

# ОБРАЗ НАРОДА, ЕГО ГЕРОЕВ И АНТИГЕРОЕВ В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1920–1930-Х ГГ.

(тема революции и Гражданской войны)

Г.Р. КОНСОН<sup>1</sup>, Д.А. ДОНЦОВ<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Российский государственный социальный университет, Москва*

<sup>2</sup> *Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова*

Статья посвящена темам революции и Гражданской войны в России. Живописные полотна, в которых нашла воплощение эта тематика, рассматриваются с методологических позиций психологии искусства. Используя в этой области психологический метод Л.С. Выготского и понятие типажной сюиты С.М. Эйзенштейна в характеристике образа народа в кинематографе, авторы объединяют способы анализа, которые в совокупности соответствуют отечественному методу познания, сформировавшемуся в тот же исторический период, что и советская живопись. Выявлена трагическая тематика ряда картин, которая соответствовала исторической действительности. Авторы показывают, что одна группа картин, изображающая народ, пострадавший в годы Октябрьской революции и Гражданской войны, написаны в жанре своеобразного мемориала или в драматически-действенной манере. Эти жанровые разновидности выражались с помощью типажной сюиты, где во внешней стороне содержания (фабульной, согласно теории Л.С. Выготского) передавалось состояние и/или действие, а во внутренней (эмоционально-психологической) стороне – происходило его осмысление. Другая группа произведений, созданных на фронтовую тематику, отличалась плакатно-агитационным или романтически-действенным содержанием и характеризовалась совпадением изначального замысла (фабулы) и его интерпретации (сюжета). Третья группа картин, где в противостоянии ликам народных героев были изображены фигуры карателей и завоевателей, строилась на «замыканиях» фабулы и сюжета (Л.С. Выготский), поскольку фабула была выражена тончайшей пейзажной живописью, а сюжет выявлялся на основе деформации моральных норм. Такое противопоставление дало возможность художникам воплотить трагическую историю народа как большую духовную ценность, которую они обобщили в широкомасштабной психолого-философеме «образ народа как противопоставление его героев и врагов». Главным в раскрытии избранной темы стали для авторов статьи переживания народа, оказавшиеся важным источником коллективистского мировоззрения.

**Ключевые слова:** Л.С. Выготский, С.М. Эйзенштейн, психология искусства, исторический, трагический, война, советский, коллективный, культурный, революционный, гражданский, армия, типажная сюита, фабула, сюжет, образ народа, герои, антигерои, враги, художники, живопись, смысл/осмысление.

Тематика советской живописи 1920–1930-х гг. прошлого столетия сложна и многопроблемна. Она содержит конгломерат различных художественных течений, характеризовавших разные стили и творческие объединения. В первое время в этой сфере действовали разнонаправленные тенденции, объединенные под лозунгом «борьбы за новую культуру». Поэтому названную тему можно было бы изучать с позиций русского импрессионизма (А. Рылов и К. Юон), символизма (П. Филонов),

деятельности содружеств «Голубая роза» (П. Кузнецов, М. Сарьян) или «Бубновый валет» (П. Кончаловский, И. Машков).

Вместе с тем в те годы наряду с интеграционными процессами проявились и противоположные тенденции, которые были обусловлены расхождением политических взглядов художников. Многие из них уехали из России (В. Кандинский, А. Бенуа, К. Сомов), другие не мыслили себя вне ее границ (К. Малевич, Е. Лансере). Традиции сообщества «Мир искусства» продолжили

художники общества «Жарцвет» (1923–1929). Русский авангард представили «Утвердители нового искусства» (1919–1920), куда вошли К. Малевич, М. Шагал, Л. Лишицкий и другие.

В целом творчество отмеченных художников в тот период представляло своеобразное многогранное зеркало, отображавшее судьбы народа. В таком перекрестье культурных смыслов нас интересуют психосоциальные аспекты темы и образа народа, которые специального исследования в отечественной литературе пока не получили.

Советская живопись явилась продуктом своей эпохи, когда велась начавшаяся еще в дореволюционный период активная борьба за утверждение пролетарского искусства. В центре ее в 1918 г. находилась задача поиска путей «к коллективному самоутверждению в быте как в целостном восприятии в противовес привычному тяготению к безличному схематизму и индивидуальным выкрикам — спасательным кругам современного штампованного художественного мещанства» (Власова, 2010, с. 57).

