофигурных карикатур развиваются как в замкнутых пространствах (например, на кухне общежития), так и на многолюдных улицах столичного города. Стоит отметить, что, изображая большое количество людей, Ротов рисует индивидуальные черты каждого человека, т. е. лица в его карикатурах никогда не повторяются. Исключением служит работа «В упоении стандартом» (1935): в ней именно обезличенность черт и повторяемость одного и того же внешнего образа помогают добиться комического эффекта, что является скорее сюжетной, чем стилистической особенностью. Отдельно стоит отметить

вытянутые формы, создающие однородность композиции (трамвайные вагоны, автомобили, вытянутый нос у каждого человека, животные и т. д.).

Отличительной особенностью творчества Ротова этого периода является использование ракурса сверху вниз: примерами служат карикатуры «Во тьме времен (канцелярия каменного века)» (1927), «А говорят еще, что по мостовой ходить опасно...» (1932), «Сильное впечатление от живой лошади» (1927).

В 1930-е гг. Ротов совершенствует мастерство, используя все перечисленные приемы, при этом круг его сюжетов и тем расширяется: он работает не только над бытовой, но и над политической карикатурой («На конференции по разоружению» (1932), «Оборонный секрет» (1937)).

В 1934–1935 гг. художник создает рисунок, который повлиял на всю его последующую жизнь, – изображение лошади, якобы являвшееся карикатурой на советскую торговлю и кооперацию. Оригинальное изображение не сохранилось, существует лишь рисунок, восстановленный Константином Ротовым в 1954 г., приложенный к протоколу допроса.

Переломным в судьбе художника стал 1940 г.: он был арестован по обвинению в антисоветской агитации и пропаганде за создание карикатуры, «дискредитирующей советскую торговлю и кооперацию»⁴⁸. Карикатура не была напечатана, ее изображения и подробного описания в следственном деле не было. Во время ведения следствия Константин Ротов провел в Сухановской тюрьме НКВД одиннадцать месяцев. В начале июня 1941 г. Ротов был осужден по 58-й статье УК РСФСР – за шпионаж, измену Родине, пропаганду и агитацию против советской власти и приговорен к восьми годам заключения в исправительно-трудовом лагере в г. Соликамске.

Лагерный период творчества Константина Ротова – с 1940-х гг. по 1954 г. – представлен небольшим количеством сохранившихся работ: это бытовые зарисовки, шаржи на сокамерников, архитектора Филиппа Тольцинера, художника Константина Лебедева.

Выжить в Усольлаге Ротову во многом помогла профессия: он работал художником-оформителем. Оформлял клуб к праздникам, плакаты с лозунгами и наглядной агитацией, детские игрушки

⁴⁸ Деева М. Пик Ротова [Электронный ресурс]. – URL: https://bessmertnybarak.ru/Rotov_Konstantin_Pavlovich/ (дата обращения: 28.05.2023).

(производившиеся в лагере), а также писал копии знаменитых картин, которые поступали в продажу в г. Перми⁴⁹.

Шарж на солагерников выполнен тушью и пером: изображены двое мужчин, статус которых мы можем идентифицировать. Портрет, который располагается сверху, – образ военного, о чем говорит его внешний вид: фуражка, отглаженный воротник, ухоженные усы, гордая осанка. Снизу – портрет заключенного: на нем шапка-ушанка, телогрейка. Уставший вид и сутулость героя подчеркивают его эмоциональное состояние. Художник неслучайно располагает шаржи вертикально: военный над заключенным – так он демонстрирует иерархию лагерной системы.

Набросок «Военный на лежанке» выполнен карандашом на бумаге. Данный рисунок проработан более детально, чем предыдущий, и выполнен в академической манере, художник обращается к объему и перспективе. Композиция рисунка статичная и открытая, что усиливает расслабленную позу героя: его руки свободно закинута за голову, у него умиротворенное выражение лица. У зрителя

⁴⁹ Деева М. Пик Ротова...

создается впечатление, что даже в условиях лагеря он вряд ли страдает от каких-либо лишений.

Помимо монохромных работ сохранились цветные рисунки лагерного периода: «Шарж на архитектора Ф. Тольцинера и технорука», «Шарж на художника К.И. Лебедева» (1943), «Шарж на архитектора Ф.М. Тольцинера» (1943). Основные материалы – акварель, гуашь и графитный карандаш. В работе «Шарж на архитектора Ф. Тольцинера и технорука» (1940–1947) [Прил. 1 рис. 10](#) художник обращается к гротескному юмору: двое заключенных, один из которых управляет запряженными игрушечными лошадьми, другой же, Ф. Тольцинер, сидит в игрушечной повозке, держа в руках двух кукол-пупсов, за повозкой скачет на четырех лапах игрушечный медвежонок. Изображенные объекты неслучайны, так как известно, что в Усольяге заключенные изготавливали детские игрушки. Рисунок отличается динамикой: технорук бойко управляет запряженными лошадьми, подгоняя их хлыстом, лошади освобождаются от деревянной основы. Линии лошадиных поводьев, поднятого над головами хлыста и развевающихся за повозкой подтяжек Филиппа Тольцинера также задают динамический характер

изображению. Герои одеты в привычную для заключенных одежду: ватные штаны и телогрейки, однако на техноруке сапоги со шпорами, которые не могли быть в «гардеробе» у заключенных, но добавление этого «ковбойского» элемента полностью соответствуют юмористическому стилю рисунка.

Шаржи Константина Ротова на солагерников художника Константина Лебедева и архитектора Филиппа Тольцинера обладают одной стилевой направленностью и техникой. Обе работы выполнены акварельными красками и тушью.

В 1948 г. художник был освобожден из Усольяга. Ротову, как и другим политическим заключенным, после окончания лагерного срока было запрещено жить в Москве и других крупных городах страны, поэтому местом его проживания был назначен г. Кимры Калининской (ныне – Тверской) области. В Москве Ротов бывал проездом, надеясь получить заказ от какого-либо издательства.

В феврале 1949 г. в Москве Константин Ротов был повторно арестован и без предъявления обвинений отправлен на пожизненное поселение в поселок Северо-Енисейский Красноярского края. В ссылке Ротов работал художником в рабочем клубе: занимался оформлением

местного Дома культуры, писал картины для детского сада и библиотеки – все это приносило небольшой заработок.

В творчестве Константин Ротов возвращается к своему узнаваемому стилю. В 1954 г. художник был вызван в Военную коллегия Верховного Суда СССР: по памяти он восстановил злополучную карикатуру с изображением лошади. По просьбе Константина Павловича воссозданная им карикатура была приложена к протоколу допроса от 31 мая 1954 г. Верховный суд принял решение: «Карикатура, которая рассматривалась как антисоветская, в действительности не является таковой»⁵⁰. В июле 1954 г. Константин Павлович Ротов был полностью реабилитирован.

После освобождения Ротов вернулся в Москву: работал в журналах «Крокодил», «Веселые картинки», «Юный техник», иллюстрировал детские книги: «Дядя Степа» и «Три поросенка» С. Михалкова (1957–1958), «Про гиппопотама» С. Маршака (1958) и др. В 1958 г., после перенесенного инсульта и паралича правой стороны тела, Ротов до самой смерти пытался работать левой рукой.

⁵⁰ Деева М. Пик Ротова...

Во многом его работы после 1954 г. продолжают традиции раннего периода: карикатуры затрагивают темы повседневности, такие как градостроительство («Правда, жить в этом доме неудобно, зато снаружи он, говорят, красив!» (1954), «Как выглядел бы город, если бы конструкторы-транспортники следовали вкусам некоторых наших архитекторов» (1956)), технические новшества и сложности («Затянувшийся переход» (1956)). Ротов иронически изображает отрицательные черты характера и привычки людей: высмеивает в карикатурах алкоголизм («В пригородном поезде» (1955), «Один мудрец сказал: вино сообщает каждому, кто его пьет, четыре качества...» (1958)), бюрократизм («Рассказ о том, как председатель завкома развернул критику» (1956)), безответственное отношение к работе («Его труды и дни» (1955)), глупость («Искусство и жизнь» (1956)). В поздний период творчества Константин Павлович Ротов не ограничивается бытовым жанром и вновь обращается к политической тематике: «Маскируют...» (1956) и «Держись, корова из штата Айова!» (1958). Колористические решения этого периода становятся более разнообразными: художник использует в одной работе множество неповторяющихся

цветов и оттенков. Более реалистичными становятся изображения людей: художник сохраняет анатомические пропорции человеческого тела.

Таким образом, рассмотрев творчество Константина Павловича Ротова, можно сказать, что примерно с 1916 по 1940 г. происходит поиск и становление художественного языка художника-карикатуриста. В начале творческой деятельности он экспериментирует с визуальным языком: обращается и к статичным, и к динамичным композициям, нарабатывает собственные узнаваемые приемы: многофигурность, изображение индивидуальных черт, внимание к мелким деталям рисунка. Постепенно от простых повседневных сюжетов он переходит к политическим; сначала он рисует монохромные карикатуры, потом же обращается к цвету, и его карикатуры становятся более красочными.

В лагерный период (с 1940-х гг. по 1954 г.) Ротову были свойственны зарисовки, которые передавали повседневность лагерного быта. Художник прибегает к зарисовкам в академическом стиле, что не было свойственно ему в другие периоды творчества. На период заключения художественный язык К.П. Ротова становится

аскетичным (по сравнению с другими периодами его творчества), композиции в основном закрытого типа, сюжеты посвящены строго лагерному быту и архитектуре. Лагерное творчество Константина Павловича Ротова уникально своей юмористической составляющей: художник помещает в центр сюжета не просто выдуманных героев, а своих солагерников, обращая бытовые сюжеты в веселое приключение с фантазийными элементами, и даже в портретах строгих охранников находит комические черты.

После реабилитации (1954–1959 гг.) Ротов возвращается к открытым композициям, цветовым колористическим решениям, актуальным социальным и политическим темам. При этом художник после освобождения из исправительно-трудового лагеря больше не обращается к лагерной тематике.

Глава 5. Тема религии в искусстве репрессированных:

Рудольф Веденеев

Здесь, где за каждым бараклом угадывались безвестные могилы, я чувствовал невольную вину перед этими людьми, «отлученными от Бога», и перед Богом, «оставшимся без человека»⁵¹.

Рудольф Веденеев

Пермский скульптор, художник и правозащитник, председатель Пермской организации Союза художников РФ Рудольф Борисович Веденеев не только сам был репрессирован в 1970-е гг. (три года заключения в исправительно-трудовом лагере строгого режима)⁵², но и впоследствии посвятил значительную часть своего творчества «лагерной» теме, так или иначе повествуя о несвободе и сопротивлении ей человека. Сохранение памяти о несправедливо осужденных он считал делом своей жизни: «Я вижу в этом свой долг художника, я знаю

⁵¹ Веденеев Р.Б. Когда окончится гражданская война / ред. З.О. Падас. – М. : Возвращение, 1996. – С. 20.

⁵² Шевырин С.А. Топография террора: история политических репрессий. – СПб. : Маматов, 2012. – С. 13.

эту проблему изнутри и хочу воздать память всем жертвам тоталитаризма»⁵³.

Рудольф Веденеев родился в Перми в 1939 г. Его отец погиб на фронте, когда мальчику было три года, репрессирован был дядя будущего художника, брат его отца. К своему призванию Рудольф Веденеев пришел уже в зрелом возрасте, а после окончания школы в 1956 г. работал на производстве. В 1967 г. он поступил на заочное отделение исторического факультета Пермского университета.

В конце 1960-х гг. Рудольф Веденеев начал заниматься в вечерней художественной школе для взрослых (сейчас – Пермское художественное училище). С 1968 г. Рудольф Веденеев пробовал себя в качестве скульптора; перешел на работу в мастерские Художественного фонда (при Союзе художников). Летом 1970 г. Рудольфу Веденееву доверили оформление Дворца культуры в поселке Уральском (Пермский край). Но мирное течение его жизни резко прерывается: 11 сентября 1970 г. Рудольф Веденеев был арестован

⁵³ Подледнов Д.Д., Казанцева Е.Д. Художественное осмысление темы политических репрессий на примере творчества Рудольфа Веденеева 1970–1990-х гг. // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. – 2021. – Т. 7, № 1. – С. 97.

за чтение и хранение самиздата. Позже Рудольф Веденеев вспоминал: «Я уже перешел на работу в Художественный фонд Перми и целое лето в 1970 г. работал над оформлением Дворца культуры в поселке Уральский. Все лето сидел без денег. 11 сентября, в день рождения сына Артема, я получил деньги за лето и решил пригласить друзей на день рождения. За два, три часа до того, как собрались друзья, я шел около “художки”, художественной школы, меня окликнул мягкий голос: “Рудик!” Оборачиваюсь – открыта черная “Волга”, через секунду я оказался в ней, через пять минут – в ГБ»⁵⁴.

В январе-феврале 1971 г. дело рассматривалось в Пермском областном суде. Рудольф Веденеев отказался от адвоката и защищал себя сам. Суд вынес приговор: три года исправительно-трудовых лагерей строгого режима. До октября 1972 г. Веденеев отбывал наказание, работая на лесоповале и погрузке вагонов в городе Кизеле (Пермский край).

Находясь в заключении, Рудольф Веденеев создал карандашные зарисовки, несколько из которых сохранилось до наших дней. Рассмотрим одну из работ,

⁵⁴ Подледнов Д.Д., Казанцева Е.Д. Художественное осмысление темы политических репрессий... С. 97.

созданных Веденеевым во время отбывания срока в тюрьме. Проанализировав визуальную составляющую, можно отметить, что художник изображает героя крайне условно. Его художественный язык минималистичен: он изображает сидящего мужчину плоско, не соблюдая реалистичные анатомические пропорции, отсутствуют перспективное решение и светотеневая моделировка, все это придает рисунку карикатурности. По внешнему виду героя можно предположить, что Рудольф Веденеев изображает заключенного: человек побрит наголо, одет в простую на вид рубашку. По его рукам и шее видно, что он привык к тяжелому физическому труду.

В 1972 г. Рудольф Веденеев выходит на свободу по амнистии в связи с 50-летием Советского Союза.

После освобождения, в середине 1970-х гг., Рудольф Веденеев учился на художественно-графическом факультете Нижнетагильского педагогического института и активно участвовал в региональных выставках. Первым из скульпторов Перми он начал создавать работы методом бронзового литья, в 1982 г. вступил в Союз художников СССР. В годы «перестройки» он работал над проектом «Свет несущая...», посвященным увековечению памяти заключенных – строителей Камской ГЭС.

Рудольфу Веденееву приходят заказы на монументы для Колымы и Чукотки – регионов, история которых неразрывно связана с репрессиями. К началу 1990-х гг. художник стал участником первых конференций, посвященных изучению истории политических репрессий, создал серию скульптурных портретов бывших политических заключенных (например, писателей Александра Солженицына и Варлама Шаламова). В постсоветское время деятельность Рудольфа Веденева разворачивается еще шире: он участвует в экспедициях на Чукотку, после чего создает цикл картин «Урановые зоны Чукотки» (1990-е гг.), участвует уже во всероссийских и международных выставках, в 1992–1996 гг. возглавляет Пермское областное отделение Союза художников.

