

¹ Алтайский государственный педагогический университет
ул. Молодежная, 55, Барнаул, 656031, Россия

² Алтайский государственный университет
ул. Димитрова, 66, Барнаул, 656049, Россия

iskander58@mail.ru; helga-sk@mail.ru

ПРИЕМ УДВОЕНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В ЖИВОПИСИ, ФОТОГРАФИИ, ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО 1930–1950-Х ГОДОВ

Исследуется процесс раздвоения сознания человека тоталитарного, неизбежно пораженного «двоемыслием» (Дж. Оруэлл). Для человека сталинской эпохи самоидентификация – это очень сложная проблема. Характерно, что советский человек (а особенно – вождь), противясь процессу ауторепродукции, отказывается узнавать себя даже в самом точном и беспристрастном фотоизображении. Однако к концу сталинской эпохи происходит полное слияние вождя со своим идеализированным образом, портрет одерживает победу над человеком, маска – над лицом. В этой связи рассмотрен снимок, сделанный Д. Бальтерманцем в начале 1950-х гг.: «Маршал Семен Буденный у своего любимого портрета». Композиция фотографии строится на приеме удвоения персонажа. Буденный, фотографируясь возле огромного, в натуральную величину парадного портрета, наглядно демонстрирует абсолютную тождественность оригинала и копии, старается показать и доказать, что он именно таков, каким его изобразил художник. Фотограф охотно подыгрывает своему герою, не скрывая при этом иронического к нему отношения.

Ключевые слова: двойничество, социальная маска, социалистический реализм, экфрасис, фотография.

«Двойничество имманентно русской культуре» [Пэн, 1994. С. 3]. С подобным утверждением трудно спорить: тезис о принципиальной расколотости русской души и русского сознания исключительно популярен в русской классической культуре и, видимо, в особых доказательствах не нуждается. Революцию 1917 г. можно рассматривать не только как социально-политический переворот, но и как попытку избавления от многих национальных комплексов – в том числе и от традиционной российской раздвоенности. Попытка, однако, оказалось безуспешной. Расколотость русской души и сознания не была преодолена, но стала гораздо заметнее, ведь потеря в послереволюционном хаосе «онтологической устойчивости “я”» [Чижевский, 2007. С. 66] способствовала углублению внутреннего раскола у всех и у каждого.

В тридцатых годах самое востребованное, но и самое недостижимое человеческое качество, – цельность личности. В публицистике и политической риторике не зря именно в 1930-х гг. слово «двурушник» стало особенно популярно, превратившись едва ли не в главное ругательство эпохи. Одну из главок своей книги «Москва. 1937» Л. Фейхтвангер назвал «Два лица Советского Союза» [1937. С. 110]. Так, пожалуй, можно было бы назвать и всю книгу.

Любой советский человек поражен «двоемыслием» (Дж. Оруэлл), поэтому для него столь сложен процесс самоидентификации. Раздвоение человека тоталитарного прекрасно показано в фильме С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1944–1945) и точно прокомментировано В. Шкловским: «Басманов танцует, поставив женскую голову на плечо, – он и муж-чина и женщина»

Куляпин А. И., Скубач О. А. Прием удвоения персонажей в живописи, фотографии, литературе и кино 1930–1950-х годов // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология. 2015. Т. 14, вып. 6: Журналистика. С. 35–40.

[1973. С. 252]; и далее – об опричниках: «Все были они людьми, сдвинутыми страхом, страхом царя и возможностью делать все безнаказанно, они двоедушны и даже двоеголовы, как Федька Басманов» [Там же. С. 282].

Двойник, по справедливому замечанию П. М. Бицилли, – это тот, в ком герой узнает самого себя. Характерно в этой связи, что советский человек (а особенно – вождь), противясь процессу ауторепродукции, отказывается узнавать себя даже в самом точном и беспристрастном фотоизображении. Популярный мотив литературы 1930–1940-х гг. – неузнавание вождя. Так, в пьесе Н. Погодина «Кремлевские куранты» (1941) крестьянский мальчик Степка не верит, что перед ним Ленин, хотя тот специально встает рядом со своим портретом. Сам Ленин еще больше запутывает ситуацию, заявляя, что «важный, надутый господин» с портрета «ни капли на Ленина не похож» [Погодин, 1973. С. 92].