Период советской живописи 1920–1930-х гг. выбран нами потому, что он, во-первых, ограничен двумя крупнейшими историческими датами отечественной истории — Октябрьской революции и Великой Отечественной войны; во-вторых, данный этап примечателен тем, что советское искусство в то время существовало в условиях жесткой авторитарной власти; в третьих, в 1930-е гг. в нашей стране, с одной стороны, был неслыханный по масштабам подъем промышленного производства и сельского хозяйства, а с другой — утвердился известный «реалистический» путь развития искусства, который находился в полном подчинении советской идеологии, определявшей на партийных собраниях замысел художника, композицию картины и ее цветовое решение.

Однако многим советским художникам навязывание государственной идеоло-

гии удалось обойти, и они в большинстве полотен смогли избежать схематичного изображения действительности, подойдя к вопросам искусства со своей авторской позицией.

Для исследования образа народа в художественных произведениях мы будем опираться на метод познания психологии искусства, созданный выдающимся отечественным психологом Л.С. Выготским. Напомним, что суть его заключается в выявлении внутреннего конфликта произведения, который выражен в своеобразном «противочувствовании» (термин Л.С. Выготского), с помощью чего организуется движение драматургии. Опираясь на понятия фабулы и сюжета, он определил два как бы взаимоисключающих композиционных направления: стремление к цели и уклонение от нее. Первое направление — внешнее, видимое. Оно представляет линию фабулы, т.е. событие или состав событий (Выготский, 1968, с. 75). Второе — внутреннее, зашифрованное, вуалирующее стремление к цели, складывается в линию сюжета, в котором фабула (версия исторических событий) получает авторскую социально-психологическую интерпретацию (Выготский, 1968, с. 188–189). Столкновения линий фабулы и сюжета порождают драматургические замыкания (Консон, 2013, с. 134).

В связи с тем, что предметом нашего исследования выступает образ народа, мы будем опираться на понятие «типажная сюита» (или «линейный монтаж»), принадлежащее выдающемуся советскому кинорежиссеру и теоретику киноискусства — С. Эйзенштейну. С помощью его аналитического метода раскрывается внутренняя динамика картины, внешне кажущейся статичной. Динамика эта заключена в переживании одной и той же социальной эмоции, феномен которой подробно описан нами ранее (Рыжов и др., 2015, с. 292). Ее переживание, сопровождаемое разными психологическими оттенками и объединяющее множество

типов людей, составляет суть эйзенштейновского метода анализа (Эйзенштейн, 1980, с. 188).

Используя психологический метод Л.С. Выготского и понятие типажной сюиты С.М. Эйзенштейна, мы объединили способы анализа, которые дополняют друг друга и соответствуют интегративному подходу к анализу произведений искусства, сформировавшемуся в тот же исторический период, что и советская живопись. (Об этом см., например, высказывания Вяч. Иванова, который писал, что С.М. Эйзенштейн хорошо знал произведение Л.С. Выготского «Психология искусства» (Выготский, 1968, с. 519)).

На основе выявления различных слоев сознания эйзенштейновская концепция линейного монтажа имела общие точки соприкосновения с психологическим методом Л.С. Выготского, где, в свою очередь, органично сочетались несколько типов анализа: исторического, эстетического, этического и психологического. Исследование этих смысловых аспектов воплощения образа народа в советской живописи составляет цель настоящей статьи. Для ее достижения обратимся к одной из наиболее актуальных в советском искусстве тем, в которой запечатлена драматическая история нашей страны, — теме революции и Гражданской войны с их героикой, жертвенностью и страданием.

#### **КАРТИНЫ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ЖЕРТВАМ РЕВОЛЮЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ В РОССИИ**

В графической картине А. Остроумовой-Лебедевой (1871–1955) «Петроград. Похороны жертв революции 23 марта 1917 года» (1917) лица участников похоронной процессии не конкретизированы. По фабуле здесь изображены люди, по сюжету — фигуры. В сущности, типажная сюита здесь объединяет не лица, а силуэты, которые воспринимаются скорее как скорбные

символы, что для данной тематики в целом характерно. Отметим, что в аналогичной манере в более поздние годы написаны картины и одного из организаторов «Союза русских художников» и члена объединения «Мир искусства» К. Юона (1875–1958) «Утро Москвы» (1942), «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» (1949).