В 1993 г. Рудольф Веденеев был реабилитирован, и в том же году в Перми появился стальной монумент «Гильотина XX века». Название памятника напрямую отсылает к механизму для исполнения смертной казни в XVII–XX вв.: высота памятника – четыре метра, конструктивно он подобен гильотине. В центр композиции художник поместил пять лезвий от двуручных пил, которые обычно использовались на лесоповале. Таким образом, художник соединяет в единую конструкцию

гильотину и пилораму, содержательно создает смысловую параллель между жертвами смертной казни и жертвами политических репрессий, погибших от тяжелых условий содержания, физических работ, голода и болезней в лесозаготовительных лагерях.

Также в 1993 г. Рудольф Веденеев начинает работу над проектом монумента «Жертвоприношение». Скульптурная композиция, сваренная из стали, изображает двух людей – жертву и палача, соединенных воедино. Обе фигуры изображены условно, без акцентного изображения лица и тела, что типично для творчества Веденева. Главной особенностью композиции является положение фигур: оно напоминает позу Иисуса Христа на кресте. Распятые вместе, они являются символом одновременно скорби и покаяния.

В 1990-х гг. художник начинает работу над живописными циклами, которые посвящены географическим местам нахождения политических лагерей: Чукотке, Магадану и Соловецким островам.

Живописный цикл «Урановые зоны Чукотки» (1990-е гг.) был создан Рудольфом Веденеевым по впечатлениям от экспедиций на места бывших урановых лагерей. Картина «Память о Чукотке» (1990-е гг.)

выполнена маслом на холсте. На картине изображена размытая, заброшенная дорога, столб (предположительно – заградительный, ранее обнесенный колючей проволокой), уходящие вдаль горы и темный силуэт здания. Силуэты туманны, изображение размыто, что достигается благодаря отсутствию четких линий, плавным переходам из одного оттенка в другой, крупным мазкам. Колористические решения скупы – фактически художник использует лишь несколько цветов: темно-серый, небесно-голубой и белый. Небо на картине изображено почти черным, низко нависающим, словно давящим на пейзаж, что усиливает ощущение трагизма, безысходности изображаемого. В 1951 г. на Чукотке был создан политический лагерь – Чаунлаг. Он функционировал всего два года: с 1951 до 1953 г. В лагере велась разработка промышленного месторождения урана⁵⁵. Именно здесь добывали сырье для первых советских атомных бомб. Урановые лагеря отличались особенно суровыми условиями: вечная мерзлота, северный климат и тяжесть работ дополнялись

⁵⁵ Ларьков С.А., Романенко Ф.А. Самый северный остров архипелага ГУЛАГ // «Враги народа» за полярным кругом : сб. ст. / под ред. А.Н. Земцова. – 2-е изд., расшир. – М. : Паулсен, 2010. – С. 369–388; Смирнов М.Б. Система исправительно-трудовых лагерей в СССР, 1923–1960 : справ. / Гос. архив Российской Федерации. – М. : Звенья, 1998. – 597 с.

радиоактивным излучением. После приказа о закрытии разработок рудники были спешно оставлены. На месте бывших лагерей остались сложенные из камня бараки, здания обогатительной фабрики, остатки оборудования.

«Обогатительная фабрика. Зона “Северная”» (1990-е гг.): в сравнении с предыдущей картиной этот пейзаж написан в другой манере ([Прил. 1, рис. 6](#)). На переднем плане художник изображает саму фабрику, которая выполнена в красноватых оттенках. Художник использует пастельные оттенки голубого, розового цвета, благодаря светлым оттенкам общее настроение пейзажа не воспринимается как безысходное. Можно предположить, что изображенное на картине время суток – рассвет. Узнаваемой чертой визуального языка творчества Рудольфа Борисовича Веденева является то, что художник не использует четких линий; при взгляде на его картины создается ощущение, что мы смотрим на пейзаж с большого расстояния; можно предположить, что такое своеобразное виденье сложилось у художника отчасти из-

за ухудшения зрения, которое обнаружилось по окончании первого класса школы⁵⁶.

Живописный цикл работ, посвященный Соловецким островам, выполнен в 1990-е гг. История островов связана с темой несвободы. Еще с XVI в. здесь существовала монастырская тюрьма. В 1920-х гг. на островах появился крупнейший в СССР исправительно-трудовой лагерь – Соловецкий лагерь особого назначения (сокращенно – СЛОН).

Анализируя картину «Часовня» из Соловецкого цикла (1990-е гг.), можно отметить, что художник использует приглушенные темно-зеленые оттенки. Только небо на дальнем плане изображается ярким цветом, рефлексы от которого «падают» на остров. Справа на холсте изображена часовня и хозяйственная или жилая постройка, по внешнему виду напоминающая барак. На дальнем плане изображен материк: издали он мал, но можно представить, насколько он мог быть когда-то значим для заключенных – как символ свободы, продолжающейся где-то за пределами острова жизни. Художник красочно изображает закат, который мог

⁵⁶ Авторизованное интервью Д.Д. Подледнова, Е.Д. Казанцевой с А.Р. Веденевым. – 2023, 18 апреля // Личный архив Д.Д. Подледнова, Е.Д. Казанцевой.

поддерживать эмоциональное состояние заключенного – давать надежду.

На картине «Соловки. Гора Секирная» (1990-е гг.) изображен северный пейзаж с типичным для живописи Рудольфа Веденеева повторяющимся символом – куполом храма. На Секирной горе расположен Вознесенский скит Соловецкого монастыря; особенность этого храма в том, что на его вершине, над куполом, находится маяк. В период ГУЛАГа к храму примыкал деревянный двухэтажный корпус – штрафной изолятор, знаменитый особенно суровым режимом.

Из отчета польской разведки «УСЛАГ. 1928–1932 гг.»: «Командировка Секирная гора – штрафной изолятор лагпункта № 2 (Савватиево). На Секирной горе содержатся приговоренные к тяжелым работам. Например, заставляют носить воду десять раз в день по лестнице протяженностью около трехсот ступеней»⁵⁷. Д.С. Лихачев, отбывавший в 1930-е гг. наказание в Соловецком лагере особого назначения, писал: «В лагере ходили слухи, что с Секирной горы охранники спускали заключенных по этой лестнице, привязав к бревну – балану. Внизу уже

⁵⁷ Бродский Ю.А. Соловки. Двадцать лет Особого Назначения. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2008. – С. 207.

был окровавленный труп, который и узнать было трудно. Там же, под горой, сразу и закапывали в яму»⁵⁸.

Еще одна серия картин, которая была создана Рудольфом Веденеевым в 1990-е гг., посвящена Магадану.

В 1932 г. на берегу Охотского моря был организован Северо-восточный исправительно-трудовой лагерь для обеспечения рабочей силой треста «Дальстрой» (Магадан), функционал которого заключался в сфере промышленного и дорожного строительства.

Картина «Стоял впереди Магадан – столица Колымского края. Нагаевская бухта» (1990) выполнена маслом на холсте. Художник изображает поселение – деревянные постройки и сопки, расположенные на берегах бухты. Название картины является вольной цитатой из народной песни советского периода «Ванинский порт», также эта песня известна как гимн колымских заключенных, так как именно в поселке Ванино был пересадочный пункт для этапов заключенных, следовавших на Колыму:

⁵⁸ Бродский Ю.А. Соловки. Двадцать лет Особого Назначения... С. 207.

На море спускался туман,
Ревела стихия морская.
Лежал впереди Магадан,
Столица Колымского края.

<...>

Будь проклята ты, Колыма,
Что названа чудной планетой.
Сойдешь поневоле с ума,
Отсюда возврата уж нету»⁵⁹.

Также к этому циклу относится картина «Порт Марчекан»: художник в типичной для себя манере изображает суровый северный пейзаж, используя холодные тона, серо-синюю цветовую гамму.

Помимо серий, посвященных географии политических лагерей, художник в 1990-е гг. создает работы, которые отражают внутреннее состояние заключенного.

Одна из самых значимых работ Рудольфа Веденеева – «Ангел этапа» (1990-е гг.): изображен пеший

⁵⁹ Бирюков А.М. Один из февралей: глава из неоконченной книги // Колымские просторы : литературно-художественный общественно-политический журнал территории. – 2005. – № 1–2. – С. 361–382.

этап из огромного количества узников лагерей, идущий откуда-то издали, гораздо дальше, чем линия горизонта (Прил. 1, рис. 5). Над ними раскидывает крылья ангел, обращенный лицом к этапу. Изображение ангела приближено к каноническому изображению ангелов и святых в православной иконописи: той же формы крылья, нимб над головой, желтовато-охристое свечение. Однако, в отличие от канонов православной традиции, ангел этапа обнажен, на нем нет привычного для иконописи хитона. Обнаженных ангелов можно встретить на полотнах западного искусства – в виде младенцев-херувимов, но ангел этапа изображен взрослым. Стоит отметить, что изображение младенца вряд ли было бы уместно в картине со столь трагичной тематикой.

Узники лагерей написаны Рудольфом Веденевым обезличенно: зритель не может разглядеть их лиц, положений тел, их пола, одежды – они все становятся единым серым потоком. Художник акцентирует, что в данной ситуации, в условии репрессий, в тоталитарном режиме, личность каждого отдельного человека словно стирается, не ценится самое важное – жизнь и свобода отдельно взятого человека. Условия, в которых люди находились во время пересылок, были крайне тяжелыми:

по воспоминаниям, заключенных ГУЛАГа перевозили в так называемых столыпинских вагонах – за решетками, зачастую в антисанитарных условиях, тесноте. Пешие этапы были тяжелы из-за больших расстояний, суровых погодных условий, недостатка подходящей одежды и обуви, голода и болезней. Многие заключенные болели и погибали, поэтому на картине ангел этапа выступает в качестве символа надежды на спасение для несправедливо осужденных.

Тематически и стилистически перекликается с картиной «Ангел этапа» другая картина Рудольфа Веденева – «Человек среди людей» (1990-е гг.) ([Прил. 1, рис. 9](#)). Изображены силуэты людей, также неузнаваемые, обезличенные. Композиционный центр смещен вправо, присутствует горизонтальная ось симметрии, в центре располагается одиночный силуэт. Сюжет картины соотносится с известным феноменом «одиночество в толпе» – когда человек окружен большим количеством людей, но при этом неизбежно чувствует себя одиноким. Как это можно соотнести с темой политических репрессий? Человек в условиях заключения постоянно находился среди людей: солагерников, случайных людей на этапах и пересылках, под постоянным контролем

охраны. Но при этом он ощущал собственное одиночество из-за отрыва от привычного уклада жизни, семьи, друзей, а также невозможности как-либо изменить ситуацию. Также сказывался непривычный круг общения, что не могло не привести к культурному шоку, например, в условиях ГУЛАГа творческая и научная интеллигенция была вынуждена столкнуться с настоящими преступниками. Однако из некоторых воспоминаний мы можем узнать о примерах такой необычной дружбы и взаимопомощи, завязавшейся в тюрьме или лагере. Примечательно, что этот сюжет Рудольф Веденеев также отливает в бронзе: на барельефе с одноименным названием отчетливо видно, что в центре композиции изображена женщина с младенцем на руках. Этот образ является архетипическим в искусстве и зачастую трактуется как изображение Богоматери с младенцем Христом. Наклон головы женщины на барельефе соотносится с иконографическим типом Елеусы (с греч. «Умиление») – изображением Богоматери, прижимающей младенца Христа к щеке, или Одигитрии (с греч. «Путеводительница») – Богоматери, держащей младенца Христа одной рукой, а другой – указывающей на него.

В картине «Придорожный крест. Если бы он заговорил?» (1993) Веденеев вновь использует узнаваемый религиозный символ – располагает на переднем плане крест, который композиционно занимает почти половину изображаемого пространства (Прил. 1, рис. 7). Вдали расположены жилые деревянные постройки, возможно, заброшенные, так как художник никак не отображает присутствие здесь людей, и размытая узкая тропа. На фоне зданий придорожный крест выступает как напоминание о трагических событиях: возможно, через эти места проходил путь заключенных ГУЛАГа. Часть названия картины «...Если бы он заговорил?» сообщает зрителю о том, что крест можно рассматривать как символ невербальной коллективной памяти, объект, через который выражается мемориализация данного места. Ведь крест, если бы он заговорил, смог бы рассказать историю многих, кто подвергся репрессиям.

В 2000-е гг. скульптор обращается к истории Пермского края: проектирует памятники великому князю Михаилу Александровичу, художнику Петру Субботину-Пермяку, поэтам Осипу Мандельштаму и Борису Пастернаку, писателю Варламу Шаламову. Трагические судьбы всех этих людей связаны с Пермской землей.

В марте 2018 г. Рудольф Веденеев принимает православное крещение под именем Родион, а 21 апреля 2018 г. уходит из жизни.

Ключевой темой работ Рудольфа Борисовича Веденева являются пейзажи мест, связанных с историей репрессий: рассмотренные картины художник создает после участия в экспедициях. Часть работ Рудольфа Веденева посвящена отражению эмоционального состояния заключенных через метафорические сюжеты. Художник транслирует темы надежды и преодоления через канонические христианские символы и иконописные образы: изображения креста, соборов и часовен, образ ангела, образ матери с младенцем на руках, отсылающий к архетипу Богородицы с младенцем Христом. Излюбленной техникой художника становится пастозная техника живописи – работа плотными, непросвечивающими мазками, придающими полотну объем и рельефность. Узнаваемым приемом его творчества является определенная условность, размытость изображения; в своем позднем творчестве (2000-е гг.) и бытовых сюжетах Веденеев обращается к визуальному языку примитивизма и наивного искусства, что особенно проявляется в изображении людей.

Глава 6. Фантастические сюжеты в искусстве репрессированных: Борис Свешников

*Я полон образами, пережитыми
мною в прошлых мирах⁶⁰.*

Из лагерных писем Бориса Свешникова

Борис Свешников родился в 1927 г. в Москве, в семье дворянского происхождения. В 1944 г. он поступил в московский Институт прикладного и декоративного искусства. 9 февраля 1946 г. девятнадцатилетний художник был арестован буквально на выходе из дома своих родителей. Вместе с группой студентов ему было инкриминировано участие в террористической группе, якобы готовившей покушение на Сталина. Одним из участников этой группы был художник Лев Кропивницкий, вместе с которым Свешников учился. Известно, что на допросах Свешников смело высказывал свою позицию: «В СССР хорошие художники не могут применять и развивать свои таланты... Художники у нас

⁶⁰ Дудаков В. Борис Свешников – свободный в мире несвободы [Электронный ресурс] // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2007. – № 52. – URL: <https://antiqueland.ru/articles/734/> (дата обращения: 13.05.2023).

не свободны... они рисуют не то, что хотят, а то, что им скажут...»⁶¹.

В тюрьме, пока велось следствие, художник провел целый год, подвергаясь изматывающим ночным допросам, в результате Свешников был осужден на восемь лет лагерей, после чего этапирован в Ухто-Ижемский исправительно-трудовой лагерь (Ухтижемлаг) в республике Коми.

В лагере заключенные выполняли земляные работы для прокладки газопровода и рубили лес: зимой – при лютых морозах, а летом – в окружении мошкеры. Борис Свешников рыл траншеи в замерзших болотах, но после изнуряющих работ всецело посвящал себя творчеству и тайно передавал свои рисунки на волю. Его сокамерник Лев Кропивницкий вспоминал: «Целый год, пока нас не разъединили, мы работали в одной бригаде от темна до темна в Ухтинской тайге, а придя после работы в убогий барак, Боря садился у тусклой коптилки и покрывал куски желтой оберточной бумаги удивительными сценами своих фантастических

⁶¹ Бессмертный барак: Свешников Борис Петрович [Электронный ресурс] // Бессмертный барак. – URL: https://bessmertnybarak.ru/Sveshnikov_Boris_Petrovich/ (дата обращения: 20.04.2023).