Впрочем, завершается сцена как раз установлением идентичности двух Лениных. Вождю достаточно снять шапку, чтобы отождествление его с тем, «другим», Лениным состоялось. Шапка в данном случае – некий аналог социальной маски. Надевая и снимая ее, Ленин предстает перед зрителями попеременно то в образе «самого человеческого человека», то Вождя.

Герой Н. Погодина свободно манипулирует маской. Позже это станет невозможно. Маска прирастет к лицу – таков итог эволюции советского вождизма. К концу сталинской эпохи происходит полное слияние вождя со своим идеализированным образом, портрет одерживает победу над человеком, маска – над лицом.

В начале 1950-х гг. Д. Бальтерманц делает два снимка, построенных на приеме удвоения персонажа, – «Маршал Семен Буденный у своего любимого портрета» (рис. 1) и «Артист Игорь Ильинский» (рис. 2). Обе фотографии представляют собой авторские вариации одного и того же сюжета раздвоенности, однако первая ориентируется на официальный жанр парадного портрета, явно утрируя присущую ему напыщенность, вторая – откровенно весела и иронична.

Д. Бальтерманц удивительно верно и глубоко подметил те изменения, которые переживает образ вождя в позднесталин-

ский период, эволюционируя от подчеркнутой простоты к сановитой барственности. Семен Буденный Д. Бальтерманца и есть тот самый «важный, надутый господин», на которого так не хотел походить Ленин в пьесе Н. Погодина.

Вождей настолько часто и настолько очевидно приукрашивали на плакатах, фотографиях, картинах, что их изображения зажили своей отдельной от оригиналов жизнью. Встречавшийся со Сталиным в 1937 г. Л. Фейхтвангер обратил внимание на несоответствие между внешним обликом вождя и его портретами: «На портретах Сталин производит впечатление высокого, широкоплечего, представительного человека. В жизни он скорее небольшого роста, худощав; в просторной комнате Кремля, где я с ним встретился, он был как-то незаметен» [1937. С. 84–85]. У Л. Фейхтвангера была возможность высказаться о внешности вождя довольно откровенно, советские писатели по вполне понятным причинам такой возможности не имели. Им оставалось упражняться на фигурах менее значительных.

В восприятии генерала Литовченко из повести Л. Леонова «Взятие Великошумска» (1944) наружность командующего, запечатленная фотокорреспондентом, существенно отличается от его настоящего «Я»: «На газетной фотографии, опубликованной по поводу присвоения ему звания Героя, был изображен нестарый человек недюжинной воинской зоркости и большого волевого нажима; этот был человечней и старше. По меньшей мере десять лет отделяли портрет от оригинала» [Леонов, 1971. С. 42]. Леонов привычно акцентирует здесь человечность вождя в противовес его величавости.

Лишь в «Пирамиде» (1994) Леонов осмелится написать о Сталине примерно то же, что писал о командующем во «Взятии Великошумска»: «Впервые и в сравнительной близости Дымков увидел человека, вокруг которого в те годы подобно силовому завихрению творились наиболее причудливые события века. В отмену легендарных описаний, был он вполне обыкновенной внешности, в полувоенном кителе и чуть постарше себя на портретах, но значит, благодаря жуткой славе ночной была в самой его заурядности какая-то пристальная значительность, подавляющая воображение» [1994. С. 188]. Советская эпоха кончилась, и Леонов во внешней обыкновенности

вождя уже отказывается видеть признак его человечности.