Другая картина, посвященная жертвам революции, — «Июльская демонстрация в Петрограде в 1917 году» (1939) П. Соколова-Скаля. Событием, легшим в основу ее содержания, явился расстрел мирных граждан на углу Садовой и Невского проспекта 4 июля (на площади у Казанского собора). По фабуле здесь фактически созданы две типажные сюиты. Одну составляют образы вооруженных полицейских Временного правительства, изображенных в форме с погонами, и солдат с оружием, переброшенных сюда с фронта. Другую сторону образуют демонстранты, жестоко избитые во время расправы над ними (а в действительности — расстрелянные). Обе сюиты как бы слились в одну многофигурную композицию. Однако по сюжету, если следовать истории, в этой картине должны быть и третьи, оставшиеся «за кадром», лица, чего художник в сталинское время знать не мог. Это большевики, которые, стремясь ускорить приближение революции, спровоцировали жителей Петрограда выйти на демонстрацию с лозунгами «Долой Временное правительство» и «Вся власть Советам». Не случайно эта демонстрация иногда называется июльской провокацией. В силу этого по фабуле в картине воплощено как будто бы прогрессивное историческое событие — вызов и противостояние неэффективному правительству, а по сюжету — неоправданная гибель лучших представителей народа в угоду революционным амбициям большевиков. Во всех анализируемых произведениях наблюдается пафос жертвенности за правое дело. Такая тенденция видится нам

одной из основополагающих психосоциальных черт образа народа и его героев.

Одним из ярких полотен на тему жертв Гражданской войны явилась картина выдающегося представителя исторической живописи Г. Шегалья (1889–1956) «Расстрел железнодорожников колчаковцами в Кизеле в 1919 году» (1935). Из истории Пермского края известно, что в 1918 г. армия Колчака заняла г. Кизел. По официальной версии советских историков, адмирал стремился заставить кизеловцев помочь белогвардейцам вывезти за границу богатства Урала и Сибири. 18 декабря колчаковцы попытались заставить кизельских железнодорожников запустить несколько паровозов, но, не сломив их сопротивления, расстреляли. Этот момент запечатлел Г. Шегаль, правда, он допустил неточность в дате (событие произошло не в 1919 г., а в 1918-м). Картина написана без лишнего пафоса и аффектации. Лица рабочих сдержанно-скорбны. На фоне мрачных барачных под сгущенно-тревожным небом они выстроены у стены, смотря на карателей с осуждением (бородатый старец в длинном тулупе), изумлением (стоящий за ним молодой парень в фуражке), укором (молодой рабочий с забинтованной головой), порицанием (мужчина в зимней шапке, помогающий подняться бросившейся к его ногам жене), гордым неповиновением (железнодорожник с обнаженной головой, поддерживающий раненого). Один в молитве отчаянно простер руки к небу. Последний в ряду расстреливаемых смотрит затаенно-враждебно. Мгновение – и их не станет, но имена кизельских железнодорожников перейдут в вечность. Поэтому по фабуле – они гибнут, а по сюжету – бессмертны. Данное полотно является ярким примером социалистического реализма в живописи и пронизано героическим пафосом, в котором нашли отражение советские социально-психологические и культурно-исторические жертвенные ценности.

В парадно-военной живописи М. Грекова (1882–1934) выделяется трагическая картина «Отбитый у деникинцев английский танк» (1925). Содержание этой картины, в которой ощущаются традиции батальной живописи В. Верещагина, необычайно ярко описано И. Долгополовым: «Холодный саван смерти окутал степь... На снегу, задавив все, – огромное нелепое черное чудовище – танк. Чужой пришелец. Он мертв. Как мертвы его защитники и хозяева. Только не заметенные пургой глубокие следы на снегу ведут немой рассказ о жаркой схватке, о битве, которая бушевала здесь час-два назад» (Долгополов, 1981).

Из этого описания следует, что по фабуле в локальном сражении достигнута победа (танк отбит), но по сюжету – победа досталась слишком высокой ценой. При этом важнейшим лейтмотивом образа народа и его героев в живописи того периода является готовность заплатить за победу любую цену, включая собственную жизнь.