видений»⁶². Через два года изматывающего лагерного труда Борис Свешников оказался на грани смерти, и к 21 году от крайнего истощения он уже не мог ходить.

Из письма Бориса Свешникова родным от 10 марта 1948 г.: «Я сейчас работаю в бригаде, снова подвержен страданиям холода и голода. Но самое плохое – это то, что у меня на почве малокровия или авитаминоза не заживают раны на теле. Малейшая царапина превращается в болезненную гнойную язву. Сейчас я уже около полумесяца хожу с перевязанными руками, покрытыми незаживающими язвами. Но это ведь ничего, я все равно пронесу через все лишения и испытания святой огонь искусства, который зажжен у меня в душе. Приезжайте ко мне летом и заберите все мои рисунки, книги и репродукции, которые я храню»⁶³.

Оказавшись на грани жизни и смерти, Борис Свешников, как и другие «доходяги», был направлен в лагерную больницу. Благодаря счастливому стечению

⁶² Другое искусство. Москва 1956–76. К хронике художественной жизни. В 2 т. / сост. Л.П. Талочкин, И.Г. Алпатова. Фотопортреты И.А. Пальмин. – М. : Художественная галерея «Московская коллекция», СП «Интербук», 1991. – С. 136.

⁶³ Биография и картины Бориса Свешникова [Электронный ресурс] // Художественная галерея «VELLUM». – URL: <https://vellum.ru/biografiya-i-kartiny-borisa-sveshnikova/> (дата обращения: 14.03.2023).

обстоятельств и равнодушию друга семьи – Николая Николаевича Тихоновича, геолога и бывшего узника лагерей, осенью 1948 г. Свешников был переведен в инвалидный лагерь Ветлосян и назначен на работу ночным сторожем при деревообрабатывающем заводе. Здесь он оставался до конца своего лагерного срока и мог заниматься творчеством, так как при заводе была художественная мастерская. К созданию наглядной агитации художник допущен не был, но иногда мог в минимальных количествах доставать художественные материалы.

Своим родным Борис Свешников из лагеря писал трогательные письма, значительное место в которых занимали размышления о творчестве: «Мечтаю о том, когда я смогу вырваться из этой гнетущей среды и уйти всецело в свое искусство. Тогда я создам великие вещи. Раньше я думал, что нельзя творить вне суеты и сумрака жизни. Теперь я уверен в противном. Я полон образами, пережитыми мною в прошлых мирах...» (Из письма Бориса Свешникова родным, 1 марта 1948 г.)⁶⁴.

Эмоционально окрашенные лагерные письма художника точно описывают психологическое состояние

⁶⁴ Дудаков В. Борис Свешников – свободный в мире несвободы...

творческого, совсем еще молодого человека, столкнувшегося с несправедливостью, болезнями, непосильным физическим трудом. В лагере Борис Свешников провел восемь лет.

Графические работы «Агасфер-III» (1947–1948) и «Тангейзер» (1947–1948), созданные во время заключения, выполнены тушью и пером на бумаге. На данных рисунках изображены известные сюжеты легенд. Так, на рисунке «Агасфер-III» художник изображает библейского персонажа Агасфера, который, по преданию, был обречен вечно скитаться по земле до Второго пришествия Христа. Библейский сюжет повествует о том, что, когда Иисуса Христа, несшего свой крест, вели на распятие на Голгофу, он остановился у дома Агасфера и попросил позволения отдохнуть, прислонившись к стене. В ответ Агасфер оттолкнул Христа и отказал ему, за что был наказан вечным скитанием по земле. Распространенное название этой легенды и самого Агасфера в народной средневековой вариации – «Вечный Жид», а вынужденный бесконечно странствовать герой символизирует скитания еврейского народа. Борис Свешников использует тонкие штриховые линии, помещая в центр композиции бегущего Агасфера

и наблюдающую за ним толпу. Направление штрихов и уплотнение линий перекликаются с направлением движения героя, акцентируя динамику сюжета.

На рисунке «Тангейзер» художник обращается к легенде о немецком средневековом поэте. Художник своеобразно использует пространство листа: переносит основное действие на передний план справа и изображает здесь мелкие фигуры людей при довольно свободном пространстве композиции в целом, а также акцентирует передний план частым нанесением штрихов. В легенде говорится, что богиня Венера завлекла Тангейзера и семь лет он провел в развлечениях. На картине зритель видит очертания обнаженной женщины и мужчины, в отчаянии упавшего к ее ногам, – момент, когда Тангейзер осознал, что погубил свою душу. Сцена этого пылкого расставания запечатлена в немецкой народной балладе XVI в.⁶⁵

Решив искупить грехи, Тангейзер, облачившись в лохмотья пилигрима, отправился в Рим к Папе Урбану IV. Однако тот разгневался и пообещал, что Тангейзер получит прощение не раньше, чем зацветет папский посох (ферула). Тангейзер, утративший надежду, возвращается

⁶⁵ Немецкие народные баллады в переводах Льва Гинзбурга. – М. : ГИХЛ, 1959. – С. 50.

к своей возлюбленной, а через три дня случается чудо – посох Папы расцветает. Легенда заканчивается моралью о том, что ни один Папа не может судить грешника, ведь прощение ему может даровать только Бог.

Интересен факт, что, находясь в лагере, Борис Свешников в этих двух художественных работах в метафорической форме осмысливает такие понятия, как грех (или преступление), покаяние (или признание вины), наказание и прощение. Художник обращается к классическим средневековым живописным и литературным сюжетам, что, несомненно, помогало ему, хотя бы ненадолго, отвлечься от тяжелого труда и удручающей обстановки.

На картине Бориса Свешникова «Смерть в дороге» (1950) мы можем увидеть подобие макабрического сюжета. Смерть (художник изображает ее в классической для европейского искусства манере – как скелета, облаченного в саван) склонилась над умирающим словно в стремлении к поцелую. «Поцелуй смерти» – частый сюжет, украшающий европейские христианские кладбища и надгробья и призванный напоминать людям о неизбежности конца и страхе расплаты за земные прегрешения, что способствовало укреплению

религиозных чувств. Средневековое искусство имело необходимость напомнить людям о неотвратимости ухода и убедить смиренно принять этот момент. Поэтому и словесные проповеди, и изображения были нацелены на то, чтобы человек не забывал о близости смерти, покаянии и пребывал в страхе перед адскими муками.

Для средневекового западноевропейского искусства был характерен сюжет, в котором Смерть ведет к могиле пляшущих представителей всех слоев общества: знать, духовенство, купцов, крестьян, мужчин, женщин, детей. Подобные сюжеты появились в X в. и создавались до XVI в., а особенную популярность имели в Германии. В основании лежали идеи о ничтожестве человеческой жизни, о мимолетности земных благ и несчастий, о равенстве каждого перед лицом смерти, внезапно сражающей всех: церковных деятелей, императоров, простолюдинов, старцев, юношей и новорожденных младенцев. Популярность сюжета в эпоху Средневековья можно объяснить тем, что под влиянием тяжелых условий жизни смерть представлялась суровым карателем для злых людей и благодетелем добрых и притесненных, способным открыть для них двери в другой – лучший – мир. Мысли о смерти и о тщетности всего земного получили особенно

широкое распространение в конце X в., когда ожидалось близкое наступление конца света. Вначале смерть олицетворялась в виде земледельца, поливающего поле человеческой жизни кровью, или в виде могущественного царя, ведущего беспощадную войну с людским родом.

Позже в искусстве начинает преобладать черный юмор: смерть изображается ловким шулером, обыгрывающим всякого партнера, или ведущим хоровода, в котором невольно участвуют люди всех возрастов, званий и состояний, или злорадным музыкантом, заставляющим каждого плясать под звуки своей дудки. Такие иносказания пользовались большой популярностью и могли служить укреплению религиозного чувства в народе, поэтому католическая церковь допустила их изображения на стенах храмов, монастырских оград и кладбищ.

Справа на картине Свешникова «Смерть в дороге» изображен силуэт склоненного человека, который держит новорожденного ребенка. Таким образом, сюжет складывается в единое целое: за каждым рождением следует смерть, за каждой смертью – новое рождение.

Рисунок «Доходяги» (также встречается под названием «Ворона») (1949–1950) выполнен тушью

и пером на бумаге. Основной сюжет художник переносит на дальний план и ближе к центру. Узнаваемой особенностью визуального стиля лагерных рисунков Свешникова является диспропорция между масштабом изображаемых зданий и людей. Люди, как правило, нереалистично малы, что также несет символическое значение: человек в условиях несвободы чувствует себя незаметным, ничтожным. Ближе к центру композиции герои сидят на снегу, судя по позам, они выполняют какие-то мелкие строительные или ремонтные работы. Эти люди – доходяги, истощенные от болезней и голода. Справа от центра художник изображает ворону, которая напоминает хищную птицу-падальщика: она смиренно ожидает свою добычу – замученных от голода людей, которые уже совсем скоро не смогут встать с земли. Также на дальнем плане художник изображает высокий забор, на котором висит человек, пытаясь перелезть. Художник транслирует остро переживаемые тяготы узников ГУЛАГа: заключенные страдают от изоляции, так как помещены в отдельный мир – за высокий забор, где они обречены.

Птица предстает как предвестник неизбежной смерти, наблюдающей за происходящим.

Интересная интерпретация типичного лагерного сюжета на стыке фантастического и реального изображена Свешниковым на рисунке «Санчасть». Медицина в ГУЛАГе – одна из самых часто описываемых тем в мемуарах, ведь именно врач зачастую становился главным спасителем для заключенных. На рисунке изображена сцена в медсанчасти, при этом лечение проводят антропоморфные существа в медицинских халатах, с чертами крыс: у них длинные хвосты, вытянутые морды и когтистые задние лапы. В кресле-качалке в окружении крыс-врачей находится обнаженная женщина с опрокинутой назад головой и скрюченными от боли и напряжения ступнями, над которой проводится процедура. На переднем плане изображен человек, скорчившийся от боли, но никто не торопится оказать ему помощь. Внимание зрителя сразу притягивает фигура повешенного человека. Смерть присутствует в сюжете, но никто из живых героев не проявляет к ней эмоций: мертвец не вызывает ни жалости, ни испуга, ни сочувствия. Повешенный изображен со спины, что делает его обезличенным; лицом он обращен к окну, за которым предстает унылый пейзаж – кустарники и засохшее дерево,

очевидно, это было последним, что видел герой перед смертью. Возле него стоит высокая лестница, а в потолке виднеется еще один пустой крюк – словно эта сцена с повешением может еще повториться в будущем с другим героем и смерть еще придет.

Сам художник дал своим лагерным рисункам название «Лагерная сюита», первый раз эта серия была представлена публике в 1977 г. в альманахе «Аполлон-77», изданном в Париже. Писатель Андрей Синявский сопроводил произведения Свешникова своим эссе «Белый эпос», и с одноименным названием была организована выставка лагерных рисунков Свешникова в 2020–2021 гг.

Освободившись в 1954 г., художник не мог проживать в столице, как и другие бывшие заключенные, поэтому обосновался в г. Тарусе (Калужская область). В работе «Таруса» (1954) он обращается к жанру провинциального камерного пейзажа. Перед зрителем предстает не идеализированное изображение, а реалистичная картина с покосившимся забором и размытыми дорогами. Художник приподнимает линию горизонта таким образом, что наибольшую часть полотна

занимает то, что находится на земле, «заземляя» этот сюжет не только тематически, но и композиционно. Бытовая составляющая и даже некоторая неухоженность этого пейзажа при этом не несет отрицательной коннотации, а становится визуальным свидетельством будничной жизни города.

В 1956 г. Борис Петрович Свешников был реабилитирован и вернулся в Москву. В 1958 г. вступил в Союз художников СССР и впервые экспонировал свои работы на выставке «ЭКСПО-58» в Брюсселе (Бельгия). В 1960-е гг. Свешников много и плодотворно сотрудничал с Гослитиздатом, создавая иллюстрации к произведениям И.В. Гете, Э.Т. Гофмана, Г.Х. Андерсена, братьев Гримм, М. Метерлинка, К.Г. Паустовского и других авторов. Художник принимал участие в выставках, проходивших в Австрии, Германии, США, Италии.

В поздний период творчества Борис Свешников обращается к эстетике неоромантизма, для которой характерны мистичность, таинственность, символизм, иррациональность, уход от реальности. Многие художественные работы он выполняет в холодных голубых, бирюзовых, изумрудно-зеленых и глубоких

синих тонах. Отличительной особенностью картин этого периода становится то, что художник словно покрывает поверхность холста тонкой паутинкой, из-за чего изображение становится мозаичным, напоминающим текстуру разбитого на очень мелкие осколки стекла. Зачастую художник работает в технике пуантилизма – посредством отдельных точечных мазков.

В работе «Мертвый город» (1961) на дальнем плане изображено полуразрушенное здание с нереалистично маленькими окошками, разными по размеру и форме дверными проемами, чересчур узкой лестницей и аркой, опутанной паутиной. На переднем плане поверхность земли покрыта рассыпанными осколками, разбросанными веревками или проволокой и камнями. В левой части картины на земле расположен объект, напоминающий неузнаваемое мертвое животное или крупный камень причудливой окраски. Дополняет этот мрачный сюрреалистический пейзаж своеобразный «символ жизни» в правом углу картины – стеклянная ваза с водой и засохшими ветками.

Для полотна «Танец ведьм» (1973) художник выбирает своеобразный ракурс – сверху вниз, в глубину.

На переднем плане изображены в полете над городом две обнаженные ведьмы, на их лицах играют злорадные ухмылки. Несмотря на отсутствие одежды, ведьмы изображены в изящных туфлях на каблуках и в шляпках. Одевание героев картины наводит на ассоциации с «Балом Сатаны» из романа «Мастер и Маргарита»: дамы изображены обнаженными, а кавалеры – во фраках. Ниже на картине изображены также летящие обнаженные ведьмы в объятиях мужчин, мирные горожане, шагающие по улицам, кто-то, заглядывающий в окна, падающий вниз головой с высоты. При помощи ракурса и расположения в пространстве героев художник создает ощущение беспорядочного движения, что усиливает мистическую составляющую сюжета.

Работа «День прошел» (1997) также выполнена в мрачном неоромантическом стиле. Изображения человека на переднем плане напоминают раскадровку, то есть изображения в движении, что соотносится с динамикой, проявленной в названии картины. Человек на переднем плане движется по направлению к земле и кресту, что вновь отсылает к типичной для творчества Свешникова теме неизбежности смерти. Около креста

расположен череп птицы, что, несомненно, добавляет трагичности атмосфере картины: птичий череп напоминает о средневековом западноевропейском искусстве и макабрической эстетике, однако следует отметить, что в тотемических культурах черепа животных и птиц, напротив, используются в качестве оберега от смерти. Также череп наводит на ассоциации с костюмом «чумного доктора», отсылая к средневековой и ренессансной культуре. Вся плоскость картины заполнена угловатыми линиями, словно покрыта трещинами, что усиливает атмосферу нереальности, иллюзорности происходящего.