Пятидесятые годы – время споров о «теории бесконфликтности» и «лакировке действительности» в искусстве соцреализма. Парадный портрет маршала Буденного, попавший в объектив Д. Бальтерманца, легко счесть образчиком «лакировочного» искусства: кажется, что художник – автор портрета – очень последовательно соблюдает принцип идеализации персонажа. Буденный, фотографируясь возле огромного, в натуральную величину портрета, старательно демонстрирует абсолютную тождественность оригинала и копии, стремится показать и доказать, что он именно таков, каким его изобразили. Здесь уже, конечно, не искусство копирует реальность, напротив, реальность силится дотянуться до эйдоса, воплощенного в искусстве. Фотограф, запечатлевший этот парадокс, охотно подыгрывает своему герою, не скрывая при этом иронического к нему отношения.

Сюжет о соперничестве художника и фотографа можно считать программным для культуры классической сталинской поры. С точки зрения писателя-соцреалиста, фотографии вождей «тождественные, серьезные», но это-то и является их главным недостатком. В «Рассказах о Дзержинском» (1938–1947) Ю. Герман зафиксировал свойственный искусству соцреализма парадокс: на фотографиях Дзержинский одновременно и похож, и не похож на самого себя. Противоречие можно снять только в том случае, если признать, что Дзержинских два.

«Фотографии были тождественные, серьезные – профиль, анфас, опять профиль, три четверти. Дзержинский у телефона. Дзержинский среди своих сотрудников. И по фотографиям видно, как не любит он сниматься и как не до этого ему.

Похож ли он на карточках? Наверное, похож, но совсем не похож на того Дзержинского, которого художник видел давеча в автомобиле на Мясницкой» [Герман, 1980. С. 176–177]. Несмотря на то что фотографы абсолютно точны в передаче натуры, герой рассказа К. Федина «Рисунок с Ленина» (1939) молодой художник Сергей Шумилин не сомневается в превосходстве живописи над фотографией: «В магазинных окнах были выставлены портреты Ленина в красных рамочках из кумача, и повсюду бросались в глаза надписи: “Да здравствует Третий Ком-



Рис. 1. Д. Бальтерманц «Маршал Семен Буденный у своего любимого портрета»



Рис. 2. Д. Бальтерманц «Артист Игорь Ильинский»

мунистический Интернационал!» Сергей, заглядывая в окна, думал, что – вероятно – фотографии очень правильно передают черты Ленина, без отклонений, но художник мог бы тоньше уловить особенности лица, живость движений, и хорошо было бы по рисовать когда-нибудь Ленина с натуры»