В трагической картине К. Петрова-Водкина (1878–1939) «Смерть комиссара» (1928) на удаленном плане изображена типовая сюита уходящих на фронт красноармейцев. На их фоне выделяются трое задержавшихся: оставшийся лежать на поле смертельно раненый, на которого уже никто не обращает внимания, и обернувшийся назад боец, всматривающийся в комиссара, благоговейно поддерживаемого солдатом. В связи с тем, что отставшие товарищи красноармейцев живы, акценты в этой типажной сюите иные. По фабуле комиссар обречен на гибель, а по сюжету он жив, его лицо вместе с наступающими бойцами устремлено вперед, к цели.

«Смерть комиссара» К. Петрова-Водкина вызывает ассоциации с более ранней его картиной – «После боя» (1923), посвященной событиям Гражданской войны в России. Картина также основана на своеобразном совмещении двух типажных сюит: реальной и виртуальной. Первая состоит из трех сидящих за столом людей,

которые вспоминают погибших друзей. В центре за столом — комиссар в кожанке, по обе стороны сидят его боевые товарищи. Все трое — в печально-задумчивом оцепенении. За ними словно из темного небытия возникает вторая сюита — убитые в бою командир и его соратники. Глаз их не видно, но энергетика погибших настолько высока, что они воспринимаются как живые, застигнутые в самый разгар действий. В результате на этом полотне произошла своего рода переполюсовка образов. По фабуле живые — это живые, а мертвые — мертвые, но по сюжету живые в своей скорби сидят как отрешенные от жизни неживые, а мертвые зафиксированы как реально действующие, «активные» субъекты, что подчеркивает тему жертвенности и более того — жертвенности в смерти. Эти психосоциальные и культурологические аспекты в рассматриваемое историческое время имеют, по-видимому, кросскультурный характер (Консон, 2014).

Из триптиха мастера историко-революционной и батальной живописи П. Соколова-Скаля (1899–1961) «Щорс», состоящего из картин «Таманский поход» (1928), «Рабочий отряд уходит на фронт в 1919 году» (1937), «Гибель начдива» (1938), наибольшим драматизмом выделяется третья, являющаяся правой частью триптиха. Ее центральная фигура — смертельно раненый, но не выпускающий из рук револьвера начдив. Гибель его мастерски передана композицией картины, данной под углом в 45 градусов, что производит впечатление уходящей из-под ног почвы. Образ героя дан в окружении других, составивших типажную сюиту. Пламя, вырывающееся из пулемета, дает почти фантастическую световую переключку с небом, которое заволочили тревожные облака. В итоге по фабуле здесь изображено одно из рядовых событий Гражданской войны, но по сюжету — каждый день этой и любой другой войны — событие, из ряда вон выходящее, героическое и трагическое.

В целом картины на тему Октябрьской революции и Гражданской войны носили преимущественно скорбно-трагический характер. Одни полотна были написаны в жанре своеобразного мемориала, другие представлены в драматически-действенной манере. Эти жанровые разновидности выражались с помощью типажной сюиты, где во внешнем (фабульном) изображении содержания передавалось состояние и/или действие, а во внутреннем (психологическом) происходило его осмысление. Здесь одна предметная сущность социально-психологически дополняла другую, что и придавало отмеченным картинам черты общности.

#### РЕВОЛЮЦИОННЫЕ И ФРОНТОВЫЕ КАРТИНЫ И ИХ НАРОДНЫЕ ГЕРОИ

К упомянутому ранее произведению А. Остроумовой-Лебедевой «Петроград. Похороны жертв революции 23 марта 1917 года» по содержанию примыкает своеобразная «двухъярусная» картина А. Дейнеки (1899–1969) «Оборона Петрограда» (1928). Дейнека — типичный представитель Общества станковистов, созданного в 1925 г. преимущественно воспитанниками так называемого ВХУТЕМАСА под руководством Д. Штеренберга («остовцев»). Художники, принадлежавшие к этому направлению, стремились скупыми, но динамичными средствами передать дух новой, индустриальной России и раскрыть образы ее строителей. Поэтика остовцев в дейнековской картине «Оборона Петрограда» наиболее ярко проявилась в сочетании двух типов живописного ритма. Один из них — мерный, участвующий в организации нижних рядов вооруженных людей, защитников Петрограда. Другой — прерывистый тип, характеризующий группы раненых на мосту. Однако дело здесь не только в жестком ритмическом оформлении картины. На наш взгляд, в противопоставлении образов безоружных раненых,