Умер Борис Петрович Свешников в возрасте 71 года, в 1998 г. Уникальность художественных произведений Свешникова заключена в том, что в его работах органично переплетаются узнаваемые сюжеты типичной обстановки ГУЛАГа и сюрреалистические элементы. В фантастических сюжетах его лагерных картин воплощена рефлексивная работа на темы инаковости, ощущения близости смерти, изоляции от привычной жизни, наказания и прощения. Лагерные рисунки художника не просто являются инструментом эскапизма,

а транслируют индивидуальные переживания о травмирующих событиях на основе его глубоких познаний в истории искусства, культуры и большого художественно-эстетического опыта. В период заключения визуальный язык художника тяготеет к графическим зарисовкам в штриховой технике тушью и пером. Эстетическая составляющая его картин и рисунков отсылает к работам великих мастеров средневекового искусства и Северного Возрождения: Иеронима Босха, Маттиаса Грюневальда, Питера Брейгеля. После освобождения Свешников создает собственный узнаваемый визуальный язык, обращаясь к технике пуантилизма и экспериментируя с «текстурностью» и мозаичностью полотна. На протяжении всего его творческого пути центральной является тема смерти и ухода в инобытие через трансгрессивные образы и фантастические элементы.

Глава 7. «Свидетель эпохи»: репрезентация темы репрессий в произведениях Петра Белова

*Каждое время раскрашивает по-своему*⁶⁶.

Петр Белов

Петр Алексеевич Белов (1929–1988) – советский художник театра, живописец, заслуженный художник РСФСР. Петр Белов обучался на постановочном факультете Школы-студии МХАТ, а также в театральной мастерской института им. В.И. Сурикова. В разное время работал в различных институциях главным художником: в театре Советской Армии в Румынии, Московском областном ТЮЗе, Московском драматическом театре им. Н.В. Гоголя, Центральном академическом театре Советской Армии. В основном его творческая деятельность была связана с оформлением спектаклей.

Петр Алексеевич Белов фактически входит в круг «первого» поколения – это те лица, при которых происходило кардинальное ужесточение политического

⁶⁶ Аннотация к картине «Великий Ленин» [Электронный ресурс] // Музей истории ГУЛАГа. – URL: <https://gulag.museum-online.moscow/entity/ОБЪЕКТ/33076?index=0&paginator=entity-set&entityType=EXHIBITION&entityId=3867106&attribute=objects> (дата обращения: 17.04.2023).

фона, создание и развитие системы ГУЛАГа. Отметим, что сам художник не подвергся репрессивной политике, но он был свидетелем эпохи, находился среди тех людей, которые день за днем рисковали стать узниками пенитенциарной системы. В данном случае через искусство художник репрезентирует собственное индивидуальное свидетельство этих сложных событий истории XX в., проживая травматический опыт свидетеля и сопереживая пострадавшим. Его живописный цикл является тем культурным наследием, которое передает «второму» и «третьему» поколению переживание личной и коллективной травмы.

Много лет посвятив созданию театральных декораций, в конце жизни он обратился к живописи и написал, наверное, наиболее яркие свои работы, получившие неофициальное название «антисталинский цикл».

«Антисталинский» цикл П.А. Белова основан на его личной истории и истории его семьи, а также отдельное внимание в данном цикле уделено религиозным, политическим и социальным контекстам СССР. Известен провенанс данного цикла картин: впервые работы были представлены публике в 1988 г. (после смерти художника)

на выставке в Доме актера (Москва), далее картины были представлены в Свердловске (ныне – Екатеринбург), Перми, Воронеже, Великом Новгороде и других городах России, а также за границей – во Франции (Париж), Германии (Геттинген), Польше (Радам, Гожув). Одна из работ художественного цикла – «Песочные часы» – экспонировалась на выставке «100 лет русского искусства. 1889–1989. Из частных коллекций СССР» в Лондоне в 1989 г. Долгое время картины хранились в семейной коллекции художника и не экспонировались. В 2020 г. работы были приняты в коллекцию Государственного музея истории ГУЛАГа (Москва), в 2021–2022 гг. были представлены на выставке «Очередь за правдой»⁶⁷.

Художник создавал «антисталинский» цикл три года – с 1985-го по 1988-й. Условно можно выделить следующие подтемы, к которым обращается художник в данном цикле: *политическая элита СССР* (художник обращается как к прямому портретному изображению В.И. Ленина, И.В. Сталина, так и к использованию различных визуальных кодов, через которые зритель может идентифицировать политического деятеля),

⁶⁷ Каталог выставки «Петр Белов. Очередь за правдой». – М. : Музей истории ГУЛАГа, Фонд памяти, 2021. – 150 с.

представители сферы культуры и искусства СССР и репрессивная политика, направленная на их произведения (сюжеты, связанные с биографией и творчеством Б.Л. Пастернака, В.Э. Мейерхольда, М.А. Булгакова и др.). В отдельных картинах прочитываются аллюзии на исторические периоды (например, эпоху авангарда, эпоху сталинского правления, эпоху «перестройки»). Также в серию входят картины, посвященные *религиозной тематике* – православию, которое в советские времена имеет сложную динамику: от разрушения храмов, гонения и заключения священнослужителей в лагеря ГУЛАГа, до союзных государственно-религиозных практик.

Первой в «антисталинском» цикле стала картина «Беломорканал», написанная в 1985 г., во время гастролей Театра Советской Армии в г. Одессе. Сюжет картины является визуальной метафорой: толпа людей друг за другом движется в открытую пачку папирос «Беломорканал». Строительство Беломорско-Балтийского канала было одной из самых масштабных строек первой пятилетки и первым полностью лагерным строительством. Канал строился силами заключенных Беломорско-Балтийского исправительно-трудового лагеря (БелБалтлага) в рекордно короткие сроки (21 месяц); на строительстве

канала работало около 92 тысяч заключенных. Более 12 тысяч заключенных умерло, а неоправданно завышенные темпы работ при полном отсутствии на начальном этапе жилья, строительных механизмов, дорог и автотранспорта лишили здоровья и даже жизни многих людей, как узников лагерей, так и спецпоселенцев⁶⁸.

Художник использует здесь узнаваемый символ советской повседневности – пачку папирос «Беломорканал», которые были массово распространены в СССР главным образом из-за своей низкой цены. Люди в толпе изображены со спины, они одинаковы на вид, одеты в простую одежду немарких цветов, обезличены. «Входя» в пачку самых дешевых папирос, их жизни как бы символически теряют свою ценность, судьба каждого отдельно взятого человека становится лишь одной из множества историй пострадавших и погибших во имя Великих строек. Стоит отметить, что из открытой пачки «Беломорканала» художник не изображает выхода: люди, попавшие туда, не имеют возможности вернуться.

⁶⁸ Земсков В.И. ГУЛАГ (Историко-социологический аспект) [Электронный ресурс] // Хронос. – URL: <http://www.hrono.ru/statii/2001/zemskov.php#:~:text=%25%2C%20от%2018%20до%2021,туркмен%20и%208%2C06%25%20других%20> (табл. 5) (дата обращения: 15.04.2023).

Цветовая гамма картины по большей части содержит темные серо-коричневые оттенки: таким цветом окрашено почти все пространство картины в отсутствии воздушной перспективы и светотеневого контраста, в одежду таких оттенков одеты люди, этого же цвета заградительные столбы с натянутой колючей проволокой. Единственное цветное пятно – это пачка папирос, акцентирующая на себе внимание зрителя и являющаяся «отправным» смыслом среди объектов. Интересным также представляется факт из биографии художника, что так называемый антисталинский цикл был начат им именно с изображения Беломорканала имени Иосифа Сталина.

Одно из самых красноречивых визуальных высказываний представлено на картине «Песочные часы» (1987): здесь изображено крупным планом лицо Иосифа Сталина, равнодушным взглядом наблюдающего за ходом песочных часов ([Прил. 1, рис. 4](#)). Несмотря на то что данный портретный образ создан намного позже существования культа личности Сталина, изображение вполне соответствует тенденциям эпохи культа. Сакральности этого образа придает, например, масштаб изображения. Как отмечает исследователь Ян Плампер, взгляд вождя на портретах периода культа личности

(1929–1953 гг.), как правило, направлен в фокальную точку за пределами картины, так как «Сталин воспринимался как воплощение поступательной, марксистской исторической силы. Он – собственно говоря, только он – мог видеть финал утопической временной шкалы – светлое коммунистическое будущее»⁶⁹. Возможно, именно этот взгляд за пределы картины и «сквозь часы» создает зрителя ощущение равнодушия на его лице. Судя по облику самого Сталина, Белов изображает его по канону визуальной репрезентации вождя в так называемой послевоенной парадигме: с морщинами, волосами, зачесанными назад, сединой, русской стрижкой и усами, подкрученными вверх⁷⁰.

В верхней части двухчастной конструкции часов вместо песчинок зритель видит человеческие лица, а в нижней части – черепа. Отличительной особенностью данной работы является то, что лицо Сталина выступает фоном для основного действия на переднем плане картины. Явно прослеживается соприкосновение дискурса власти и дискурсов жестокости и смерти. Человеческие

⁶⁹ Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве / пер. с англ. Н. Эдельмана. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 11.

⁷⁰ Там же. С. 80.

личность и жизнь выступают в виде символа – песчинки, чего-то незаметного, незначительного для правителей. Песочные часы интерпретируются как символ неумолимого движения времени, и время в данной концепции является конечным: при переворачивании часов песчинки-черепки не превратятся вновь в живых людей, их время истекло безвозвратно. Стоит отметить, что в данной работе, в отличие от предыдущей, художник изображает лица людей внутри часов разнообразно, с индивидуальными чертами и эмоциональным выражением, несмотря на то что у всех персонажей закрыты глаза. Таким образом, акцентируется внимание на значимости каждого отдельного человека.

Схожее по смыслу визуальное высказывание представлено в работе «Одуванчики» (1987): на картине изображено поле с созревшими белыми одуванчиками, они покрывают все видимое пространство – вплоть до линии горизонта. В правой части изображения – ноги человека в военных сапогах. За ногами – цветов нет, очевидно, что они были вытоптаны или скошены. При ближайшем рассмотрении видно, что в каждой цветке художник изобразил человеческое лицо. Здесь также художник обращается к дискурсу власти, приравнивая власть

к жестокости, пренебрежению к человеческой жизни, индивидуальности. Кирзовые армейские сапоги являются узнаваемым символом И.В. Сталина: известно, что это был его любимый вид обуви, а также существуют устойчивые мифы об удивительном аскетизме вождя, наличии у него всего лишь одной пары сапог, занашиванию обуви до дыр и т. д.⁷¹

На картине «1941 год» вновь Петр Белов обращается не к портретному изображению Сталина напрямую, а к его персонификации через узнаваемые атрибуты: курительную трубку, военный китель, властную руку. Визуальные репрезентации Сталина в газетных фотографиях и на живописных полотнах 1930–1950-х гг. также часто сопровождалась свойственными вождю элементами: трубкой в руке, картой, газетой или книгой. Трубку как символ Сталина (а значит, и государства) можно встретить и в плакатном искусстве: трубка, набитая табаком, воспринималась как семиотический код «правильного», социалистического советского строя, в то время как оппозицией ей выступала сигара, являвшаяся атрибутом

⁷¹ Анискин И.А. Сталин. Большая книга о нем. – М. : АСТ, 2014. – С. 257–258.

Уинстона Черчилля и символом западного капиталистического общества.

Название картины – «1941 год» – напрямую говорит, что изображенный сюжет относится к году начала Великой Отечественной войны. Однако 1941-й являлся при этом также годом, когда максимальное количество человек было направлено отбывать наказание в исправительно-трудовые лагеря ГУЛАГа (за период с 1934 по 1947 г.⁷²), множество людей получило обвинения в шпионаже. По сюжету картины, властная рука правителя «направляет», передвигая маленькие фигурки людей на поле боя, словно игрушечных солдатиков. Там, где прошла рука, видны павшие в сражении жертвы, на дальнем плане – силуэты танков. С отдалением планов фигуры людей становятся все более размытыми, превращаясь в единый серый объект. В центральной части композиции на толпе людей художник изобразил сгоревшую спичку. Таким образом, сгоревшая спичка и единое серое пространство толпы могут быть интерпретированы как пепел, например, сгорающий в трубке вождя. Метафора людей, чьи жизни «сгорают»

⁷² Земсков В.И. ГУЛАГ...

во имя великих целей, полностью соотносится с концепцией всего художественного цикла.

Работа «Комендант особой ложи», написанная в 1986 г., напрямую отсылает к жанру парадного портрета. На картине предстает пожилой мужчина, на его пиджаке – множество наград, рядом с ним – сторожевая собака, на ошейнике которой несколько медалей. В руках у героя – портрет Сталина с черной траурной лентой. Глаза героя выражают печаль, страдание по отношению к смерти человека на портрете. На переднем плане картины – обрывок рукописной анкеты героя, где можно прочесть его имя: Собачкин Иннокентий Николаевич. Петр Белов изобразил реально существовавшего человека: Иннокентий Собачкин много лет прослужил сотрудником охраны И.В. Сталина, имел звание майора административной службы, участвовал в Великой Отечественной войне, был награжден медалями «За оборону Москвы», «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», имел ордена Красного Знамени, Красной Звезды, Ленина⁷³. По воспоминаниям журналиста Якова Варшавского,

⁷³ Карточка Собачкина И.Н. [Электронный ресурс] // Дорога памяти. – URL: <https://1418museum.ru/heroes/28354069/> (дата обращения: 09.04.2023).

впоследствии Иннокентий Собачкин снимался в телепрограмме «Добрый вечер, Москва!», где положительно высказывался о своем опыте работы в охране Сталина, называя своего начальника «добрым человеком», так как за все время службы «не слышал от него ни одного грубого слова»⁷⁴. Таким образом, в лице конкретного человека Петр Белов представляет типаж героя – преданного приверженца сталинизма. Под этот типаж мог подходить как личный охранник диктатора, так и представитель «вохры» (лагерной или тюремной вооруженной охраны).

Несмотря на то что на момент написания картины эпоха сталинизма прошла, герой продолжает преданно придерживаться своих убеждений: и хотя на картине зритель видит худого, печального старика, облик и эмоции которого не апеллируют к паттернам силы, страха и власти, благодаря окружающему его визуальному

⁷⁴ Белов П.А. Картина «Комendant особой ложи» [Электронный ресурс] // Очередь за правдой. Выставка Петра Белова в эпоху Перестройки / Музей истории ГУЛАГа. – URL: <https://gulag.museum-online.moscow/entity/ОБЪЕКТ/33098?index=3&paginator=entity-set&entityType=EXHIBITION&entityId=3867106&attribute=objects> (дата обращения: 20.04.2023).

контексту можно представить, насколько ужасающим являлся этот образ в пиковый период тоталитарной эпохи.

Один из содержательных блоков живописной серии П. Белова посвящен осмыслению изменчивого политического и социокультурного фона позднесоветского периода.

Картина «Небо Москвы» (1985) посвящена, на первый взгляд, будничному городскому пейзажу, однако содержательно данная работа не лишена политической составляющей. Вдоль нижнего края картины изображен архитектурный ландшафт города, воздушное пространство полностью закрыто изображением белых простыней, словно развешанных на просушку и развевающихся на ветру. Этот образ дает ассоциацию с белыми облаками, небом и может выступать символом неких свежих веяний, что соответствует контексту эпохи создания работы, приближающейся эпохе «перестройки». При этом образ белых простыней может быть рассмотрен как подобие «белого флага» – символа капитуляции, поражения, крушения идеалов и ценностей, а именно так мог восприниматься надвигающийся развал Советского Союза.