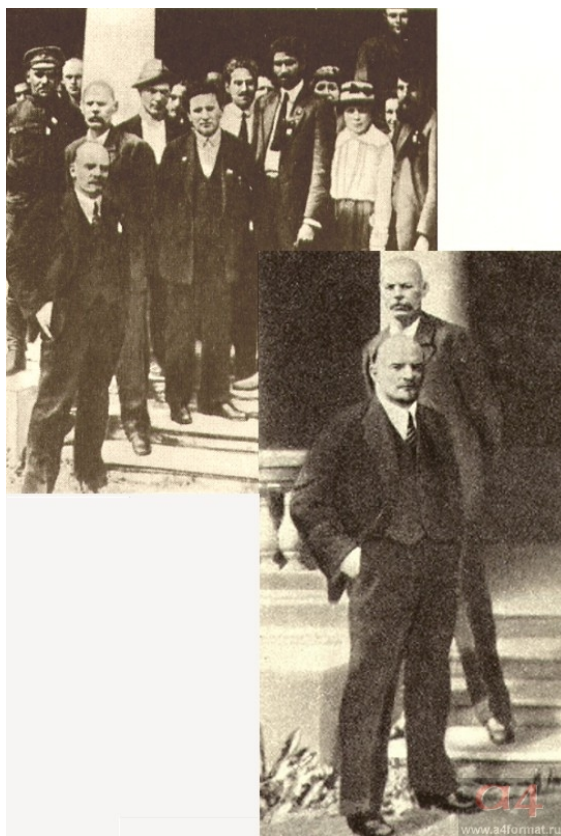


Рис. 3. В. И. Ленин и А. М. Горький
на II Конгрессе Коминтерна

[Федин, 1975. С. 370]. Желание героя мгновенно исполняется, он присутствует на выступлении Ленина перед делегатами II конгресса Коминтерна, рисует вождя с натуры, и после ряда неудачных эскизов ленинские «жесты, движения головы, черты лица, дополняя друг друга, соединяясь, начали медленно превращаться в связный рисунок, в близкий к правде образ – в живого Ленина» [Там же. С. 375]. В рамках соцреалистического канона только художник, прозревающий за реальным реальнейшее, может уловить подлинную высоту облика вождя. Профессию фотографа Сергей Шумилин уничижительно именуется «*прыткой*» и «*беспечной*». Автор рассказа, похоже, идет дальше своего героя, ставя под сомнение и главный козырь фотографии – точность и документальную правдивость. В рассказе используется экфрасис, включающий в текст скрытое описание, пожалуй, самой известной фотографии, запечатлевшей Ленина и Горького вместе: «Когда кончилось заседание, в плотной, жаркой толпе делегатов Ленин вышел из Дворца вместе с Горь-

ким. <...> Фотографы, наступая на делегатов со всех сторон, трещали затворами, обрадованные неистовым освещением. Горький и Ленин, подвинутые толпой, остановились у колонны дворцового крыльца. Их снимали не переставая. Гладко выбритая, голубеющая голова Горького, блестящая на солнце, была видна далеко. Кругом повторялось его имя. Ленин стоял ниже, впереди него, тоже с непокрытой головой» [Федин, 1975. С. 375, 376]. Фотография «В. И. Ленин и А. М. Горький среди делегатов II конгресса Коминтерна» в конце 1930-х гг., когда писался рассказ Фебина, плавно трансформировалась в нечто совсем иное: «В. И. Ленин и А. М. Горький на II Конгрессе Коминтерна» (рис. 3). Со снимка исчезли К. Радек, Н. Бухарин, Г. Зиновьев и другие новоназначенные враги народа. У любого, кто видел изначальную версию фото, доверие к документальной точности фотографии будет подорвано раз и навсегда. Так как в советском мире фотоискусство лишается своего главного преимущества, живопись легко берет над ним верх.

На рубеже 1940-х – 1950-х гг. сюжет о соперничестве художника и фотографа утрачивает актуальность. Репрезентативным для культуры этого периода примером может считаться картина Никиты Чебакова «Подарок товарищу Сталину», демонстрировавшаяся на выставке подарков Сталину в 1949 г. На картине изображены три мастерицы, вышивающие в подарок Сталину гобелен, причем в качестве образца они используют его фотопортрет. «Тем самым размывались границы между фотографией, народным ремеслом и академической живописью, между “высоким” и “низким” искусством: народные рукодельцы, вышивающие портрет Сталина по образцу растиражированного в СМИ снимка, стали персонажами станковой живописи, которая в свою очередь, воспроизводилась в массовом печатном издании – “Правде”» [Плампер, 2010. С. 120–121].

Фотография Д. Бальтерманца конфликт двух видов искусства также снимает полностью: Буденный на холсте живописца и Буденный на снимке фотографа неотличимы. Это, впрочем, все-таки не спасает красного маршала от раздвоения. Тревожная тень, разделяющая на фотографии двух парадных Буденных, придает образу главного героя несколько inferнальный колорит,

контрапунктом оттеняя общую ироничность снимка.

Игоря Ильинского Д. Бальтерманц снял в «диалоге» с фарфоровой статуэткой И. Л. Слонима «Артист И. Ильинский в роли Хлестакова в комедии Н. В. Гоголя “Ревизор”» (Ленинградский государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова). Фотограф, разумеется, помнит, что гоголевский Хлестаков – это самозванец. Роль ревизора ему, как известно, сначала навязывают силой, и только потом, войдя во вкус, он уже добровольно примеряет самые разные социальные маски. Однако даже в моменты наивысшего взлета фантазии Хлестаков помнит, что он вовсе не тот, за кого себя выдает. Мегаломания Хлестакова принимает порой довольно странные формы. «А один раз меня приняли даже за главнокомандующего, солдаты выскочили из гауптвахты и сделали ружьем. После уже офицер, который мне очень знаком, говорит мне: “Ну, братец, мы тебя совершенно приняли за главнокомандующего”», – рассказывает он [Гоголь, 1960. С. 59].