возвращающихся с фронта, и вооруженных людей, уходящих на фронт, проступают черты двух типажных сюит. Первая носит понурый характер, в ней лица принципиально не выписаны, вторая объединена общим приподнятым настроением, выраженным больше в строевом шаге, так как в картине, в соответствии с желанием автора, преобладают затылки (вся правая часть полотна), а лица и профили затемнены. В результате подобной схематизации картина приобрела черты призывного плаката, в котором идеологическая агитация, содержащая скорбный элемент, имела большое социально-психологическое воздействие на советских людей.

В произведениях на тему Гражданской войны в России выделяются две картины, в центре которых находятся известные ее участники. Одна из них – «Чапаев и Фурманов на военном консилиуме» Б. Иогансона (1937), другая – «На Мамонтова!» М. Авилова (1949) (несмотря на то, что данное полотно, как и некоторые другие, рассматриваемые в настоящей статье произведения, относятся к 1940-м гг., логика проведения авторского анализа, учитывая общую для обозреваемых картин тематику, обусловила их включение в активный исследовательский контекст).

На первом полотне в некоей избе показано динамичное обсуждение предстоящих военных действий. В центре совета – командир 25-й стрелковой дивизии В. Чапаев, указующий на импровизированную карту и гневно смотрящий на сидящего за столом интеллигентного комиссара этой дивизии Д. Фурманова (явный след советского фильма, создавшего в 1934 г. стойкий миф об их плодотворном сотрудничестве). Остальные пять человек молчаливо внимают Чапаеву: кто с непоколебимой в него верой, кто – скептически, а кто – с неудовольствием. По фабуле здесь как бы выхвачен фрагмент советской истории, по сюжету – конкретизированы отношения легендарных личностей, а так-

же (с позиций современного осмысления истории) дана ее мифологизация, в чем проявился характерный для коллективного сознания в СССР феномен духовного освоения мира.

На втором полотне показаны два военачальника Красной Армии времен Гражданской войны К. Ворошилов и С. Буденный. Они даны крупным планом в анфас, на лошадях, полуповоротными к своей конной армии, устремленной в бой с угрозавшим всему Южному фронту корпусом белогвардейского генерала К. Мамонтова. М. Авиллов мастерски передал героическое воодушевление всадников-командиров и высокую динамику «летащей» в бой конницы. Тем не менее художник, увлекшись славой Красной Армии, несколько изменил реальную историю, «подрисовав» к Буденному Ворошилова, который в данных сражениях с Мамонтовым не участвовал.

В итоге автор по фабуле запечатлел конкретный исторический момент, по своему замыслу преумножив славу Красной Армии, а в действительности – вольно или невольно мифологизировал реальную историю, отчего изначально сугубо воинственный напор всадников-красноармейцев приобрел некий бодряческий агитационный оттенок.

Картина Б. Кустодиева (1878–1927) «Большевик» (1920), по сравнению с произведениями предыдущих авторов, написана с относительно большей конкретизацией. В грандиозной по охвату действующих лиц композиции даже выделяются некоторые локальные сюжеты: матросы с ружьями, залегшие в снегу пулеметчики, тачанка с лошадьми, машина с солдатами в шинелях, размещенные в гуще бесконечно идущих по разным улицам революционеры. А над всей этой людской массой, создавая стереоскопический эффект, доминирует гигантская фигура несущего красное знамя и устремленного к зданию православной церкви предводителя

большевиков. В этом конкретном образе, видимо, не обошлось без влияния картины Ф. Гойи «Колосс». Однако, в отличие от испанского мастера, видна ирония автора, проявившаяся в устрашающе выпученных свирепых глазах великана, который вознамерился снести с дороги последнее препятствие революции, какой явилась тогда церковь. Поэтому, несмотря на симпатии Б. Кустодиева к большевикам, по фабуле он увековечил их в широкомасштабном художественном памятнике революции, а по сюжету — показал в них неуправляемую стихию, готовую уничтожить устоявшиеся национальные нравственные ценности. В таком неоднозначном воплощении темы народа и его героев выявлен один из самых опасных идеологических аспектов революционной эпохи — «до основания мы разрушим».