Образ столицы в визуальных видах искусств советского периода, как правило, предстает возвышенным, ведь он является средоточием государственности, власти, призван укреплять патриотические чувства. Один из первых примеров сакрализации образа Москвы как столицы можно отметить в фильме «Свинарка и пастух» (1941, реж. Иван Пырьев): Москва здесь предстает перед зрителем величественным городом, где происходят масштабные фестивали и съезды.

На картине Петра Белова образ Москвы перекликается с общим планом Москвы на знаменитой картине А. Герасимова «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938). Белов представляет переосмысление известного сюжета, где на переднем плане мы видим политических лидеров страны на фоне «новой» Москвы (Сталинская реконструкция Москвы), а вдалеке видны очертания золотых куполов, что является символом преемственности «новой» советской и «старой» Москвы⁷⁵.

На картине П. Белова мы видим, что художник, возможно, осмысляет итоги и последствия правления

⁷⁵ Плампер Я. Пространственная поэтика культа личности: «круги» вокруг Сталина // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия : сб. ст. / под ред. И.В. Нарского. – Челябинск : Каменный пояс, 2008. – С. 348.

Сталина. Архитектура всех исторических периодов может быть интерпретирована как некий культурный код, система коммуникаций (система знаковых элементов разных эпох). И так как архитектура среди других видов искусства является одной из самых многолетних и продолжительных с точки зрения сохранности, это позволяет ей быть медиумом между поколениями, что также соотносится с концепцией постпамяти. Например, на картине Белова даже спустя несколько десятков лет после окончания сталинского периода в руководстве страны, можно увидеть устойчивую иерархическую систему, свойственную культуре советского периода в целом: на переднем плане изображена небольшая церковь, придающая значимости как досоветской/дореволюционной эпохе, так и, возможно, личному мировоззрению художника, при этом на дальнем плане – высотное здание в стиле сталинского ампира, сосредоточивающее в себе аспекты власти, силы и величия.

Одна из ранних работ рассматриваемого цикла – «Великий Ленин» (1985). Петр Белов вновь обращается к сочетанию несочетаемого: использует максимально официальный, парадный образ советской власти –

масштабный портрет Владимира Ленина и помещает его изображение на асфальт, сочетая в одной картине и при этом противопоставляя художественный язык соцреализма и художественный язык граффити.

Как отмечают исследователи, первый культ партийного вождя сформировался именно вокруг фигуры В.И. Ленина, несмотря на то что это произошло уже после его смерти. Хронологически динамику развития образа В.И. Ленина можно охарактеризовать следующим образом: «от условно “неканонического” – фольклорного образа к каноническому-“партийному” и снова – к народному, но уже с постмодернистским, “пересмешническим” оттенком»⁷⁶. Репрезентация образа Ленина в советской культуре была непрерывной: живописные портреты в рабочих кабинетах, объекты монументального искусства на площадях, портреты на знаменах, плакатах, значках и т. д. Отголоски этой глорификации можно встретить на постсоветском пространстве по сей день.

Элементом абсурда является то, что самый тиражируемый образ власти размещен на асфальте, под ногами художника – Петр Белов встраивает в данный

⁷⁶ Плампер Я. Алхимия власти... С. 47.

сюжет автопортрет, что подтверждается не только визуальным сходством, но и воспоминаниями дочери художника. Точно невозможно определить, пишет ли он этот портрет или, наоборот, закрашивает. В зависимости от этого работа может быть интерпретирована по-разному: если художник закрашивает портрет, это может быть рассмотрено как своего рода «прощание» с принятыми в обществе ценностями, а если художник создает портрет Ленина – как ироничное высказывание, сатира над излишней официозностью советской культуры. В подтверждение ироничности данной работы может рассматриваться также размер самой картины – всего лишь 29 х 33 см, небольшой формат работы словно противопоставлен монументальному масштабному изображению Ленина.

Картина «Грачи прилетели, или Апрельский пленум» (1987) ([Прил. 1, рис. 3](#)) посвящена позднесоветской культуре второй половины 80-х гг. XX в. Название картины является отсылкой к классическому одноименному пейзажу Алексея Саврасова (1871). На дальнем плане в водной глади отражается одна из кремлевских башен на Красной площади. Большую часть холста занимает изображение льда, покрывающего

реку: на одной из льдин – грачи, на другой – разбросанный мусор: окурки, смятые письма и газеты, консервные банки и обрывки колючей проволоки.

Художник вкладывает в сюжет несколько смысловых уровней: на переднем плане картины в глубине воды изображены портреты представителей творческой интеллигенции СССР: Марины Цветаевой, Владимира Высоцкого, Андрея Тарковского и Осипа Мандельштама. В разное время все эти деятели искусства подвергались запретам и цензуре, находились в открытых или завуалированных конфликтах с властью. Стилистически портреты в воде на данной работе схожи с изображением на картине «Песочные часы»: разное эмоциональное выражение, узнаваемые индивидуальные черты и закрытые глаза. Художник помещает эти образы под толщу воды, в дальнейшем этот прием будет использован Беловым в жанровых портретах М. Булгакова и Б. Пастернака. На момент написания картины всех вышеперечисленных персон уже не было в живых, что соотносится с помещением их в подводное, или, метафорически, в подземное или загробное пространство.

На одной из льдин изображены грачи, которые могут быть интерпретированы как символ приходящей весны,

обновления природы. Так и Апрельский пленум ЦК КПСС 1985 г. поставил основной целью обновление советской экономики, ускорение социально-экономического развития страны. Среди кучи мусора можно увидеть смятую газету «Правда» с портретом Л.И. Брежнева – наиболее влиятельное издание, четко следовавшее идеологической линии правительства, этот образ «смятой правды» с портретом Н.С. Хрущева будет также использован в работе «Пастернак».

Таким образом художник противопоставляет то, что на поверхности, и то, что находится в отражении и под толщей воды: под водой – официальный символ власти – башня Кремля, творцы искусства, чьи произведения, члены семьи и они сами подвергались репрессиям со стороны государства, на ледяной поверхности – мусор и грачи как символ скорых изменений, обновления.

Картина «Пастернак» (1987) представляет собой жанровый портрет писателя Бориса Пастернака: художник изображает видимым для зрителя лишь лицо и правую руку писателя с указующим жестом, большая часть его тела вмурована в стену из красного кирпича. На переднем плане изображено ведро с разведенной штукатуркой, небрежно брошен строительный шпатель, насыпан горкой

песок – работа еще не закончена. Вторым акцентом на картине, помимо главного образа, является здесь газета «Правда» с изображением Никиты Хрущева. Именно в «Правде» 26 октября 1958 г. появилась статья Д. Заславского «Шумиха реакционной пропаганды вокруг литературного сорняка»⁷⁷; автор статьи называет Пастернака «озлобленным обывателем», «самовлюбленным Нарциссом». Роман «Доктор Живаго», удостоившийся Нобелевской премии, был назван «политическим пасквилем», «реакционной беллетристикой низкого пошиба», «поклепом на передовую интеллигенцию». По отношению к писателю была развернута травля: запрет на публикацию романа, исключение из Союза писателей, угрозы лишения советского гражданства и обвинения в измене Родине.

Перед Хрущевым за Пастернака пытались вступить индийский политический деятель Джавахарлал Неру и французский философ и писатель Альбер Камю, но это не принесло результатов. Писатель был вынужден отказаться от Нобелевской премии, отказался покинуть

⁷⁷ Заславский Д. Шумиха реакционной пропаганды вокруг литературного сорняка [Электронный ресурс] // Правда. – 1958. – 28 окт. – URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/PASTERNAK-58/PAST5.HTM> (дата обращения: 14.06.2023).

страну в письме Н.С. Хрущеву: «Выезд за пределы моей Родины для меня равносильен смерти, и поэтому я прошу не принимать по отношению ко мне этой крайней меры».

В конечном итоге травля привела писателя к обострению болезней и скорой смерти.

На картине Петра Белова писатель изображен в пожилом возрасте: его волосы седые, лоб исчерчен морщинами, тени на впалых щеках, выражение его лица говорит о глубокой задумчивости или даже напряжении, тревоге, сдерживаемой боли. Изображение лица и руки отсылает к жанру парадного портрета. Классическое понимание парадного портрета подразумевает изображение героя в полный рост, в богато украшенных одеяниях, в интерьере, соответствующем его высокому статусу. На портрете Пастернака художник использует позу и ракурс парадного портрета, однако отказывается от его панегирической составляющей. Еще одним противопоставлением является формат картины и ее оформление: парадные портреты, как правило, отличаются крупным форматом, оформляются в багетные рамы со множеством декоративных элементов. Петр Белов обращается к сравнительно небольшому формату (80 x 43,5 см), работа оформлена в скромную деревянную

багетную раму, окрашенную в серый цвет, подходящий под колористическое решение данного сюжета. Взгляд героя направлен напрямую на зрителя, что создает ощущение своеобразного безмолвного диалога. Жест героя указывает вниз – туда, где расположена первая страница газеты «Правда» с портретом Хрущева, словно обличая человека, причастного к этой сложной ситуации. Аллегорией в данной работе является и то, что передовая страница газеты с узнаваемым заголовком «Правда» испачкана песком и штукатуркой: правда оказывается брошенной на землю, замаранной и никому не нужной, а тот, кто указывает на правду, не имеет возможности что-либо предпринять, так как буквально вмурован в стену. В советское время газета «Правда» была главным информационным каналом политической повестки и пропаганды. Образ улыбающегося Хрущева на передовице газеты полярно противопоставлен образу Пастернака – как по эмоциональному окрасу, так и по социокультурному контексту: неслучайно отношение политика к искусству и представителям творческой интеллигенции являлось резонансной темой как для современников, так и для исследователей последующих поколений.

Образ, подобранный художником, аллегорически иллюстрирует действия со стороны государства: действительно, Пастернак не был репрессирован, не был выслан в исправительно-трудовой лагерь, но был «обездвижен» в сфере творчества, а ухудшение здоровья в конце жизни фактически приковало его к постели. После смерти писателя (в 1960 г.) отношение власти к его творчеству постепенно менялось, уже через пять лет было опубликовано практически полное собрание стихотворных произведений Пастернака. В 1987 г. – году создания Петром Беловым данной картины было принято решение отменить исключение Пастернака из Союза писателей, в этом же году роман «Доктор Живаго» был впервые напечатан в СССР, а наследники писателя получили присужденную ему награду – диплом и медаль лауреата Нобелевской премии. Через два года произведения Пастернака были включены в школьную программу по литературе. Таким образом, картина «Пастернак», созданная Петром Беловым в 1987 г., становится своего рода визуальным символом реабилитации творческого наследия писателя и поэта.

Живописная работа «Мейерхольд» написана в 1986 г. Художник обращается к своеобразной композиции:

в верхней части работы поверх изображения словно «приложено» удостоверение народного артиста РСФСР. Таким образом, в данной работе Петр Белов вновь противопоставляет официальное и неофициальное, парадное и скрытое (или даже низменное): фотография на удостоверении является своего рода парадным портретом, само по себе удостоверение – заверенное печатью средоточие официальности в целостном образе человека – его внешнего вида, должности, подтверждения его работы в определенной организации. «Вторым» содержательным «слоем» здесь является неофициальный образ героя, более реалистичный – изможденное тело старика, босого и обнаженного, стоящего спиной к стене. В стене – несколько пулевых отверстий, «уходящих» под изображение удостоверения. Как известно, Всеволод Мейерхольд был арестован в 1939 г. по обвинению в контрреволюционной деятельности, после нескольких недель жестоких пыток он подписал признательные показания и 1 февраля 1940 г. был приговорен к высшей мере наказания – расстрелу. Уже на следующий день приговор был исполнен. Мейерхольд вместе с другими жертвами расстрела (согласно приказу председателя Военной коллегии Военного суда СССР расстрелу

подверглись 346 человек) был кремирован и захоронен в общей могиле. До конца 1980-х гг. никаких сведений о дате и месте смерти Мейерхольда не было известно.

Лишь в 1988 г. внучке Мейерхольда было позволено ознакомиться с его следственным делом и стала известна дата его смерти.

Петр Белов пишет на удостоверении точную дату: «Действительно до 2 февраля 1940 г.» – это и есть дата смерти великого режиссера. По воспоминаниям дочери художника Екатерины, дата стала известна благодаря тому, что в то время она работала в Государственном институте искусствознания (в 1970–1980-х гг. носил название «Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания» (ВНИИИ)) и была знакома с крупнейшим исследователем творчества Мейерхольда – Константином Рудницким.

Художник в данной работе прибегает к двойной экспозиции – плечевой портрет на удостоверении под углом в три четверти и изображение тела анфас, расположенное словно «под» удостоверением. Так художник совмещает в одном образе статику и динамику, а также вновь соединяет и противопоставляет официальное и скрытое. Взгляд Мейерхольда на «фотографии»

направлен прямо на зрителя, слегка приподнята одна бровь, меланхоличный взгляд, пышные волосы и галстук-бабочка в мелкий горошек дают представление о харизматичности, характерности этого героя. Телесность характеризуется непропорциональной худобой, увеличенными суставами, стыдливой позой. Художник пишет его полностью обнаженным, акцентируя внимание зрителя на его уязвимости. Положение его тела подчеркивает травматичность ситуации – вплотную спиной к грязно-серой тюремной стене, рядом с ржавым бачком. Неслучайно в разговорной речи с начала XX в. существует эвфемизм «поставить к стенке» в значении «расстрелять», «казнить».

В сравнении с предыдущей работой, посвященной Пастернаку, которая интерпретируется как символ реабилитации, портрет Мейерхольда обнажает самую неприглядную сторону его жизни, но в ней нет обличительной составляющей. Великий режиссер изображен в наиболее трагичный период его судьбы, представлен слабым, изможденным и измученным стариком (на момент расстрела ему было почти 66 лет). Герой картины вызывает жалость, но это ощущение не принижает и не умаляет его безусловных заслуг

и масштаба его наследия для русской театральной культуры. В данной работе художник словно «призывает» зрителя не отворачиваться от травмирующего опыта: увидеть тщательно скрываемое и неопубликованное – дату смерти Мейерхольда, ощутить, каким несправедливым страданиям, как духовным, так и физическим, был подвергнут этот человек, и проявить человечность.

Картина «Проталина. М. Булгаков» написана Беловым в 1986 г. и выполнена в синтетическом жанре – соединение портрета и пейзажа. Почти все пространство картины занимает изображение поля, покрытого снегом, вдали видны заснеженные деревья. На переднем плане – небольшая проталина, в которой видны листы бумаги с рукописными текстами и черно-белые фотографии. Акцентом здесь является портретная фотография Михаила Булгакова.

Михаил Булгаков не раз получал в свой адрес формулировку «антисоветский писатель» и конфликтовал с государственной властью. Он не скрывал своего критического отношения к советскому строю, воспринимал революцию как национальную катастрофу и признавался в своем предпочтении белого движения. Его литературные произведения были запрещены, писатель

в письмах напрямую обращался к правительству, в том числе И.В. Сталину, призывал к свободе печати: «Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти она ни существовала, – мой писательский долг, так же как и призывы к свободе печати». Булгаков остро воспринимал запрет на свои публикации («...невозможность писать равносильна для меня погребению заживо»), просил позволить ему выехать из СССР в сопровождении жены⁷⁸.