Две фотографии Д. Бальтерманца явно складываются в единый текст, взаимно комментируют друг друга. В итоге в Ильинском-Хлестакове угадывается пародия на упивающегося собственным величием маршала, а в Буденном – фальшивка Хлестаков, которого только лишь «приняли за главнокомандующего». Самозванство и фикция – вот обратная сторона трагической топики русского двойничества, невольно актуализированная советской эпохой. Игорь Ильинский на фотографии Д. Бальтерманца обращается ко второй половине своего расколотого «Я» с неммым вопросом или укором. Ответный жест фарфорового двой-

ника актера можно расшифровать примерно так: «Что тут поделаешь?..»

Список литературы

Герман Ю. П. Два портрета // Герман Ю. П. Рассказы о Дзержинском. Кемерово: Кемер. кн. изд-во, 1980. С. 175–186.

Гоголь Н. В. Ревизор // Гоголь Н. В. Собрание художественных произведений: В 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1960. Т. 4. С. 5–122.

Леонов Л. Взятие Великошумска // Леонов Л. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Худож. лит., 1971. Т. 8. С. 7–126.

Леонов Л. Пирамида. Роман-наваждение: В 3 ч. М.: Наш современник, 1994. Вып. 3. 240 с.

Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 496 с.

Погодин Н. Ф. Кремлевские куранты // Погодин Н. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1973. Т. 2. С. 71–144.

Пэн Д. Двойничество в русской советской лирике 1960–1980-х // Вопр. литературы. 1994. Вып. 2. С. 3–29.

Федин К. Рисунок с Ленина // Советский рассказ: В 2 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 1. С. 370–378.

Фейхтвангер Л. Москва. 1937. Отчет о поездке для моих друзей. М.: Гослитиздат, 1937. 120 с.

Чижевский Д. И. К проблеме двойника (Из книги о формализме в этике) // Вокруг Достоевского. Сб. ст.: В 2 т. М.: Русский путь, 2007. Т. 1. С. 54–73.

Шкловский В. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973. 328 с.

Материал поступил в редколлегию 23.12.2014

A. I. Kulyapin¹, O. A. Skubach²

¹ *Altai State Pedagogical University
55 Molodezhnaya Str., Barnaul, 656031, Russian Federation*

² *Altai State University
66 Dimitrov Str., Barnaul, 656049, Russian Federation*

iskander58@mail.ru; helga-sk@mail.ru

THE INCLUSION OF CHARACTERS' DOUBLING IN PAINTING, PHOTOGRAPHY, LITERATURE AND CINEMA IN 1930–1950s

The article covers the issue of process of the bifurcation of totalitarian era person's consciousness. The consciousness of such a person is inevitably struck by «doublethink» (G. Orwell). The self-identification is a big problem for the Stalin era person. The soviet era person (in particular, the leader) refuses to find himself out in the most exact and impartial photo. However, in the end of the Stalin era the leader absolutely merges with its idealized image. The portrait conquers the person, the mask conquers the face. In that case authors consider the 1950-s photo «Marshal Semyon Budyonny by his favorite portrait» by Dmitry Baltermants. Its composition bases on the inclusion of character's doubling. Budyonny is photographed near his huge, full-scale ceremonial portrait. The photo visually demonstrates that the original and the copy are absolutely identical. Budyonny tries to show that he totally looks like his portrait. The photographer accompanies to his hero, but doesn't hide the ironical point of view.

Keywords: duplicity, social mask, socialist realism, ekphrasis, photo.