Широко известными в живописи М. Грекова стали его картины, на которых изображена тачанка, что не случайно. Гражданскую войну художник прошел в составе Первой конной армии Буденного и стал ее летописцем. В его картинах «Тачанка» (1925) и «Конармейская тачанка» (1934), в которых воплощены будни той войны, на редкость органично сплавлены черты романтизма и реализма. Описывая движение-полет тачанки с картин М. Грекова, И. Долгополов сравнивает ее с античной квадригой, которую, по его словам, «ведут не шлемоблещущие боги, а чумазые и озорные, пыльные и израненные красноармейцы, герои сегодняшних мифов. Они, эти Икары гражданской войны, не боясь ни бога, ни черта, являлись, подобно грому с ясного неба, налетали, как смерч, сметая все на пути ... “Тачанка” — правдива и необъяснима; она проста и сложна, страшна и весела; казалось, что она несет смерть, но ты веришь, что она несет жизнь!» (Долгополов, 1981). В связи с такой неоднозначной трактовкой образа советской тачанки и сражающихся в ней красноармейцев получается, что по фа-

буле, для врагов она воспринимается как носитель смерти, а для своих — как символ спасения. Сюжет здесь в психологическом смысле соответствует фабуле.

В качестве еще одного промежуточно-го вывода отметим, что картины советских художников 20–30-х г. XX в., созданные на фронтовую тематику, отличались плакатно-агитационным характером («Оборона Петрограда» А. Дейнеки, «Большевик» Б. Кустодиева) или романтически-действенным («Тачанка» и «Конармейская тачанка» М. Грекова, «На Мамонтова» М. Авилова). Фабула и сюжет здесь проявились в раскрытии изначального замысла и его интерпретации.

#### ОБРАЗЫ КАРАТЕЛЕЙ И ЗАВОЕВАТЕЛЕЙ В ПРОТИВОСТОЯНИИ ЛИКАМ НАРОДНЫХ ГЕРОЕВ

Произведение крупнейшего портретиста и пейзажиста И. Бродского (1883/1884–1939) «Расстрел 26-ти бакинских комиссаров» (в основном составе — руководителей Бакинского совнаркома, образовавшегося в 1917 г. после падения Временного правительства в Петрограде) написано в 1925 г. и выделяется трагическим содержанием. (Интерес к жанру сюжетной картины художник воспринял от своего учителя И. Репина). Бакинские комиссары, по версии официальной советской историографии, были обвинены в «сдаче» Баку и убиты якобы по решению английской военной миссии и эсеровского правительства. В действительности же англичан в 1918 г. в Красноводске, где был осуществлен этот расстрел, еще не было.

И. Бродский, однако, в качестве расстрельной «бригады» отобразил все «официальные» группы участников убийства: английских офицеров, одетых во френчи цвета хаки; белогвардейских солдат во главе с офицером высокого звания и горских националистов, показанных здесь в цветных халатах и мохнатых шапках. Их разноперые

фигуры складываются в единую типовую сюиту вооруженных винтовками карателей и завоевателей. Им противопоставлены безоружные комиссары, которые произносят свои последние слова, сопровождая реплики выразительной жестикуляцией. Всех комиссаров объединяет чувство собственного достоинства, на изображении чего строится вторая типовая сюита, противопоставленная сюите ненависти. Это противопоставление подчеркнуто еще и световым решением: образы революционеров освещены первыми лучами мартовского утра, а каратели даны в тени. Третья группа людей, расположенная в правом углу картины, представляет собой еще одну типовую сюиту. Она состоит из расстрелянных бакинских комиссаров, которых добивают белогвардейцы. Окровавленные, они застыли в неестественных позах, с босыми ногами на снегу.

В итоге в картине И. Бродского по фабуле показана расправа над людьми за несовершенное предательство, а по сюжету — убийство незащитных за сфабрикованное против них дело. В образном перерастании фабулы в сюжет видится проявление пропагандистской сущности большевистской идеологии, построенной на непримиримой конфронтации народных героев и их антиподов.

Образы врагов советской власти рельефно переданы в картине Б. Иогансона «Допрос коммунистов» (1933), воплотившей героизм народа в годы Гражданской войны в России. Со стороны карателей представлены белогвардейский генерал и два офицера. Им противопоставлены личности коммунистов — опытного советского моряка и молодого партизана. Исходя из фабулы, здесь изображен допрос, а по сюжету — психологический поединок карателей и стойков, которые по своей нравственной сущности оказываются выше тех, кто их допрашивает.