Образ «погребения заживо» как запрета на творчество вписывается в концепцию всего «антисталинского» цикла: Борис Пастернак на его картине «погребен» – замурован в стену, М. Цветаева, А. Тарковский и В. Высоцкий «погребены» под толщей ледяной воды, Михаил Булгаков «погребен» под сугробами на пустынном поле.

Таким образом, художник обращается к известному в искусстве нарративу «творец и власть», противопоставляя творческую и политическую силы и иллюстрируя частные случаи этих, зачастую трагических, столкновений.

⁷⁸ Булгаков М. Письмо Правительству СССР [Электронный ресурс] // Новый мир. – 1987. – № 8. – URL: <http://www.kulichki.com/inkwell/text/hudlit/ruslit/bulg/bulgakov.htm> (дата обращения: 17.07.2022).

В данном цикле Петра Белова можно выявить отдельный блок, связанный с православной иконографией. Здесь появляется необычный символ: храмовый купол в виде пламени свечи, где в силуэте узнаваемы луковичная глава и купольный крест – традиционные архитектурные элементы внешнего устройства православного храма. Этот символ прослеживается в нескольких картинах, например, «Переславль-Залесский. Плещеево озеро» (1988), «Вечный покой. Свеча» (1988), «Покрова на Нерли» (1987). Далее в данной главе предлагается называть данный объект «горящая купольная свеча».

Прежде чем перейти к смысловому анализу произведений П. Белова, стоит обратиться к политике СССР: как минимум, отметим, что отношения между правительством и церковью никогда не носили гомогенного характера: они изменялись в зависимости от правящей политической элиты. Так, события начала XX в. в церковной жизни России формировались множеством предпосылок: это и назревшая потребность церкви в автономии, отделении от государства, и недостаточное внимание власти к этому вопросу, противостоящие друг другу ценности РПЦ, и новые советские идеалы. Вместе

с этим церковь стала одним из главных объектов «красного террора».

В 1918 г. вышел «Декрет об отделении церкви от государства и школы от церкви». По нему, помимо отделения церкви от советской власти, все церковное имущество объявлялось народным. Патриарх Тихон (Белавин) отреагировал на это посланием, известным как «Анафематствование большевиков». К весне 1918 г. отношения власти и церкви обострились, а летом развернулся масштабный террор по отношению к церковным деятелям. Духовенство поддерживало крестьянские выступления, «дутовщину»⁷⁹, проводились крестные ходы, что также воспринималось представителями власти как контрреволюционное выступление. В годы «красного террора» внедрили практику расстрела за поддержку контрреволюции, в том числе священников.

Сложные отношения правительства СССР и РПЦ породили большой пласт сюжетов, которые нашли свое отражение как в официальном искусстве (например, агитационные плакаты 1920–1930-х гг., которые отражали негативную политику государства по отношению к церкви),

⁷⁹ Мятеж под руководством полковника А.И. Дутова в ноябре 1917 – апреле 1918 г.

так и в неофициальном (например, изображения, созданные заключенными ГУЛАГа, – зачастую в такие изображения заключенные включают различные религиозные символы, которые можно интерпретировать как надежду на спасение, или произведения художников-аутсайдеров, которые также обращались к неканоническим религиозным образам)⁸⁰.

Картина «Переславль-Залесский. Плещеево озеро» (1988) выполнена в теплых, преобладающе желто-голубых тонах. Особую динамику в работе задает пастельная штриховка, которая показывает движение воды и неба. Вдалеке зритель может увидеть синеву на горизонте, которую частично прерывает свечение маяка. Основным композиционным акцентом на переднем плане является образ из трех горящих купольных свечей, которые напоминают православный трехкупольный храм, расположенный у воды. Художник выразительно изображает «свечение», которое покрывает гладь воды и небо, постепенно уходящее к линии горизонта в дымно-

⁸⁰ Суворова А.А. Аутсайдерское искусство в России: тенденции, темы, образы. – М. : Городец, 2020. – 160 с.; Суворова А.А. Религиозные мотивы в современном российском аутсайдерском искусстве: творчество Владимира Зороастрова // Культурное наследие России. – 2019. – № 3. – С. 85–92.

голубое пространство, некое неизвестное и далекое для зрителя. В данном случае религиозный сюжет наполнен настроением надежды и веры, а теплые тона выполняют поддерживающую, умиротворяющую функцию.

Следующая картина – «Вечный покой. Свеча» (1988) выполнена в темно-серых, коричневых цветах ([Прил. 1, рис. 1](#)). На дальнем плане мы видим затянутое тучами, беспокойное небо, вдалеке – несколько строений. Передний план отражает название картины – горящая купольная свеча расположена на кладбище, где могут быть захоронены люди различных исторических эпох и христианских конфессий. Такой вывод можно сделать, исходя из внешнего вида надгробных крестов: шестиконечный православный крест, восьмиконечный православный крест (крест святого Лазаря), латинский (католический) крест и военное захоронение с красной пятиконечной звездой. В данном случае, в отличие от предыдущей картины, горящая купольная свеча выступает символом памяти о погибших.

Изображенное строение на картине «Покрова на Нерли» (1987) отсылает к церкви Покрова на Нерли, которая была построена в XII в. На картине П. Белова на месте купола у церкви Покрова на Нерли на фоне

темно-синего ночного неба изображено горящее пламя купольной свечи. Отражение церкви в воде визуальное удлинит ее силуэт, придавая бóльшую схожесть со свечой. Такие композиция и цветовое решение могут быть интерпретированы как стремление к глубинному познанию жизни через религию, веру в спасение души, несмотря на окружающую тьму, к чему отсылает темное пространство на картине.

Завершающая картина «антисталинского» цикла – «Вся жизнь» (1987) ([Прил. 1, рис. 2](#)). Она является концентрацией всех рефлексивных переживаний художника о собственной жизни. В данной работе Белов обращается к философской составляющей: линейности времени, экзистенциальным вопросам. Крупным планом художник изобразил самого себя: взгляд на автопортрете направлен на зрителя. За ним – семь фотографий, шесть из которых являются реально существовавшими. При помощи этих фотографий художник обращается к линейному пониманию времени, описывая собственную прожитую жизнь. Условно можно разделить исторические этапы жизни художника на четыре блока.

Первый блок составляют первые три фотографии слева направо, например, самая первая – Петр Белов

в 1930 г. (будущему художнику всего один год). Этот период посвящен детству и юности Петра Белова. Переход от первого ко второму периоду разделен подвешенными на стену карманными часами на цепочке: часы являются довольно явным символом времени, при этом часы также символизируют переход от юности к взрослому возрасту, принятию на себя ответственности за свою жизнь, осознанию собственной уникальной и индивидуальной «линии времени».

Исходя из подписей на фотографиях, хронологическое начало второго блока фотографий – 1950-е гг. – время рождения дочери Екатерины, работа в различных театрах на должности главного художника. Одна из последних фотографий во втором блоке – Петр Белов в 1987 г.

Третий смысловой блок, в отличие от других, представлен не фотографиями, а портретом самого Петра Белова: его расположение не является случайным – это его жизненный этап в настоящем моменте, «здесь и сейчас». Справа от фигуры художника изображена его тень; интересным представляется то, что тень – зеркальная, то есть как бы обращенная «лицом» к представленным фотографиям: к свидетельствам из прошлого, к его осмыслению. Седьмая, последняя фотография, которая

на условной линии времени находится справа, то есть в будущем – посмертная фотография художника (еще не существующая в реальной жизни).

Необходимо обратить внимание и на фоновую составляющую данной работы. Все фотографии, как и фигура Петра Белова, изображены на фоне монохромного пространства, серой стены, однако в нижней части картины этот фон переходит в пространство хмурого серого неба. На линии горизонта изображен темный маленький силуэт человека. Этот силуэт одиноко стоящего (или идущего) на открытом пространстве человека также связан с экзистенциальными вопросами, которыми задается художник на закате жизни: прохождение уникального жизненного пути самостоятельно, условно «в одиночестве», принятие всех его периодов, включая осознанное принятие неизбежности собственной смерти.

По результатам анализа картин «антисталинского» цикла Петра Белова можно отметить следующие особенности. Исходя из концепции постпамяти, П. Белов – художник так называемого первого поколения – поколения участников и свидетелей, лично заставших при жизни разные хронологические этапы Советского Союза:

от эпохи сталинских репрессий до эпохи перестройки. В рассматриваемом цикле работ художник рефлексировал о различных вопросах политики памяти и коллективной травмы на примере периода культа личности и эпохи «гласности» и перестройки. Период культа личности, большого террора, несомненно, является по сей день травматичной темой, а значит, для преодоления этой травмы человеческой психике требуется проведение так называемой работы горя: многократное и осознанное «повторение» травмирующих событий в безопасных условиях. Такие социокультурные травмы, как государственный террор, влияют на несколько поколений помимо поколения пострадавших. Поколению пострадавших и первому поколению их потомков свойственны собрания физически в одном месте для разделения трагического опыта и посещения мест памяти. Последующие поколения реже выражают траур вовне, для них более характерно воплощение травматических переживаний во внутренней работе, в результатах интеллектуального и творческого труда. Таким образом, репрезентация травмы перемещается в изобразительное искусство, литературу, кинематограф, театр и т. д.

При этом, по оценкам историков, для создания убедительного нарратива, репрезентирующего трагическое прошлое и, что важно, одобряемого современниками, должно пройти около пятидесяти лет (смена двух поколений) – именно столько времени необходимо, чтобы эмоционально «отстранить» трагическое прошлое и проанализировать его опыт. Петр Белов создает «антисталинский» цикл в конце 1980-х гг., что подтверждает вышеуказанную идею о принятии травматичных событий по прошествии пятидесяти лет. В работах «антисталинского» цикла художник осмысливает роль лично И.В. Сталина в репрессивной политике государства, в некоторых работах напрямую приравнивая *образ власти к образу смерти*, в некоторых – завуалированно обличая диктатора через персонифицированные атрибуты.

Художник обращается к повторяющимся символам, отсылающим к советской повседневной культуре и христианской православной иконографии. Символы советской повседневности в работах Белова являются репрезентативными для массового зрителя: в них можно увидеть аллюзии на плакатное искусство, прямое прочтение визуального изображения как семиотического кода –

например, образы испорченной – смятой или испачканной – «Правды», «замурованных в стену», погребенных под толщей воды или льда деятелей искусства. В части, связанной с религиозной иконографией, художник создает собственный узнаваемый образ – горящую купольную свечу, который прослеживается в ряде исследуемых полотен. Еще одним часто встречающимся символом в нескольких работах Белова являются часы, они представлены в трех видах: наручные, песочные и карманные на цепочке. Все они вписываются в концепцию осознания времени, его необратимости.

Отличительной особенностью работ «антисталинского» цикла является работа с различными противопоставлениями, антитезами – *официального* и *неофициального*, *известного* и *скрытого*, *возвышенного* и *обыденного*: художник объединяет в одной работе стилистические тенденции соцреализма, парадного портрета и граффити, открывает для зрителя ранее не опубликованные исторические факты (например, дату смерти В. Мейерхольда), соединяет религиозные символы, связанные с вечной жизнью души, и символы телесной смерти.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусство репрессированных, в частности, искусство, созданное в лагерях ГУЛАГа, – это хотя и очевидная, однако мало изученная в научном дискурсе тема, так как основной пласт исследований появляется в 1990-х гг., но впоследствии данная тема «выпадает» из поля зрения. Изобразительное искусство, в отличие от литературы, почти не входит в поле рефлексии современных исследователей и в область институциональных практик: музейных экспозиций и коллекций, программ исторических курсов, художественно-эстетического образования. Положительной стороной является то, что произведения литературы, в которых раскрывается или упоминается тема политических репрессий, например, рассказы и романы В. Шаламова, А. Солженицына, поэзия А. Ахматовой и О. Мандельштама, включены в школьную программу и остаются на слуху у читателей благодаря деятельности библиотек, научным конференциям, литературным фестивалям. Что касается изобразительного искусства репрессированных художников, то их творчество находится в частных коллекциях и собраниях государственных музеев, однако лагерный этап творчества репрессированных

художников часто остается за рамками кураторских стратегий.

Искусство репрессированных – это феномен, вынужденно появившийся в неофициальном советском искусстве, в который входят разные его виды: литература, живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, лагерный театр. Исследование искусства репрессированных междисциплинарно, так как находится на стыке истории, политики, культурологии, искусствоведения и психологии. Ценность такого искусства для изучения *истории* неоспорима, так как рисунки, созданные профессиональными художниками и художниками-самоучками в ГУЛАГе и после освобождения, репрезентируют как индивидуальную историю заключенного (биографию конкретного человека, описание его эмоционального и физического состояния в исправительно-трудовом лагере), так и историю на коллективном уровне (механизмы цензуры, идеологические практики, условия труда и быта и т. д.).

С точки зрения *культурологии* система ГУЛАГа – это отдельное довольно замкнутое сообщество со своеобразной культурой, сленгом, иерархией, ритуалами, и репрезентацию этой субкультуры «от лица очевидца» можно увидеть в художественных

произведениях узников лагерей. *Психологические аспекты* искусства репрессированных не менее важны, ведь через лагерные зарисовки считывается психоэмоциональное состояние художника, столкнувшегося с несвободой, а картины, созданные после освобождения и реабилитации, демонстрируют глубину внутренней психологической работы художника, раскрывают процесс преодоления травмирующих событий. Существуют примеры, когда творчество и искусство в буквальном смысле спасало жизнь художнику-заключенному: Георгий Вагнер получил возможность работать в художественной мастерской по оформлению агитационных плакатов, что помогло ему сохранить здоровье и освободило от изнуряющего лагерного труда, американский художник итальянского происхождения Томас Сговини, находясь в Колымских лагерях, делал татуировки уголовным преступникам, благодаря чему мог получать дополнительную пайку. Напомним, что некоторые художники рефлексировали над лагерной темой только в условиях несвободы (например, Константин Ротов) и не возвращались к этой теме после лагеря, другие же – после освобождения в аллегорической манере транслировали свое индивидуальное восприятие пережитого (Ева Левина-Розенгольц, Рудольф Веденев).

В итоге художественное творчество помогало художнику отвлечься от суровой действительности, справиться с негативными эмоциями и имело терапевтический эффект.

Художественные работы, созданные в период заключения в лагерях, чаще всего выполнены в технике графитного карандаша на бумаге, за неимением других материалов, но существовали и лагерные работы, выполненные «на заказ» (например, парадные портреты лагерной администрации, агитационные плакаты, репродукции известных и признанных картин), в этом случае художники получали доступ к более разнообразным и «долговечным» материалам.

В рамках данной книги была рассмотрена лишь малая часть сюжетов искусства репрессированных художников, основной задачей исследования являлся показ тематической и содержательной вариативности, разнообразия визуальных языков.

Авторы будут признательны за дополнения и уточнения, которые возникнут в процессе чтения, а также за сведения о биографиях и творчестве репрессированных художников, которые пока еще не вписаны в историю культуры и искусства СССР.

Список литературы и источников

1. Авторизованное интервью Д.Д. Подледнова, Е.Д. Казанцевой с А.Р. Веденеевым. 2023, 18 апреля // Личный архив Д.Д. Подледнова, Е.Д. Казанцевой.

2. Адлер. Н. Трудное возвращение: судьбы советских политзаключенных в 1950–1990-е годы / пер. с англ. С.Я. Крушельницкой. – М. : Звенья, 2005. – 318 с.