В основу произведения Г. Шегала «Белый террор» лег рассказ одного из очевид-

цев событий Гражданской войны в г. Кизеле о казни большевиков белогвардейцами в районе станции «Няр» (пос. Рудничный). Типовую сюиту здесь составляют образы семи белогвардейцев, убивающих коммунистов с особым цинизмом. В центре картины размещены четверо. Они окружили большевика и вынуждают его идти по гладкому бревну к своей смерти — над глубокой ямой к колодезю. Если он не упадет в ров или не угодит в колодезь, впереди его ждет ухмыляющийся убийца с саблей, сбоку — солдат с винтовкой, сзади — бандиты, ударившие его прикладом и булыжником, чтобы загнать на бревно. Не случайно выражение лица у героя — как у загнанного зверя. За ним — следующий большевик, которого белогвардеец точно так же гонит к колодезю. Рядом, согнувшись от ужаса, с ребенком на руках истошно голосит его жена. Вся эта картина братоубийственной войны, которую можно охарактеризовать как «синдром Каина» (об этом архетипичном феномене см.: Донцов, 2014, с. 300–347), происходит на пустыре с молоденькими сосенками и цветущими ромашками, на фоне нежнейших переливов неба с взошедшей полной луной. В этот пейзаж оживляющие краски вносит еще закат солнца или зарево за лесополосой. Его красноватые оттенки растворяются в зеленовато-лиловых и белесых облаках. Замыкание в драматургии этой картины происходит между этической и эстетической сторонами. Фабульная (эстетическая) основа поимпрессионистски красива, чувствуются даже дыхание летнего вечера, движение эфира, а сюжетная сторона — этическая сущность произведения — воспроизводит преступление, которое переросло в фарс (подробнее о таких замыканиях фабулы и сюжета см.: Консон, 2013, с. 220–234).

Обобщая обзор данной группы произведений, мы приходим к выводу, что в картинах «Расстрел 26-ти бакинских комиссаров» И. Бродского, «Допрос коммунистов»



Б. Иогансона, «Белый террор» Г. Шегалья образы советских героев явились трагическими и исторически достоверными. В этих полотнах фабула и сюжет расходились до своей диаметральной противоположности: фабула была выражена в эстетическом плане, дополненном тончайшей импрессионистской живописью, а сюжет вырастал на основе деформации моральных и культурных норм.

В картинах, созданных советскими художниками в 1920–1930-х гг., главной была трагическая тематика. Центральным моментом в ее раскрытии служило переживание страданий народа, который был показан в единстве со своим героем и в конфликте с враждебным окружением. Подобное противопоставление стало важным источником коллективистского мировоззрения советских людей, в котором выразилось четкое разделение на своих и чужих. Воплощение этих идей было реализовано в различных планах: скорбном (А. Остроумова-Лебедева, К. Петров-Водкин, М. Греков), агитационном (А. Дейнека), драматически-действенным (И. Бродский, Г. Шегаль, П. Соколов-Скаля), а порой и гротесковом (Б. Кустодиев, Б. Иогансон, Г. Шегаль).

Такая широкая панорама образа народа соответствовала потребности советского человека видеть в искусстве отражение реальной картины мира, а страдания народа, воплощенного в многообразных типажных сюитах, очищали его духовный мир и приподнимали над бытом. Событийно-апперцептивный опыт позволил советским художникам воплотить трагическую историю народа как большую духовную ценность, которую они обобщили в широкомасштабной психологофилософеме «образ народа как противопоставление его героев и врагов». В рассмотренных творениях отечественные мастера живописи смогли воплотить в жизнь всю иерархию социально-психологических, культурно-исторических и идеологических феноме-

нов развития коллективного самосознания народных масс.

1. *Власова Е.С.* Агитационный путь развития искусства. Первые большевистские музыкальные организации // *Opera musicologica*: Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2010. № 1 (3). С. 54–72.
2. *Выготский Л.С.* Психология искусства / Общ. ред. В.В. Иванова; Комментар. Л.С. Выготского, В.В. Иванова. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1968. 576 с.
3. *Долгополов И.В.* Мастера: Новеллы о художниках. М.: Воениздат, 1981. URL: <http://www.artprojekt.ru/library/novella/23.htm> (дата обращения: 29.01.2016).
4. *Донцов А.И.* Феномен зависти: Homo invidens? М.: Эксмо, 2014. 512 с.
5. *Консон Г.Р.* Психология трагического: Проблемы конфликтологии (на материале западно-европейского искусства). М.: Нобель-Пресс; Edinburgh: Lennex Corporation, 2013. 391 с.
6. *Консон Г.Р.* Феномен интеллектуала-убийцы в литературе XIX–XX веков как проявление катастрофизма в сознании личности. М.: Нобель-Пресс; Edinburgh: Lennex Corporation, 2014. 375 с.
7. *Рыжов Б.Н.* и др. Общая психология: введение в общую психологию, психология познавательных процессов, психология личности. Учебно-метод. пособ. / Рыжов Б.Н., Донцов Д.А., Сенкевич Л.В., Консон Г.Р.; Под науч. и общ. ред. Б.Н. Рыжова и Д.А. Донцова. М.: Liteo, 2015. 307 с.
8. *Эйзенштейн С.М.* Психология искусства (неопубликованные конспекты статьи и курса лекций) / Подг. текста, вступ. и прим. Н. Клеймана // Психология процессов художественного творчества / Отв. ред. Б.С. Мейлих, Н.А. Хренов. Л.: Наука, 1980. С. 173–203.

#### References in Russian:

1. *Vlasova E.S.* Agitacionnyj put' razvitija iskusstva. Pervye bol'shevistskie muzykal'nye organizacii [Propagandistic art. Early bolshevik music organizations] // *Opera Musicologica*: Nauchnyj zhurnal Sankt-Peterburgskoj konservatorii [Opera musicologica: A quarterly journal of the Saint Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov]. 2010. N 3. S. 54–72.
2. *Vygotsky L.S.* Psihologija iskusstva [Psychology of Art] / Obshh. red. V.V. Ivanova; Komment. L.S. Vygotskogo, V.V. Ivanova. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Iskusstvo, 1968. 576 s.
3. *Dolgopolov I.V.* Mastera: Novelly o hudozhnikah [Masters: Stories about the painters]. M.: Voen-

- izdat, 1981. URL: <http://www.artprojekt.ru/library/novella/23.htm/>.
4. *Dontsov A.I.* Fenomen zavisti: Homo invidens? [Phenomenon of envy: Homo Invidens?]. M.: Jeksno, 2014. 12 s.
  5. *Konson G.R.* Psihologija tragicheskogo: Problemy konfliktologii (na materiale zapadnoevropejskogo iskusstva) [Psychology of tragic: Problems of conflict study (based on the research of Western European art)]. M.: Nobel-Press; Edinburgh: Lennex Corporation, 2013. – 391 s.
  6. *Konson G.R.* Fenomen intellektuala-ubijcy v literature XIX–XX vekov kak projavlenie katastrofizma v soznanii lichnosti [Phenomenon of intellectual-murderer in the literature of the XIX–XX centuries as evidence of catastrophism of the personality mind]. M.: Nobel-Press; Edinburgh: Lennex Corporation, 2014. 375 s.
  7. *Ryzhov B.N.* i dr. Obshhaja psihologija: vvedenie v obshhuju psihologiju, psihologija poznavatel'nyh processov, psihologija lichnosti [General psychology: Introduction to general psychology, psychology of cognitive processes, personality psychology] / Ryzhov B.N., Dontsov D.A., Senkevich L.V., Konson G.R. . Uchebno-metod. posob. / Pod nauch. i obshh. red. B.N. Ryzhova i D.A. Dontsova. M.: Liteo, 2015. 307 s.
  8. *Eisenstein S.M.* Psihologija iskusstva (neopublikovanye konspekty stat'i i kursa lekcij) [Psychology of art (the unpublished workbook of a paper and a lecture course)] / Podg. teksta, vstup. i prim. N. Klejmana // Psihologija processov hudozhestvennogo tvorcestva / Otv. red. B.S. Mejlih, N.A. Hrenov. L.: Nauka, 1980. S. 173–203.

**Поступила в редакцию 24. III 2016 г.**