3. Александер Дж. Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал. – 2012. – № 3. – С. 5–40.

4. Анискин И.А. Сталин. Большая книга о нем. – М. : АСТ, 2014. – 800 с.

5. Аннотация к картине «Великий Ленин» [Электронный ресурс] // Музей истории ГУЛАГа. – URL: <https://gulag.museum-online.moscow/entity/OBJECT/33076?index=0&paginator=entity-set&entityType=EXHIBITION&entityId=3867106&attribute=objects> (дата обращения: 17.04.2023).

6. Ассман Ян. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М.М. Сокольской. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.

7. Белов П.А. Картина «Комендант особой ложки» [Электронный ресурс] // Очередь за правдой. Выставка Петра Белова в эпоху Перестройки. Музей истории ГУЛАГа. – URL: <https://gulag.museum-online.moscow/entity/OBJECT/33098?index=3&paginator=entity-set&entityType=EXHIBITION&entityId=3867106&attribute=objects> (дата обращения: 20.04.2023).

8. Бессмертный барак: Свешников Борис Петрович [Электронный ресурс] // Бессмертный барак. – URL: https://bessmertnybarak.ru/Sveshnikov_Boris_Petrovich/ (дата обращения: 20.04.2023).

9. Бессмертный барак: Левина-Розенгольц Ева Павловна [Электронный ресурс] // Бессмертный барак. – URL: https://bessmertnybarak.ru/Levina-Rozengolts_Eva_Pavlovna/ (дата обращения: 20.04.2023).

10. Биография и картины Бориса Свешникова [Электронный ресурс] // Художественная галерея «VELLUM». – URL: <https://vellum.ru/biografiya-i-kartiny-borisa-sveshnikova/> (дата обращения: 14.03.2023).

11. Бирюков А.М. Один из февралей: глава из неоконченной книги // Колымские просторы : литературно-художественный общественно-политический журнал территории. – 2005. – № 1–2. – С. 361–382.

12. Бродский Ю.А. Соловки. Двадцать лет Особого Назначения. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2008. – 528 с.

13. Булгаков М. Письмо Правительству СССР [Электронный ресурс] // Новый мир. – 1987. – № 8. – URL: <http://www.kulichki.com/inkwell/text/hudlit/ruslit/bulg/bulgakov.htm> (дата обращения: 17.07.2022).

14. Вагнер Г.К. Из глубины взываю... (De profundis). – М. : Круг, 2004. – 271 с.

15. Васильев А.Г. «Падение Польши» и модели мемориализации травмы // Кризисы переломных эпох в исторической памяти / под ред. Л.П. Репиной. – М. : ИВИ РАН, 2012. – 336 с.

16. Веденеев Р.Б. Когда окончится гражданская война / ред. З.О. Падас. – М. : Возвращение, 1996. – 71 с.

17. Веселова А.П. СИБЛАГ в годы войны глазами женщины: памяти Е.А. Керсновской // Вестник Кузбасского института. – 2015. – № 2 (23). – С. 39–46.

18. Деева М. Пик Ротова [Электронный ресурс]. – URL: https://bessmertnybarak.ru/Rotov_Konstantin_Pavlovich/ (дата обращения: 28.05.2023).

19. Другое искусство. Москва 1956–76. К хронике художественной жизни. В 2 т. / сост. Л.П. Талочкин,

И.Г. Алпатова. Фотопортреты И.А. Пальмин. – М. : Художественная галерея «Московская коллекция», СП «Интербук», 1991. – 344 с. + 336 с., ил.

20. Дудаков В. Борис Свешников – свободный в мире несвободы [Электронный ресурс] // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2007. – № 52. – URL: <https://antiqueland.ru/articles/734/> (дата обращения: 13.05.2023).

21. Еременко С. О чуде искусства: жизнь и творчество Евы Левиной-Розенгольц [Электронный ресурс] // Лехаим. – 2021. – URL: <https://lechaim.ru/events/o-chude-iskusstva/> (дата обращения: 05.05.2023).

22. Ефимов Б. О Ротове // Константин Ротов. Карикатуры. – М. : Правда, 1970. – 40 с.

23. Заславский Д. Шумиха реакционной пропаганды вокруг литературного сорняка [Электронный ресурс] // Правда. – 1958. – 28 окт. – URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/PASTERNAK-58/PAST5.HTM> (дата обращения: 14.06.2023).

24. Земсков В.И. ГУЛАГ (Историко-социологический аспект) [Электронный ресурс] // Хронос. – URL: <http://www.hrono.ru/statii/2001/zemskov.php#:~:text=%25%2C>

%20от%2018%20до%2021,туркмен%20и%208%2C06%25%20
Одругих%20 (табл. 5) (дата обращения: 15.04.2023).

25. Карточка Собачкина И.Н. [Электронный ресурс]
// Дорога памяти. – URL:
<https://1418museum.ru/heroes/28354069/> (дата обращения:
09.04.2023).

26. Каталог выставки «Петр Белов. Очередь за правдой». – М. : Музей истории ГУЛАГа, Фонд памяти, 2021. – 150 с.

27. Керсновская Е.А. Правда как свет: иллюстрированные воспоминания о сороковых-пятидесятых. – М. : ИП Подгорская Н.О., 2014. – Т. 2. – 844 с.

28. Ключева И.В. Художественно–педагогическая деятельность Степана Эрзы // Интеграция образования. – 2005. – № 3. – С. 144–151.

29. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – СПб. : Алетейя, 2003. – 256 с.

30. Левина Е. Письма из ссылки [Электронный ресурс] // Диалог. – 2005. – № 7–8. – Т. 2. – URL:
https://almanah-dialog.ru/archive/archive_7-8_2/av9/ (дата обращения: 15.06.2023).

31. Меженинов М. Свет и мрак Евы Левиной-Розенгольц [Электронный ресурс] // Музей искусств XX–XXI веков. – URL: <https://museumart.ru/collection/mikhail-mezheninov-eva-levina-rozengolts> (дата обращения: 05.05.2023).

32. Немецкие народные баллады в переводах Льва Гинзбурга. – М. : ГИХЛ, 1959. – 138 с.

33. Петкевич Т.В. Жизнь – сапожок непарный: Воспоминания / послесл. Б.Ф. Егорова; худ. И. Архипов. – СПб. : Астра-Люкс : АТОКСО, 1993. – 502 с.

34. Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве / пер. с англ. Н. Эдельмана. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 496 с.

35. Плампер Я. Пространственная поэтика культа личности: «круги» вокруг Сталина // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия : сб. ст. / под ред. И.В. Нарского. – Челябинск : Каменный пояс, 2008. – С. 339–364.

36. Подледнов Д.Д., Казанцева Е.Д. Художественное осмысление темы политических репрессий на примере творчества Рудольфа Веденеева 1970–1990-х гг. // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. – 2021. – Т. 7, № 1. – С. 95–110.

37. Репина Л.П. Историческая память и современная историография // Новая и новейшая история. – 2004. – № 5. – С. 39–52.

38. Ларьков С.А., Романенко Ф.А. Самый северный остров архипелага ГУЛАГ // «Враги народа» за полярным кругом : сб. ст. / под ред. А.Н. Земцова. – 2-е изд., расшир. – М. : Паулсен, 2010. – 432 с.

39. Свиридова И.А. Константин Павлович Ротов [Электронный ресурс] // Собирая лепестки истории: сб. материалов к 100-летию еженедельника «Донская волна». Ч. 1 / сост. Н.Н. Зайцева. – Ростов н/Д. – 2018. – URL: <http://donvrem.dspl.ru/archPeriodikaArtText.aspx?pid=12&id=1539> (дата обращения: 28.04.2023).

40. Смирнов М.Б. Система исправительно-трудовых лагерей в СССР, 1923–1960 : справ. / Гос. архив Российской Федерации. – М. : Звенья, 1998. – 597 с.

41. Суворова А.А. Аутсайдерское искусство в России: тенденции, темы, образы. – М. : Городец, 2020. – 160 с.

42. Суворова А.А. Религиозные мотивы в современном российском аутсайдерском искусстве: творчество Владимира Зороастрова // Культурное наследие России. – 2019. – № 3. – С. 85–92.

43. Творчество и быт ГУЛАГа / сост. В.А. Тиханова; ред. кол.: А.Б. Рогинский (пред.) [и др.]; под общ. ред. Н.Г. Охотина. – М. : Звенья, 1998. – 208 с.

44. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. – М. : Новое изд-во, 2007. – 348 с.

45. Хаттон П.Х. История как искусство памяти. – СПб. : Владимир Даль, 2004. – 422 с.

46. Хирш М. Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста. – М. : Новое изд-во, 2021. – 428 с.

47. Художники, наивно увидевшие мир : в 3 т. / сост. И. Аликина ; Музей органической культуры, Музей Традиции. – Коломна, 2020. – Т. 1. – 476 с.

48. Художником ее сделали арест и ссылка [Электронный ресурс] // Бессмертный барак. – 2016. – URL: https://bessmertnybarak.ru/article/khudozhnikom_eyo_sdelali_arest_i_ssyлка/ (дата обращения: 15.05.2023).

49. Шевырин С.А. Топография террора: история политических репрессий. – СПб. : Маматов, 2012. – 240 с.

50. Штомпка П. Социальное изменение как травма (статья первая) // Социологические исследования. – 2001. – № 1. – С. 6–16.

51. Эткинд А. Кривое горе: Память о непогребенных / пер. с англ. В. Макарова. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – 328 с.

52. Adler N. GULAG survivor. Beyond the soviet system. – New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.) : Transaction Publishers, 2002. – 290 p.

53. Boober P. The Stalin Era. – London : Routledge, 2000. – 270 p.

54. Spiegelman A. Maus: A Survivor's. – Tale New York : Pantheon Books, 1986. – 146 p.

55. Hirsch M. Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. – Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1997. – 304 p.

Список художественных произведений

1. Ева Левина-Розенгольц. Старики. 1925. Государственная Третьяковская галерея.
2. Ева Левина-Розенгольц. Стадо коров. 1925. Из частной коллекции.
3. Ева Левина-Розенгольц. Пастух и стадо. 1954–1955. Из частной коллекции.
4. Ева Левина-Розенгольц. Из цикла «Деревья». Лист 2. 1956–1957. ГМИИ имени А.С. Пушкина.
5. Ева Левина-Розенгольц. Из цикла «Люди» («Рембрандтовская серия»). Лист 11 (Лежачий). 1958. ГМИИ имени А.С. Пушкина.
6. Ева Левина-Розенгольц. Из цикла «Люди» («Рембрандтовская серия»). Лист 42. 1960. ГМИИ им. А.С. Пушкина.
7. Ева Левина-Розенгольц. Из цикла «Фрески». 1963–1965. Государственное бюджетное учреждение культуры Московской области «Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим».
8. Ева Левина-Розенгольц. Из цикла «Люди» («Пластические композиции»). Лист 41. Государственное

автономное учреждение культуры Ярославской области «Ярославский художественный музей».

9. Георгий Вагнер. Натюрморт. 1929. Государственное бюджетное учреждение культуры Рязанской области «Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина».

10. Георгий Вагнер. Успенский собор. 1929. Государственное бюджетное учреждение культуры Рязанской области «Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина».

11. Георгий Вагнер. Мартовское. Вечер в старом забое. Лист из альбома «Колыма». 1945–1946. Из частной коллекции.

12. Георгий Вагнер. Бурение ночью. Замело дорогу. Лист из альбома «Колыма». 1946. Из частной коллекции.

13. Георгий Вагнер. Мартовское. Колыма. Лист из альбома «Колыма». 1945–1946. Из частной коллекции.

14. Георгий Вагнер. Это мгlistый день. Из серии «Дымки». 1952. Государственное бюджетное учреждение культуры Рязанской области «Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина».

15. Георгий Вагнер. Красноярский пейзаж. 1952. Государственное бюджетное учреждение культуры

Рязанской области «Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина».

16. Константин Ротов. В экстазе раскулачивания. 1920 // Приокский рабочий (газ.). – 1930. – 11 апр. – № 83 (261). – С. 2.

17. Константин Ротов. В упоении стандартом. 1935 // Крокодил (журн.). – 1935. – № 9.

18. Константин Ротов. Без названия. 1954 [Электронный ресурс] // Бессмертный барак: Ротов Константин Павлович. – URL: https://bessmertnybarak.ru/Rotov_Konstantin_Pavlovich/ (дата обращения: 20.05.2023).

19. Константин Ротов. Шарж на архитектора Ф. Тольцинера и технорука / К.П. Ротов. 1940–1947 гг. Пермский краеведческий музей.

20. Константин Ротов. Один мудрец сказал... 1958 / Константин Ротов. Карикатуры. – М. : Правда, 1970. – 40 с.

21. Рудольф Веденеев. Без названия (зарисовки, сделанные во время отбывания срока в тюрьме). 1970. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий “Пермь-36”».

22. Рудольф Веденеев. Гильотина XX века. 1993. Из частной коллекции.

23. Рудольф Веденеев. Жертвоприношение. 1991. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий “Пермь-36”».

24. Рудольф Веденеев. Память о Чукотке. 1990-е. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий “Пермь-36”».

25. Рудольф Веденеев. Обоганительная фабрика. Зона «Северная». 1990-е. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий “Пермь-36”».

26. Рудольф Веденеев. Часовня (из Соловецкого цикла). 1990-е. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий “Пермь-36”».

27. Рудольф Веденеев. Соловки. Гора Секирная. 1990-е. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий “Пермь-36”».

28. Рудольф Веденеев. Стоял впереди Магадан – столица Колымского края. Нагаевская бухта. 1990-е. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий “Пермь-36”».

29. Рудольф Веденеев. Ангел этапа. 1990-е. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий “Пермь-36”».

30. Рудольф Веденеев. Человек среди людей. 1990-е. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий “Пермь-36”».

31. Рудольф Веденеев. Человек среди людей (барельеф). 1990-е. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий “Пермь-36”».

32. Рудольф Веденеев. Придорожный крест. Если бы он заговорил? 1993. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий “Пермь-36”».

33. Борис Свешников. Агасфер-III. 1947–1948. Из частной коллекции.

34. Борис Свешников. Тангейзер. 1947–1948. Из частной коллекции.

35. Борис Свешников. Смерть в дороге. 1950. Из частной коллекции.

35. Борис Свешников. Доходяги (Ворона). 1949–1950. Из частной коллекции.

36. Борис Свешников. Санчасть. 1949–1950. Из частной коллекции.

37. Борис Свешников. Таруса. 1954. Из частной коллекции.

38. Борис Свешников. Мертвый город. 1961. Из частной коллекции.

39. Борис Свешников. Танец ведьм. 1973. Из частной коллекции.

40. Борис Свешников. День прошел. 1997. Из частной коллекции.

41. Петр Белов. Беломорканал. 1985. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа».

42. Петр Белов. Песочные часы. 1987. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа».

43. Петр Белов. Одуванчики. 1987. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа».

44. Петр Белов. 1941 год. 1987. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа».

45. Петр Белов. Комендант особой ложи. 1986. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа».

46. Петр Белов. Небо Москвы. 1985. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа».

47. Петр Белов. Великий Ленин. 1985. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа».

48. Петр Белов. Грачи прилетели, или Апрельский пленум. 1987. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа».

49. Петр Белов. Пастернак. 1987. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа».

50. Петр Белов. Мейерхольд. 1986. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа».

51. Петр Белов. Переславль-Залесский. Плещеево озеро. 1988. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа».

52. Петр Белов. Вечный покой. Свеча. 1988. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа».

53. Петр Белов. Покрова на Нерли. 1987. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа».

54. Петр Белов. Вся жизнь. 1987. Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный музей истории ГУЛАГа».

Иллюстрации*

Петр Белов

1. Петр Белов. Вечный покой. Свеча. 1988. Из коллекции Государственного музея истории ГУЛАГа.
2. Петр Белов. Вся жизнь. 1987. Из коллекции Государственного музея истории ГУЛАГа.
3. Петр Белов. Грачи прилетели, или Апрельский пленум. 1987. Из коллекции Государственного музея истории ГУЛАГа.
4. Петр Белов. Песочные часы. 1987. Из коллекции Государственного музея истории ГУЛАГа.

Рудольф Веденеев

5. Рудольф Веденеев. Ангел этапа. 1990-е гг. Из коллекции Музея-заповедника Пермь–36.
6. Рудольф Веденеев. Обогачительная фабрика. Зона «Северная». 1990-е. Из коллекции Музея-заповедника Пермь–36
7. Рудольф Веденеев. Придорожный крест. Если бы он заговорил 1993. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий «Пермь–36»
8. Рудольф Веденеев. Северное сияние. 1990-е гг. Из коллекции Музея-заповедника Пермь–36 *(на обложке)*

* Данные изображения защищены авторским правом и использованы в книге с разрешения правообладателя

9. Рудольф Веденеев. Человек среди людей. 1990-е. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий «Пермь–36»

Константин Ротов

10. Константин Ротов. Шарж на Филиппа Тольцинера и технорука, выполненный в Усольяге. Акварель, тушь. 1940–1947 гг. Из коллекции Пермского краеведческого музея

Ева Левина-Розенгольц

11. Из цикла «Люди» («Пластические композиции»). Лист 41. 1967. Из коллекции Ярославского художественного музея.



Рис. 1. Петр Белов. Вечный покой. Свеча. 1988. Из коллекции Государственного музея истории ГУЛАГа

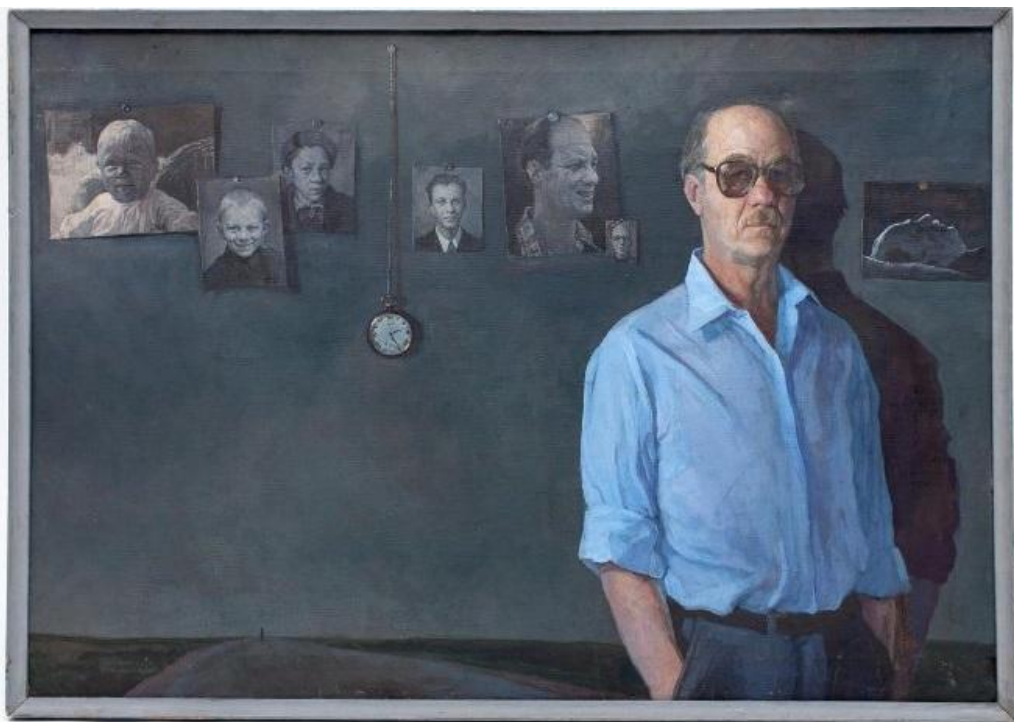


Рис. 2. Петр Белов. Вся жизнь. 1987. Из коллекции Государственного музея истории ГУЛАГа



Рис. 3. Петр Белов. Грачи прилетели, или Апрельский пленум. 1987. Из коллекции Государственного музея истории ГУЛАГа



Рис. 4. Петр Белов. Песочные часы. 1987. Из коллекции Государственного музея истории ГУЛАГа



Рис. 5. Рудольф Веденеев. Ангел этапа. 1990-е гг. Из коллекции Музея-заповедника Пермь-36

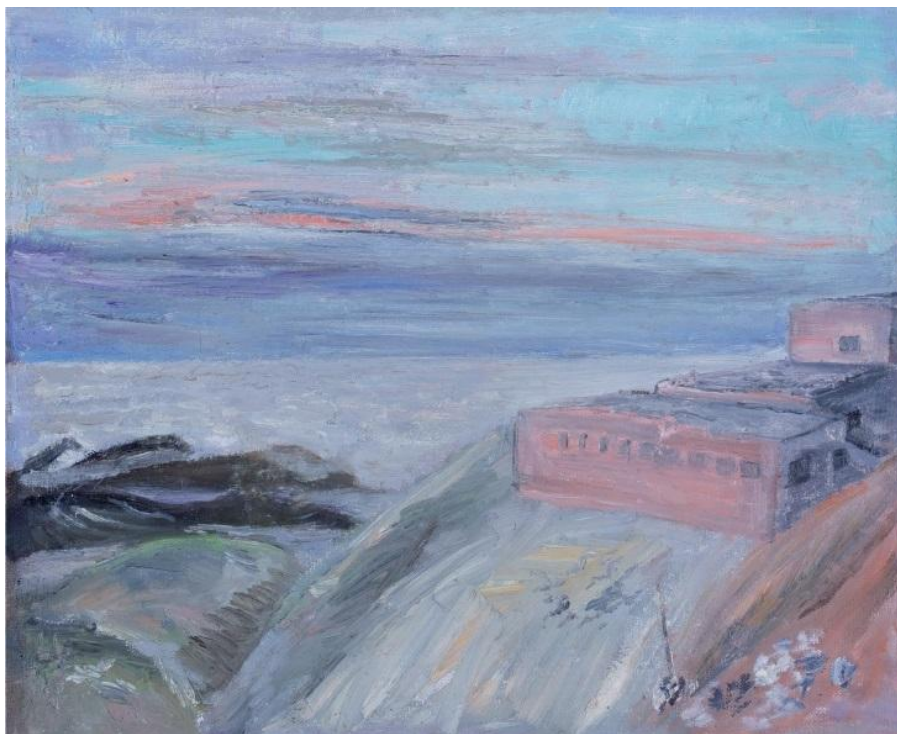


Рис. 6. Рудольф Веденев. Обогатительная фабрика. Зона «Северная». 1990-е. Из коллекции Музея-заповедника Пермь-36



Рис. 7. Рудольф Веденеев. Придорожный крест. Если бы он заговорил 1993. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий «Пермь-36»

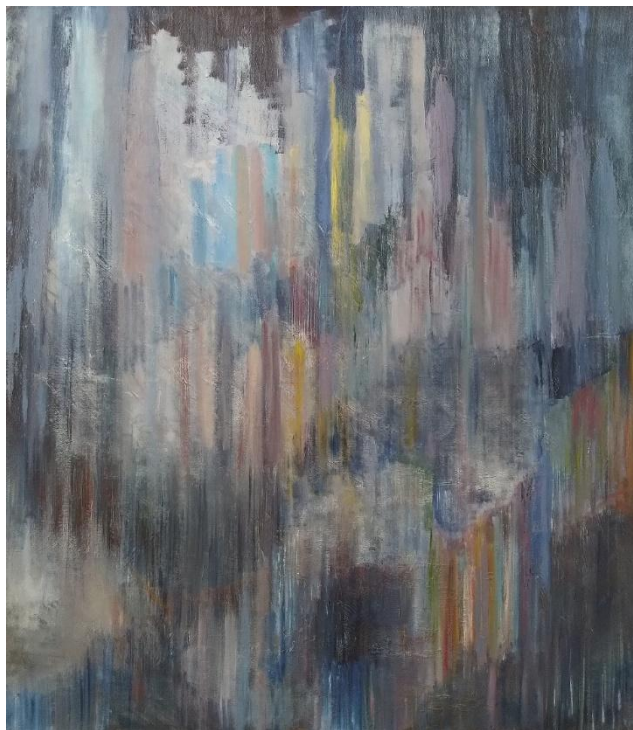


Рис. 8. Рудольф Веденев. Северное сияние. 1990-е гг. Из коллекции Музея-заповедника Пермь-36 (на обложке)



Рис. 9 Рудольф Веденеев. Человек среди людей. 1990-е. ГБУК Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий «Пермь-36»

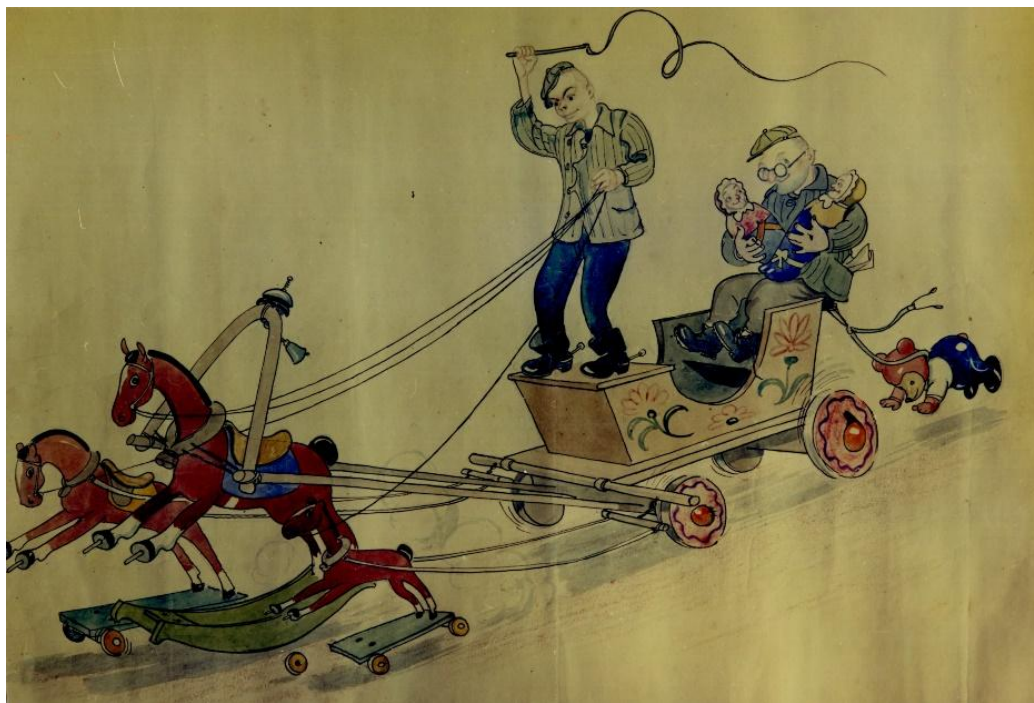


Рис. 10. Константин Ротов. Шарж на Филиппа Тольцинера и технорука, выполненный в Усольяге. Акварель, тушь. 1940–1947 гг. Из коллекции Пермского краеведческого музея



Рис. 11. Ева Левина-Розенгольц. Из цикла «Люди» («Пластические композиции»).
Лист 41. 1967. Из коллекции Ярославского художественного музея.

**Ссылки для самостоятельного знакомства
с художественными произведениями**

Ева Левина-Розенгольц
<p>«Рембрандтовская серия» https://goskatalog.ru/portal/;/#/collections?q=%D0%95%D0%B2%D0%B0%20%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B0%20%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D0%B3%D0%BE%D0%B%D1%8C%D1%86%20%D0%B8%D0%B7%20%D0%A0%D0%B5%D0%BC%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%82%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9%20%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B8&imageExists=null</p>
<p>Цикл «Деревья» https://goskatalog.ru/portal/;/#/collections?q=%D0%95%D0%B2%D0%B0%20%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%86%20%D0%94%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%8C%D1%8F&imageExists=null</p>
Георгий Вагнер
<p>Ранние работы - https://goskatalog.ru/portal/;/#/collections?id=43643398 - https://goskatalog.ru/portal/;/#/collections?id=33656750</p>
<p>Колымский альбом https://goskatalog.ru/portal/;/#/collections?q=%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%B9%20%D0%92%D0%B0%D0%B3%D0%BD%D0%B5%D1%80%20%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%BE%D0%BC&museumIds=1481&imageExists=null</p>
<p>«Красноярский пейзаж» https://goskatalog.ru/portal/;/#/collections?id=41340829</p>

Константин Ротов

Фотографии художника и рисунки, сделанные им в Усольяге:

https://bessmertnybarak.ru/Rotov_Konstantin_Pavlovich/

Рудольф Веденеев

Живопись и скульптура:

<https://goskatalog.ru/portal/;/#/collections?q=%D0%A0%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%84%20%D0%92%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D0%B5%D0%B2&museumIds=2823&imageExists=null>

Борис Свешников

«Лагерная сюита» – альбом лагерных рисунков

https://bessmertnybarak.ru/Sveshnikov_Boris_Petrovich/

Поздние работы –

<https://goskatalog.ru/portal/;/#/collections?q=%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%20%D0%A1%D0%B2%D0%B5%D1%88%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2&museumIds=2626&imageExists=null>

Петр Белов

«Антисталинский цикл» –

<https://goskatalog.ru/portal/;/#/collections?q=%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%20%D0%91%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2&museumIds=2627&imageExists=null>

Электронное издание

Подледнов Денис Дмитриевич
Казанцева Елена Дмитриевна

**ИСКУССТВО РЕПРЕССИРОВАННЫХ
ХУДОЖНИКОВ: ТЕМЫ И ОБРАЗЫ**

Монография

*В оформлении обложки использована репродукция
картины Рудольфа Веденеева «Северное сияние» (1990-е гг.)
из коллекции Музея-заповедника «Пермь-36»*

*Издание осуществляется в просветительных
и образовательных целях*

Редактор и корректор – М.Г. Коровушкина
Технический редактор – О.В. Вязова
Редактор электронных изданий – Д.Г. Григорьев

ИБ № 24/23

Редакционно-издательский отдел
Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета
614990, г. Пермь, ул. Пушкина, 44, каб. 310
Тел. (342) 215-18-52 (доп. 394)
e-mail: rio@pspu.ru

Тираж 30 экз.

Подписано к использованию 11.09.2023

Минимальные системные требования:
ПК, процессор Intel(R) Celeron(R) и выше, частота 2.80 ГГц; монитор Super VGA
с разреш. 1280x1024, отображ. 256 и более цв.; 1024 Mb RAM; Windows XP
и выше; Adobe Acrobat 8.0 и выше; CD-дисковод; клавиатура, мышь